PAULO CESAR THOMAZ

# *EL ENTENADO,*
# a práxis poético-narrativa de Juan José Saer

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

2001

PAULO CESAR THOMAZ

# *EL ENTENADO,*
## a práxis poético-narrativa de Juan José Saer

Dissertação de Mestrado apresentada por Paulo César Thomaz à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo como exigência para obtenção de título de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Jorge Schwartz.

## Banca examinadora

Professor Doutor Jorge Schwartz

Professora Doutora Marisa Lajolo

Professor Doutor Julio Pimentel

## Agradecimentos

Jorge Schwartz
Ana Cecilia Arias Olmos

Sonia Izquierdo Merinero

Ronaldo Assunção
Adrián Cangi
Adriana Kanzepolsky
Valéria De Marco e grupo de estudos

Pedro Adão Ruiz

A meus amigos Édvon, Marco, Décio, Renato e Ricardo.

A meus pais e irmãos.

## Resumo

Esta dissertação consiste na análise do romance *El entenado* (1983), do escritor argentino Juan José Saer. Tratamos de demonstrar que o autor constrói este texto por meio de um relato repleto de procedimentos poéticos, e por uma perspectiva negativa e irônica que opera fortemente sobre o plano discursivo, reformulando diferentes formas narrativas que trazem consigo significados que nos remetem a questões estéticas, históricas e culturais. Evidenciamos igualmente que os principais aspectos que conformam a práxis poético-narrativa do *santafesino* Juan José Saer, como a permanência da narrativa em um espaço específico, a problematização da percepção da realidade, da memória como fonte narrativa e do próprio estatuto do real e da literatura, podem ser encontrados na narrativa aqui estudada, apesar do romance manifestar um contundente caráter histórico.

## *Resumen*

Esta disertación es el análisis de la novela *El entenado* (1983), del escritor argentino Juan José Saer. Tratamos de demostrar que el autor construye este texto a través de un relato repleto de procedimientos poéticos, y a través de una perspectiva negativa e irónica que opera fuertemente sobre el plano discursivo, reformulando diferentes formas narrativas que traen consigo significados que nos remiten a cuestiones estéticas, históricas y culturales. Evidenciamos, asimismo, que los principales aspectos que conforman la praxis poético narrativa del *santafesino* Juan José Saer, como la permanencia de la narrativa en un espacio específico, el cuestionamiento de la percepción de la realidad, de la memoria como fuente narrativa y del propio estatuto de lo real y de la literatura, se encuentran en la narrativa aquí estudiada, a pesar de que la novela manifieste un contundente carácter histórico.

# Sumário


APRESENTAÇÃO ..... 7

1. INTRODUÇÃO ..... 7

1.1. Panorama literário ..... 10

1.2. A narrativa saeriana ..... 20

1.3. *El entenado*..... 31

2. PROVOCAÇÃO ÀS FORMAS DO DISCURSO: O TRÂNSITO PARA O VAZIO ..... 35

2.1. O romance autobiográfico e memorialístico ..... 37

2.2. O romance de formação ..... 44

2.3. A picaresca e o barroco ..... 47

2.4. A crônica de Índias e o discurso histórico ..... 52

2.5. O desfazer e refazer da práxis narrativa: o trânsito para o vazio ..... 61

3. O DESLOCAMENTO PELO ESPAÇO DO "OUTRO", DA MEMÓRIA E DO GÊNERO ..... 71

3.1. O continente vazio ..... 75

3.2. O mover-se da memória ..... 88

3.3. O espaço exterior do discurso.....

4. A PRÁXIS POÉTICO-NARRATIVA E O RITO DA ANTROPOFAGIA .....

4.1. A práxis poético-narrativa .....

4.2. O rito antropofágico .....

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....

6. BIBLIOGRAFIA .....

7. ÍNDICE DAS IMAGENS .....

# APRESENTAÇÃO

Vejo tudo impossível e nítido no espaço.[1]

**Carlos Drummond de Andrade**

Este estudo tem como *corpus* o romance *El entenado* (1983) do escritor argentino Juan José Saer. Pretendemos, com esta análise, demonstrar que a narrativa se constrói por meio da reformulação especulativa e irônica[2] de diferentes formas discursivas presentes no texto. Essa perspectiva ficcional está marcada por um distanciamento crítico e por uma postura cética que nos carregam para um espaço narrativo de certo modo indefinido. Nesse espaço, um intenso acento poético confere novas ordens aos modos discursivos da literatura, discutindo o estatuto da memória e da realidade, enquanto questões e preocupações a propósito da representação da conquista espanhola da América e da construção de identidades individuais e coletivas ganham relevo.

---

[1] Com relação a esse verso de Carlos Drummond de Andrade Saer afirma: "Para mí, esa es la cita de lo que yo quiero hacer de mi literatura. Es escribir la presencia del mundo y al mismo tiempo reconocer ese carácter imposible de las cosas que nos rodean y que existen y que son misteriosas y enigmáticas." Saer, Juan José. "Sobre literatura", 1997. In: *Cuadernos de recienvenido*. São Paulo, Humanitas, 2000, pp. 16-17.

[2] Utilizo os termos especulativo e irônico conforme os explica Kierkegaard em sua dissertação para obter o título de mestre (Magister) intitulada *O conceito de ironia constantemente referido a* Sócrates (1841). Segundo o filósofo dinamarquês, a intenção com que se pergunta pode ser dupla; pode-se perguntar com o propósito de receber uma resposta que contém a satisfação desejada; ou pode-se perguntar não no interesse da resposta, mas para, por meio da pergunta, esvaziar seu conteúdo aparente. O primeiro modo é especulativo; o segundo irônico. Cf. Kierkegaard, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, Vozes, 1991.

Da mesma forma, empenhamo-nos em evidenciar que o contundente caráter de dúvida e ironia que traspassa o romance se estende aos próprios processos de escrita do texto. Nessa perspectiva, esse cunho dubitativo e irônico, ao se entrelaçar com a conformação poética da narrativa, nos translada a uma figuração de determinada presença de mundo que, sobretudo, não ignora a complexidade dos processos significantes da linguagem, derrubando qualquer pretensão de absoluto da literatura.

Organizamos a dissertação em seis partes. Na primeira, denominada "Introdução", tratamos de delinear alguns traços gerais da obra de Saer, principalmente no âmbito da tradição literária argentina da segunda metade do século XX. Assinalamos como a narrativa saeriana, desde um espaço periférico e um contexto histórico radicalizado, dialoga com questões de ordem estética e política que se faziam presentes na América Latina nesses anos.[3] Ressaltamos ainda, além de apresentar o romance, a presença de tópicos tipicamente saerianos em *El entenado*, como a permanência em um espaço específico, a problematização da percepção da realidade, a dúvida com respeito à memória como fonte narrativa e o questionamento do estatuto do real e da literatura. Salientamos, da mesma forma, o incontornável aspecto histórico do relato.

Na segunda parte, intitulada "Provocação às formas do discurso: o trânsito para o vazio", destacamos o gesto especulativo e irônico que marca as formas discursivas que estruturam o romance, observado a partir das posições adotadas pelo narrador. Não obstante o risco realista de *El entenado* moldar-se a determinados gêneros e subgêneros discursivos — o romance autobiográfico e memorialístico, o romance de formação, a picaresca e o barroco, a crônica de Índias e o discurso histórico —, os

[3] Não ignoramos o exílio voluntário de Saer em Rennes, na França, a partir de 1968, e os efeitos desse traslado sobre a sua narrativa. Apenas, consideramos outros fatores mais importantes no que concerne à formação e ao amadurecimento da escrita saeriana.

efeitos de verossimilhança que os fundamentam e os legitimam diante do leitor são subvertidos pela presença de ordenamentos narrativos que os contestam ora diretamente, ora obliquamente. Nessa perspectiva, evidenciamos o conceito de práxis narrativa de Saer que se entrecruza, por sua vez, com algumas categorias discursivas de Roland Barthes e Michel Foucault.

Na terceira parte, "O deslocamento pelo espaço do 'outro', da memória e do gênero", traçamos um paralelo entre três movimentos que coexistem no romance: o deslocamento da personagem narradora pelo vazio continente sul-americano, da mesma personagem pelos limites de seu conjunto mnemônico e da narrativa de Saer pelas fronteiras das formas discursivas, sendo que esse último tópico é abordado de maneira mais breve, pois já foi tratado no capítulo precedente. Em que pese o relato sublinhar e subverter continuamente as indistinções e contradições da escrita, adensando-lhe o caráter especulativo e hipotético, podemos divisar determinada perspectiva crítica, com seus possíveis desdobramentos metafóricos e alegóricos, com respeito às formulações do discurso colonial, aos ordenamentos narrativos da memória, subjetivos ou coletivos, e aos artifícios discursivos da literatura.

Na quarta parte, "A práxis poético-narrativa e o rito da antropofagia", demarcamos alguns procedimentos poéticos que se encontram em *El entenado* e que colaboram na conformação do rito antropofágico dos indígenas sul-americanos. Analisaremos, igualmente, como tais procedimentos poéticos se relacionam com o questionamento do estatuto do real e da escrita que atravessam o relato da personagem. O rito de canibalismo é, da mesma maneira, estudado no final.

Na quinta parte, tratamos de traçar as considerações finais deste trabalho, que consistem em refazer a trajetória argumentativa da dissertação ressaltando os pontos

que nos parecem mais importantes. A sexta e última parte consiste na bibliografia consultada a fim de elaborar o texto final.

# 1. INTRODUÇÃO

A forma não é só forma do espaço e do tempo;
é também forma do sentido.

**Mikhail Bakhtin**

**A** práxis poético-narrativa de Juan José Saer[4] caracteriza-se pela preocupação em construir um universo narrativo que interroga as possibilidades do ato literário mediante uma linguagem permeada de elementos poéticos. Saer dá seguimento a uma consistente linha da literatura argentina que reflete acerca do estatuto da representação literária. As obras de alguns de seus mais significativos representantes, como Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges, contribuíram firmemente para que o escritor *santafesino* desdobrasse e aprofundasse inquietações no marco de questões como a transparência entre linguagem e realidade, a função poética da narrativa, a ambivalência da memória, o sentido do real e a dimensão cognoscitiva de índole estética e metafísica da literatura. Saer acredita que "buscando la forma de un discurso social inteligible, el poeta corre el riesgo de poner al desnudo, desnudándose a sí mismo, aspectos insospechables de la condición humana y de la relación del hombre con el mundo".[5]

---

[4] Juan José Saer nasceu em Serodino, província de Santa Fé, em 28 de junho de 1937. Filho de imigrantes sírios, foi professor na Universidade Nacional do Litoral, onde ensinou História do Cinema e Crítica e Estética Cinematográfica. Em 1962 foi viver em Colastiné Norte, e, em 1968, com 31 anos, em Paris. Atualmente é professor de literatura na Universidade de Rennes.

[5] Saer, Juan José. "Una literatura sin atributos", 1980. In: *Una literatura sin atributos*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1988, p. 18.

Ao empregar o termo práxis para definir o conjunto das atividades literárias de Saer, procuramos evidenciar, precisamente, o sentido dessa palavra como atividade humana transformadora, em que tem lugar a abertura do homem para o mundo. É por meio justamente do termo práxis que o próprio escritor *santafesino* torna patente seu conceito de narração: "La narración es una *praxis* que, al desarrollarse, segrega su propia teoría. La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo".[6] Queremos, com isso, demarcar, desde o princípio, as implicações de certo modo políticas que os questionamentos de ordem estética da narrativa saeriana carregam.[7] O próprio Saer adverte para o caráter político da atividade literária que não se submete à ordem preexistente, aos modos de uma "literatura oficial".

> Puesto que la literatura oficial se define por su sometimiento a un sistema preexistente que la engloba y la supera podemos tal vez, describir la verdadera literatura, que manifiesta o modifica los aspectos más oscuros y complejos de la condición humana, como el contrario simétrico de la literatura oficial: *toda gran literatura supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos*.[8]

Nessa perspectiva, descartando qualquer pretensão de absoluto e restituindo a relatividade histórica de toda obra literária, cumpre destacar que compreendemos a literatura como uma forma de representação que consiste, sobretudo, em um princípio organizador de significados que constitui um imaginário e depende das posturas de um

---

[6] Saer, Juan José, "La selva espesa de lo real", *op. cit.,* pp. 12-13 (grifo nosso).

[7] Com respeito à figuração política da obra de Saer conferir, a título de exemplo, de Martín Kohan "Saer, Walsh: una discusión política en la literatura". In: *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Jorge Lafforgue, Buenos Aires, 2000, pp. 121-129. Nesse artigo, Kohan traça um debate entre *Cicatrices* (1969), de Saer, e *¿Quien mató a Rosendo?* (1969), de Walsh, discutindo as condições de representação do sindicalismo, instância política fundamental na Argentina, núcleo temático de ambas as obras.

[8] Saer, Juan José. "Literatura y crisis argentina", 1982. In: *El concepto de ficción.* Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 106-107 (grifo nosso).

sujeito que classifica e outorga valores, estabelecendo múltiplas relações entre textos e gerando novos sentidos não dados previamente no objeto. A literatura articula uma rede de campos semânticos e não reflete correta ou incorretamente a realidade, mas a interpreta e lhe confere sentidos. Portanto, as múltiplas representações da literatura propõem uma leitura de mundo que não pode deixar de conter senão um caráter político.[9] Ana Maria Amar Sánchez, ao analisar textos literários de grandes autores latino-americanos, como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, assinala:

> Puede concluirse que la representación, entendida como una construcción discursiva, produce — y no reproduce — una lectura sobre lo dado. Por lo tanto, las representaciones de los textos en el *corpus* elegido no reflejan ni reproducen una imagen de Latinoamérica más o menos cercana a lo real (...). Configuran un imaginario sobre ella y dramatizan la tensión y las contradicciones presentes en una multiplicidad de discursos, no sólo literarios, con los que se pensó y se piensa América Latina.[10]

Diante disso, devemos destacar que Saer coloca em jogo novas e diferentes representações que, da mesma maneira, irão confluir para a formação de um imaginário latino-americano em muitos aspectos distinto do que resultou dos textos do conjunto de escritores supracitado. Assim, como muitos, entendemos que a cultura está constituída por um complexo sistema de representações, crenças, mitos e ficções, que conformam o imaginário social e contribuem para criar o sentido de realidade. Em conseqüência,

---

[9] As leituras sobre a obra de Saer presentes na revista *Punto de Vista* trabalham nesse sentido, sobretudo de Beatriz Sarlo e Maria Teresa Gramuglio. De Sarlo citamos "Narrar la percepción" (nº 10, 1980, pp. 34-37), e "La condición mortal" (nº 46, 1993, pp. 28-31). E de Gramuglio "Juan José Saer: el arte de narrar" (nº 6, 1979, pp. 3-8), "La filosofía en el relato" (nº 20, 1984, pp. 35-36), "Estética y política" (nº 26, 1986, pp. 2-3), e "Genealogia de lo nuevo" (nº 39, 1990, pp. 5-10). Cf. igualmente de Margarita Merbilhaá "Juan José Saer en el sistema de lecturas de *Punto de* Vista" e de María Elena Torre "¿Una poética política? Perspectivas sobre Saer". Ambas in: *Tramas — para leer la literatura argentina*. Córdoba, Planeta Gráfico, vol. V, nº. 9, 1998, pp. 109-119 e pp. 120-128, respectivamente.

[10] Sánchez, Ana Maria Amar. "Espacio y representación. La construcción de América Latina." In: *Boletín 5*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, octubre, 1996, p. 3.

esses elementos, como assinala Pierre Bordieu, constituem os sistemas simbólicos que são instrumentos de conhecimento e comunicação presentes em todas as práticas culturais, e exercem um poder estruturante de construção de realidade.[11]

## 1.1. Panorama literário

Saer constrói no interior da tradição literária argentina da segunda metade do século XX uma obra ficcional marcada por modos e inflexões narrativas muito peculiares, que serão detalhados ao longo deste estudo. Contrário a alguns dos códigos narrativos que o precederam, como o realismo regionalista, o realismo mágico e o relato fantástico[12], o escritor *santafesino* traça um singular caminho ficcional no correr das décadas de sessenta, setenta, oitenta e noventa, combinando elementos expressivos que podem ser observados tanto em autores latino-americanos como norte-americanos e europeus[13]. Um aspecto importante da narrativa saeriana é que ela não se confina no interior do pitoresco e da pura referencialidade de elementos e tradições latino-americanos. Para Saer, "la narración no es un documento etnográfico, ni un documento sociológico, ni tampoco el narrador es un término medio individual cuya finalidad sería la de representar a la totalidad de una nacionalidad"[14]. Do mesmo modo que Borges,

---

[11] Bourdieu, Pierre. *Poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

[12] Em seus relatos, das décadas quarenta, cinqüenta e sessenta, Julio Cortázar cultivou, além de um sentimento de hostilidade à literatura realista, uma realidade de segunda ordem, em que se movem os desejos e os temores do inconsciente. Através de reflexões metaliterárias, a cotidianidade do pequeno burguês bonaerense lhe servia de pano de fundo para construir um relato caracterizado por muitos críticos como fantástico, em que se confundem dois tipos de lógica, a racional, que se recusa a admitir a existência do inexplicável, e a irracional. Cf. de Cortázar *Bestiario* (1951), Las *armas* secretas (1959) e *Historias de cronopios y de famas* (1962), entre outros. Sobre a obra de Cortázar cf. o extenso estudo de Arriguci, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

[13] Entre os escritores norte-americanos e europeus mais freqüentemente citados por Saer destacamos, entre outros, William Faulkner, Honoré de Balzac, James Joyce e Thomas Mann.

[14] Saer, Juan José. "La selva espesa de lo real", 1979. In: *Una literatura sin atributos*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1988, p. 10.

sobretudo o Borges a partir da década de 30[15], Saer reclama para si o direito de herdeiro de todo o conjunto ocidental de bens culturais. Isso fica claro, por exemplo, quando o autor *santafesino* compara Borges e o escritor polonês Witold Gombrowicz no artigo "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina"[16]. Nesse texto, Saer aponta que o exílio argentino de Gombrowicz, como condição de escrita, permite-lhe configurar uma ótica particular, exterior, tanto em relação à Polônia de seu tempo como à cultura ocidental de modo geral. Nesse sentido, não é outra a situação que Borges identifica no escritor argentino em "El escritor argentino y la tradición"[17]: uma inserção cultural descentralizada com respeito à tradição ocidental. De acordo com a análise de Saer, ambos os escritores delimitariam uma instância de enunciação marginal que, tendo resistido a todos os cultos e práticas nacionais, lhes permite tomar para si de modo transgressivo todas os legados históricos específicos, reconhecendo neles a coerência interna que os regem.[18]

Saer reivindica, por conseguinte, outras formas de organizar os modos e significados da representação literária, em substituição àqueles do realismo regionalista, em que o indivíduo parece estar presente apenas para justificar a mera exposição

---

[15] Permeando seus textos ensaísticos e semi-ensaísticos com a preocupação em como ser universal e argentino ao mesmo tempo, Borges configura uma tradição própria formada, por um lado, pela cultura universal, e, por outro, por um mítico subúrbio de Buenos Aires. Cf. Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia* (1936)*, Historia de la eternidad* (1936) e *Ficciones* (1944). In: *Obras Completas*. Barcelona, Emecé, 1996, vol. I. Para uma visão de Buenos Aires como subúrbio mítico em Borges cf. Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires, 1995.

[16] Saer, Juan José. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina." *El concepto de ficción*, *op. cit.*, pp. 18-31.

[17] "¿Cuál es la tradición argentina? (...) Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga (à dos judeus, com respeito à cultura ocidental, e a dos Irlandeses, com relação à cultura inglesa); podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas." Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición." In: *Obras Completas*. Barcelona, Emecé, 1996, vol. I, pp. 272-273.

[18] Cf. Olmos, Ana Cecília. "Releituras de Borges. A revista *Punto de Vista* nos anos 80." In: Schwartz, Jorge (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo, Unesp, 2001, pp. 205-216.

documental de ambientes e modos provincianos, e, fundamentalmente, do realismo mágico e do relato fantástico, que operam, segundo as palavras de Saer, conforme formas e temas motivados de certo modo por um mercado editorial europeu:

> Si la obra de un escritor no coincide con la imagen latinoamericana que tiene un lector europeo se deduce (inmediatamente) de esta divergencia la inautenticidad del escritor, descubriéndose, además, en ciertos casos, singulares inclinaciones europeizantes. *Lo que significa que Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano*.[19]

Portanto, em contrapartida a esses temas e formas "tipicamente" latino-americanos que seduziram leitores e críticos europeus, o espaço literário saeriano reclama para si a ênfase no processo constitutivo da escrita ficcional, gesto que acaba por configurar um dos modos narrativos medulares da obra saeriana. Em razão disso, não cabem no projeto literário saeriano os legados de um realismo epidérmico e de um regionalismo provincial e empobrecido, em que elementos costumbristas, natureza e paisagem sobrepõem-se ao sujeito, esmagando-o até o ponto em que seus conflitos se tornam quase indistintos.

No entanto, a obra narrativa de Saer não deixa de reabilitar a província natal de seu autor, a cidade de Santa Fé e cercanias, que emerge fortalecida por uma intensificação poética. Nesse sentido, podemos destacar manifestos vínculos entre as obras de Saer e a de alguns escritores argentinos preocupados precisamente com o resgate do que poderíamos chamar de zonal o local.[20] A título de exemplo, citamos a

---

[19] Saer, Juan José. "La selva espesa de lo real", *op. cit.*, p. 10 (grifo nosso).

[20] Cf. Prieto, Martín. "Escrituras de la zona". In: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina*. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 1999. Prieto assinala a preocupação de todo um grupo de escritores argentinos, do qual Saer faz parte, em construir nas décadas de 50 e 60 uma poética narrativa desde o interior do país enfrentando, por um lado, a narrativa de Buenos Aires, e, por outro, as convenções da literatura do interior, regionalista, deslocando, desse modo, a vanguarda literária para as terras interioranas da Argentina.

obra de Hugo Gola (1927), o primeiro Francisco Urondo (1930-1976)[21] e Juan L. Ortiz (1896-1978), a quem Saer dedicou importantes estudos. A crítica tem destacado, inclusive, muitos elementos comuns entre os projetos literários de Saer e Ortiz, como a matéria da experiência sensorial, o gesto descritivo dilatado, a palavra como emergente de um processo escondido e a paisagem como suscitadora de um imaginário. No prólogo à antologia de poemas de Ortiz, *En el Aura del sauce*, Saer assinala características em sua poética que podemos reconhecer em muitas narrativas saerianas:

> La lírica de Juan recibe, en ondas constantes de desarmonía, los sacudimientos que vienen del exterior, y su respuesta es la complejidad narrativa de sus obras mayores, en las que esos sacudimientos son incorporados como el reverso oscuro de la contemplación. Y el objeto principal de la contemplación, lo que engloba la multiplicidad del mundo, es el paisaje. (...) Para la poesía de Juan el paisaje es enigma y belleza, *pretexto para preguntas y no para exclamaciones*, fragmentos del cosmos por el que la palabra avanza sutil y delicada, adivinando en cada rastro o vestigio, aun en los más diminutos, la gracia misteriosa de la materia.[22]

Além disso, na obra poética de Ortiz, do mesmo modo que em Saer, há uma incerteza radical com respeito à possibilidade de significar, inclusive no momento mesmo em que se produz a figuração, em que se designa.[23] Os versos de Ortiz

---

[21] Cf. Urondo, Francisco. *Poemas*. Habana, Casa de Las Américas, 1984.

[22] Saer, Juan José. "Prólogo." In: Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989, p. 10 (grifo nosso).

[23] A título de exemplo, reproduzo abaixo o seguinte poema de Ortiz, intitulado "El río...".
"El río,
y esas lilas que en él quedan...
quedan...
No se morirán esas lilas, no?
y ese olvido que es, acaso, el de unas hierbecillas
que no se ven...
Pero qué rosas se secan, repentinamente,
sobre las lilas,
en el hilo de las diecisiete,
entre la enajenación del jardín
y la ligereza de las islas, allá, para sugerir hasta los iris
de lo imperceptible que huye?
Oh aparición de Octubre

procedem por hipóteses, incorporam a dúvida às modulações da voz do sujeito lírico, mesmo quando tratam de objetos próximos: "La vida del poeta, la dulzura del hogar, la escena aldeana, la escena social, el paisaje de la región: estas materias no están nunca terminadas de decir porque todo lo que se diga de ellas es puesto en duda". Essas conjeturas, essas reticências a assumir uma voz absoluta, hegemônica, afasta igualmente Ortiz de um provincianismo epidérmico e lhe permite fundar "un *regionalismo no regionalista*, una poesía de la región que carece de atributos costumbristas, folklóricos" [24].

Assim sendo, em lugar de adotar um regionalismo consuetudinário, Saer prefere recuperar, por exemplo, o questionamento da representação do real presente em Macedonio Fernández. No romance *Museo de la novela de la Eterna* (1929),[25] além de seu freqüente anarquismo, humorismo e especulação metafísica, Macedonio burla de forma radical das convenções romanescas ao constitui-lo quase somente com prólogos, conformando uma narrativa que está sempre prestes a se realizar, nos limites de alcançar uma forma discursiva que a enclausure, mas que não se efetua ao final,

---

abismándose en un aire que quisiese de lilas,
sólo de lilas,
para no ver el minuto
de que no saben, probablemente, por ahí
unas briznas..."
Nesse poema, podemos notar, além do tema comum a ambos os escritores (o rio), uma série de elementos que, da mesma maneira, podemos observar na obra de Saer, como o proceder por conjeturas ("no se morirán esas lilás, no?"), o estilo inquisitivo (Pero qué rosas se secan, repentinamente"), e a dilatada experiência sensorial (Oh aparición de Octubre / abismándose en un aire que quisiese de lilás / sólo de lilás). In: Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989, p. 123.

[24] Sarlo, Beatriz. "La duda y el pentimento." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 56, 1996, p. 33.

[25] Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena).* Buenos Aires, Corregidor, 1975. Emir Rodriguez Monegal, ao tomar conhecimento da existência dessa obra, adverte-lhe a importância — ainda que inédita, era conhecida pelos amigos escritores de Macedonio — como experimento decisivo para a evolução da narrativa argentina do século XX. Conferir Monegal, Emir Rodriguez. *Narradores de esta América*. Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974, vol. II.

permanecendo de certo modo inconclusa.[26] Com respeito a esse "romance", Saer assinala:

> Adhiero plenamente a las posiciones de Macedonio Fernández y pienso que su *Museo de la novela de la Eterna* es un monumento teórico sin precedentes en la literatura de lengua española. Pero pienso que es imposible no tener en cuenta las objeciones fundamentales que Macedonio opone a la novela, porque su crítica de la novela no es otra cosa que una crítica a lo real. Mi primera preocupación de escritor es, en consecuencia, *esa crítica de lo que se presenta como real y a la cual todo el resto debe estar subordinado*.[27]

A crítica ao que o discurso literário apresenta como real é um dos temas mais recorrentes e centrais em toda a narrativa saeriana e pode ser observada em várias obras do autor, inclusive em *El entenado*, como demonstraremos mais adiante. Porém, cabe destacar ainda sobre essa obra de Macedônio, que o escritor *santafesino* aponta que "Macedonio ha dejado, por escrito, un monumento teórico único en lengua española, por no decir en la literatura moderna. Si la literatura argentina puede pretender a la universalidad, una de sus pocas posibilidades se encuentra en el *Museo de la novela de la Eterna*".[28]

Além da resistência às formas literárias precedentes, é importante ressaltar uma vez mais que Saer percorre rumos técnicos, estéticos e ideológicos diferentes das principais pautas ficcionais argentinas das décadas de cinqüenta e sessenta, a literatura neo-realista e a literatura fantástica. Apesar de incorporar elementos narrativos de

---

[26] "Creio que em Macedonio Fernández se deve buscar a primeira inflexão sistemática dos procedimentos (narrativos). Qual o aspecto de que se parte em sua *Novela de la eterna*? Não do ponto de vista de alguém que presume ver e saber tudo a partir de fora, mas claramente a partir do interior do próprio relato; Macedonio faz todos os rodeios imagináveis para assegurar essa modificação (...). As conseqüências são importantes: valorização do narrador como "elemento" fundamental da narração e, correlativamente, destruição da homogeneidade do narrador que se situa fora do narrado". Jitrik, Noé. "Destruição e formas nas narrações." In: Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina na sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 230-231.

[27] Saer, Juan José. "La selva espesa de lo real", *op. cit.,* p. 268 (grifo nosso).

[28] Saer, Juan José. "Apuntes." In: *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999, p. 175.

escritores que formaram o que se denominou nos anos sessenta de "nova narrativa hispano-americana",[29] a aguda consciência crítica e artística de Saer o levou a desenvolver um discurso literário sempre pessoal e único, que não abdica de seu referente espacial e emprega forças em penetrar de forma muito particular a singularidade cultural, histórica e política de seu tempo, com o fim de transcender a uma esfera mais ampla e alcançar uma imagem do indivíduo, diante das próprias circunstâncias, mais acabada e comprometida com a experiência vital e espiritual do homem.

Cumpre salientar que Saer e outros escritores argentinos compartiram durante os anos sessenta e princípios de setenta um piso comum constituído, por exemplo, de uma postura crítica ao regime político dominante, que era expressa em diferentes intensidades, de um refinamento técnico e de uma intensa experimentação. Concomitante às principais pautas literárias latino-americanas, que se caracterizaram, entre outros aspectos, por estabelecer uma desprendida reflexão e revisão do cânon literário, surgiram outras questões iniludíveis para a maioria dos escritores latino-americanos desses anos, como a atenção às formas do imaginário cultural e o registro das contradições e dessemelhanças daquele singular momento histórico e social.[30]

Com traços semelhantes e diferenças específicas, as poéticas que se difundiram durante esse período enfrentavam, além da tensão entre um contexto histórico comum e a aquisição de um estilo individualizado e próprio, um conflito entre elementos próprios

---

[29] Cf. de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (1953); de Juan Carlos Onetti, *El astillero* (1961); de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1962); de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962); de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963); e de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (1967).

[30] Para um panorama da literatura latino-americana dos anos sessenta e setenta cf. o ensaio de Jorge Rufinelli "Después de la ruptura, la ficción", e de Saúl Sosnowski "La 'nueva' novela hispanoamericana, ruptura y 'nueva' tradición". Ambos os textos in: Ana Pizarro (org.). *América Latina. palavra, literatura e cultura*. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995, vol. III, pp. 367-391 e pp. 393-412, respectivamente.

ou autóctones da cultura e elementos exteriores, mundiais. Havia nesse momento uma forte demanda pela afirmação de uma identidade própria, vinculada à idéia de nação, que reprimia a receptividade a elementos caracterizados como estrangeirismos.[31]

No entanto, os conflitantes acontecimentos políticos e culturais que se deram no início da década de setenta, marcados pelo horror e violência, provocaram uma forte crise na relação entre a práxis literária dos escritores argentinos e latino-americanos e o contexto econômico-social em que viviam.[32] Com a passagem de uma década a outra, o caráter problemático da inserção da literatura e da criação artística em geral no interior da cultura dessa sociedade capitalista dependente, nesse momento sob um regime político autoritário, de conteúdo social reacionário e regressivo, passa a representar questão incontornável para os que decidiram enveredar pelos caminhos da escrita literária.

> A través de su propia especificidad — y sin la dudosa precisión de ciertos índices económicos — esta producción (dos anos setenta) ha dado cuenta de los procesos de crisis que han recabado en el fin de toda pretensión de apertura democrática, un fin asentado en el lenguaje que dictamina tajantemente la línea divisoria de todo discurso político. (...) Las importantes obras de Saer y

---

[31] Cf. Olguín, Sergio; Zeiger, Cláudio. "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo" In: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica.* Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 377-401. Ao analisar a produção narrativa da década de sessenta de escritores como Haroldo Conti, Andrés Rivera, Humberto Constantini, Abelardo Castillo, Ricardo Piglia, Miguel Briante e German Rozenmacher, Olguín e Zeiger evidenciam entre estes escritores uma série de rasgos comuns e ao mesmo tempo divergências específicas através das quais configuram um quadro das principais vertentes da literatura do período.

[32] A cultura, a história e a política latino-americana dos anos sessenta e setenta, possuem algumas particularidades que convém destacar. Os anos sessenta foram marcados por utopias revolucionárias, como a Revolução Cubana, por processos de descolonização, por novos movimentos e sujeitos sociais, e por novas identidades coletivas que redesenharam o mapa político e cultural latino-americano. Um estado de lucidez, de efervescência cultural e política, e um tom eufórico e ideologizante acompanharam as renovações no campo da literatura latino-americana que, por primeira vez, era reconhecida internacionalmente. Em contrapartida, os anos setenta foram caracterizados por uma frustração dessas utopias revolucionárias, por um colossal endividamento externo, por ditaduras extremamente severas; na realidade, por uma completa inversão dos termos dos anos 60. As contradições internas radicais da sociedade argentina desembocaram, como em tantos outros países latino-americanos, em um governo militar sem precedentes na longa história das ditaduras latino-americanas.

Biancotti muestran algunos de los mejores proyectos formales elaborados fuera del país y que los incorporan en un ámbito que trasciende todo localismo.[33]

Desse modo, muitos escritores latino-americanos, intensificando alguns elementos reabilitados pelos autores da "nova narrativa hispano-americana"[34], como a mescla de gêneros e discursos, o questionamento da transparência entre texto e realidade e o movimento de dessacralização da literatura, criaram discursos mediadores do social, em que o leitor deveria tentar decifrar por meio de mensagem cifrada, construída com recursos de obliqüidade, a crítica alegórica do espaço histórico e político do período. Sem orientação totalizante e por intermédio de um texto radicalmente heterogêneo, descentrado, que apresenta multiplicidade de instâncias narrativas e de enunciação, os textos desses narradores permitiram, segundo Maria Eugenia Mudrovcic, "impugnar la validez de los enunciados institucionalizados desde el Estado, la historia y la alta cultura, tres escenarios que la época consideró invariablemente propios de la *ideología de la dominación*".[35]

Beatriz Sarlo assinala ainda que nos anos setenta houve mudança no eixo da narrativa literária argentina: do sistema presidido por Cortázar na década anterior, que se caracterizava, entre outros aspectos, por um acertado e renovador exercício de procedimentos e técnicas de narração e por uma leitura que se detinha sobretudo no

---

[33] Sosnowski, Saul. "La dispersión de las palabras, novelas y novelistas argentinos en la década del setenta." In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh.

[34] Alguns narradores argentinos, como é o caso de Saer, Ricardo Piglia, Manuel Puig e Andrés Rivera, ao examinar criticamente a literatura latino-americana dos anos 60, romperam definitivamente, por meio de suas propostas poéticas, com determinados postulados artísticos característicos desses anos. Cabe lembrar que o *boom* da literatura latino-americana dos anos sessenta e setenta, como fenômeno editorial, forçou os limites do público de elite, propondo novas formas de difusão do livro e colocando os escritores em um conflito entre a autonomia e a dependência do mercado literário, alterando, portanto, a figura do escritor e as ideologias da produção narrativa. Cf. Rama, Angel. "Los efectos del boom: mercado literario y narrativa latinoamericana." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 11, 1981.

[35] Mudrovcic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80." In: *Revista Iberoamericana*. Pittisburgh, nº 164-165, 1993, p. 448.

"conteúdo" das obras de Borges, translada-se ao dominado por um Borges digerido por uma teoria literária centrada no conceito de intertexto.[36] Os narradores argentinos desses anos trabalharam intensamente sobre teorias literárias, evidenciando e encobrindo citações de outros escritores, reescrevendo leituras, paródias, narrativas que têm outras narrativas como origem. Nessa perspectiva, com respeito mais precisamente à narrativa de Saer, Mirta Stern destaca o valor dessa presença de outros textos literários:

> En varios de los relatos de Saer, esta presencia coextensiva de otra ficción se postula, directamente, como condición de posibilidad del texto y como motivación del acto de escritura que en él se representa. Esto es lo que se plantea en casos como el de "La mayor" (1976), donde se va ejecutando una prolija y manifiesta negación del memorialismo proustiano y de la posición del narrador omnisciente.[37]

A título de exemplo, reproduzimos a passagem do conto de Saer *La mayor* em que a referência e o diálogo (neste caso precisamente negativo) com a narrativa proustiana estãopresentes:

> Sopo la galletita en la taza de té, en la cocina, en invierno, y alzo, rápido, la mano, hacia la boca, dejo la pasta azucarada, tibia, en la punta de la lengua, por un momento, y empiezo a masticar, despacio, y ahora que trago, ahora que no queda ni rastro de sabor, sé, decididamente, que no saco nada, pero nada, lo que se dice nada. Ahora no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor: de nada.[38]

---

[36] Cf. Sarlo, Beatriz. "Literatura y política." In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 19, 1983, pp. 8-11. Sarlo expressa essa tese, no interior dessa importante revista argentina que procurou estabelecer um discurso próprio, reconhecível e heterodoxo com respeito aos debates da esquerda na Argentina, na perspectiva de assinalar como o processo de desagregação física e moral da sociedade argentina durante a ditadura militar se refletiu na instância do discurso literário, espaço reflexivo que supostamente escaparia dos efeitos devastadores da censura.

[37] Stern, Mirta. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura." In: *Revista Iberoamericana*. Pittisburgh, n° 49, 1983, p. 979.

[38] Saer, Juan José. "La mayor." In: *La mayor*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 12.

Outro elemento a salientar consiste em que os escritores latino-americanos desses anos mesclaram códigos não literários às narrativas utilizando-se de gêneros menores, desprestigiados no âmbito estético. Esse fato expressa uma desconfiança radical diante dos pressupostos realistas da literatura e agrava a própria crise do relato, que não era naquele momento outra coisa que uma continuidade à crise do realismo.[39] Recordemo-nos do contexto histórico latino-americano nas décadas de setenta e oitenta, quando os meios literários, tensionados entre a ética e a estética, reagiam à experiência do horror da ditadura criticando o conceito de verossimilhança realista e fragmentando a matéria textual. A multiplicação de vozes, espaços e tempos narrativos, a operação por fragmentação e elipse, a mistura de discursos conformaram procedimentos que permitiam esquivar-se à eliminação violenta e súbita da esfera pública. Com relação a isso, Maria Teresa Gramuglio sustenta:

> (...) si pienso en la narrativa de los últimos años (setenta) me llaman la atención dos rasgos que terminan siendo convergentes. Uno es, en medio de la diversidad de las poéticas, el predominio de aquellas que renuncian a la naturalización y a la transparencia, construyendo relatos elusivos y complejos, irónicos y fragmentarios. El otro, la interrogación casi obsesiva por la historia, sea la reciente o la más lejana.[40]

## 1.2. A narrativa saeriana

Nesse contexto, a crítica tem demarcado na obra narrativa de Saer dois momentos de certo modo diferenciados.[41] O primeiro estaria representado nas primeiras

---

[39] Cf. de Manuel Puig *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) e *Pubix angelical* (1979).

[40] Gramuglio, Maria Teresa. "Estética y Política", *op. cit.*, p. 3.

[41] É importante assinalar que Saer desenvolve uma obra lírica concomitantemente à prosa até praticamente o fim da década de oitenta. Cf. a antologia de poemas de Saer intitulada *El arte de narrar*, publicada por

obras, que compreendem dois livros de contos, *En la zona* (1960) e *Palo y hueso* (1965), e dois romances, *Responso* (1964) e *La vuelta completa* (1966), textos que mesclam a estrutura realista mais tradicional com alguns temas nos quais podemos observar uma manifesta presença de Borges. Como exemplo, em sua primeira coleção de contos, *En la zona* (1960), podemos observar que Borges — de *Evaristo Carriego*, de "Hombre de la esquina rosada", de artigos como "Las alarmas del doctor Américo Castro", "Las inscripciones de los carros" ou "El idioma de los argentinos" — se faz presente por meio de um mundo e uma ética que ambos os escritores compartem: "...el arrabal de criollos viejos y compadritos; la dura ley del hampa basada en la lealtad y el coraje".[42]

Por outra parte, podemos entrever nos primeiros textos, ainda em forma germinal, alguns traços de estilo, modos e temas que, configurando uma visão de mundo própria, caracterizarão sua obra posterior. A mescla de gêneros e discursos, o uso de procedimentos poéticos na narrativa, o tratamento exaustivo da densidade textual e do objeto do sentido mediante uma sintaxe de demorados e dilatados primeiros planos constituem alguns desses elementos. Para ilustrar, reproduzimos o seguinte trecho extraído do conto "Algo se aproxima", texto presente em *En la zona*:

> No tenía (fuego); fue y le pidió a Barco. Barco le entregó la caja de fósforos sin decir una palabra ni volverse a mirarlo, entusiasmado con el destornillador y el enchufe; Pocha la miraba hacer, con la boca abierta. Él regresó con la caja de fósforos; Miri tenía un cigarrillo entre los labios y miraba la parra, el cielo, el rico tejido de hojas y racimos pesadamente entrecruzado una y otra vez sobre su cabeza sesgada en el aire oscuro. Encendió un fósforo y lo aproximó al extremo del cigarrillo. Miri inclinó la cabeza hacia la

---

primeira vez em 1977 e reeditada e atualizada em 2000. Saer, Juan José. *El arte de narrar. Poemas (1960-1987).* Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

[42] Corbatta, Jorgelina, "*En la Zona*: germen de la praxis poética de Juan José Saer". In: *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 559. Corbatta reitera nesse ensaio o vínculo entre essa obra inaugural de Saer e os textos borgeanos, ao mesmo tempo em que destaca as particularidades da poética narrativa do escritor *santafesino*.

> llama, sosteniendo entre los dedos el cigarrillo. La otra mano descansaba sobre su falda. La llama iluminó una mitad de su rostro: él vio, especialmente, en un relámpago, el suave vello rubio cercano a la oreja, un leve rictus de la boca, y el transparente hundimiento de la parte superior de la mejilla; vio los dedos: largos, finos, llenos de estrías que el resplandor de la pequeña llama amarilla evidenciaba. Una parte del pelo reflejó con rapidez la llama y él oyó el casi inaudible primer crujido del tabaco al quemarse, y aguardó hasta que ella expirara por primera vez, arrojando un poco de humo por la nariz y la boca, para retirar la llama que tembló un poco ante la leve ráfaga de aire emitida. Su temblor creó un rápido juego de luces y de sombras en el rostro de Miri.[43]

Na passagem, observamos acentuado adensamento da narrativa, resultante do firme propósito do narrador de captar o instante e descrever o espaço circundante que envolve o breve acontecimento. O expandido gesto de esmiuçamento dos dados referenciais e sensoriais que conformam o espaço-tempo dessa circunstância e a deliberada pormenorização dos diferentes estratos e regiões que configuram o mundo das coisas sensíveis das personagens interditam provisoriamente o encadeamento episódico do relato, derramando sobre o leitor uma miríade de sentidos e significados latentes na corrente textual.

Os modos narrativos acima referidos do universo ficcional de Saer o aproximam dos textos de "altísimo voltaje poético"[44] de outro escritor argentino, a quem o autor reconhece como mestre e a quem dedicou inúmeros ensaios, Antonio Di Benedetto: "Me empujó el sol que, desembarazado ya de las nubes de tantos días sin tormenta, se había encendido hasta el blanco y allí conjugaba su sin color y su tersura fija y ardiente con la arena limpia que da visiones"[45]. Intercalando frases como essa, de acentuado

---

[43] Saer, Juan José. "Algo se aproxima" (*En la zona*). In: *Narraciones 2*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 394. Transcrevemos integralmente esse parágrafo porque entendemos que apenas dessa maneira pode-se notar a relevância do ritmo da cadência sintática na elaboração dessa descrição.

[44] Cf. Prieto, Martín. "Escrituras de la zona", *op. cit.*, p. 350.

[45] Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Doble P, 1956, p. 7. Cf. do mesmo autor *El silenciero*. Buenos Aires, Troquel, 1964.

efeito descritivo, com um subjetivismo poético que não renuncia à prosa informativa, Di Benedetto reúne nessa obra, *Zama*, uma série de convenções discursivas das que toma distância crítica no ato mesmo da articulação narrativa. Essa disposição discursiva, que enfatiza e reforça por meio da descrição a tensão poética da narrativa, constitui um aspecto que pode ser encontrado igualmente nos primeiros textos narrativos de Saer, como em *Responso*:

> Debajo, en el río, la luna resplandecía sobre el agua quieta. La ciudad quedaba atrás, agolpada sobre le murallón de la costanera. El coche salió del puente de ruidoso maderamen embreado penetrando en la lisa y silenciosa carretera, cuyo primer trecho aparecía bordeado por unos tenues sauces entre los que se entreveraba la claridad lunar. Después los sauces desaparecieron, y a los dos lados de la carretera se hizo visible una interminable llanura envuelta en una penumbra agrisada por la luna, una llanura pantanosa, llena de esteros y arroyos, en la que de vez en cuando restallaba el pelo húmedo de algún caballo erguido en la noche. El horizonte parecía velado, más oscuro, quizás tormentoso. Pero más acá, en las proximidades de la carretera, los quietos rayos de lunares caían intensos y suaves al mismo tiempo, señalando débilmente los contrastes de sombra de los aromitos y las matas de pajabrava, que saben silbar y murmurar cuando sopla el viento.[46]

Uma vez mais, deparamos a conformação de um tecido textual que se sustenta sobre um lúcido e dilatado gesto narrativo, que descreve e recorta do horizonte os objetos da realidade sensível para refigurá-los em uma ordem discursiva marcada pela tensão poética. Por essa perspectiva, cabe destacar ainda que a particular conduta ficcional, que pode ser reconhecida nos primeiros contos e romances, se apresenta acompanhada de determinada coerência formal desinteressada que não se preocupa com a lógica de mercado e que trata de responder sobremodo a um projeto narrativo que caracterizará os textos subseqüentes de Saer.

---

[46] Saer, Juan José. *Responso*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998, p. 150.

Isso denota uma postura ética perante as imposições da indústria cultural que permeia toda a obra narrativa e ensaística de Saer, conferindo-lhe manifesto caráter político. Além do que, por sua vez, essa conduta acentua a distância entre o autor e outros escritores latino-americanos dos anos sessenta e setenta que, de certo modo, aderiram a determinadas formas e tópicos literários que favoreciam a inserção no mercado editorial europeu e norte-americano. Em um ensaio em que reflete sobre a influência de novas linguagens da indústria cultural sobre a literatura, Saer adverte:

> Quando os meios de comunicação de massas introduzem a moda de certa literatura, em vez de favorecer o desenvolvimento das formas, o retardam. A moda, por trás da aparência de fluidez e de mudança perpétua é, ao contrário, uma forma de detenção. (...) A moda, que se apresenta sob a máscara da singularidade, domínio típico da poesia, é contudo a inimiga da singularidade, ou melhor, arremeda-a grotescamente, garantindo-se primeiro com um consenso e submetendo-se a ele através de uma operação que simula independência no plano puramente dos gestos, mas que no fundo fica acorrentado a uma dependência profunda.[47]

Ao assinalar os efeitos nocivos dos novos meios de comunicação sobre a literatura, o escritor *santafesino* demonstra preocupação com a ocupação e absorção cada vez mais ilimitadas e instantâneas da indústria cultural das práticas e modos estéticos da literatura. Para ele, a literatura deve resistir e evitar a qualquer custo que seus atributos lhe sejam determinados de antemão, a fim de que lhe seja ainda possível colocar em andamento determinado questionamento de mundo por meio de uma práxis criadora. Entretanto, a radicalidade e a militância dessa posição de Saer sobre o mercado o enceguecem com respeito a outras propostas e valores poéticos. No ensaio reproduzido parcialmente aqui, sobre a influência das novas linguagens da indústria

[47] Saer, Juan José. "A literatura e as novas linguagens". In: Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 321.

cultural, Saer não consegue ler a narrativa de Puig e reconhecer nela o valor e a crítica, por exemplo, à alta cultura. Em *Una literatura sin atributos*, Saer ressalta novamente o gesto de controle social por parte da indústria cultural:

> Las reglas de conducta y de pensamiento en la sociedad contemporánea, se objetivan bajo la forma de instituciones. El poder político, la censura, el periodismo, los imperativos de rentabilidad el trabajo de promoción de las editoriales y los medios audiovisuales suministran las consignas que debe seguir el producto estético para que no solamente el artista sino también el consumidor se adecuen a ellas. Vivimos, como dice justamente Nathalie Sarraute, en "la era del recelo". Todo debe ser definido de antemano para que nada, ni siquiera la experiencia estética que es tan personal, escape al control social.[48]

Posto isso, o segundo momento da obra de Saer, a que nos referimos anteriormente, tem início em 1967 com a publicação do terceiro livro de contos do autor, *Unidad de lugar*. Saer parece, nessa ocasião, vincular a narrativa a um constante questionamento do ato de escrever e do estatuto do real, sem, no entanto, abandonar "la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico".[49] O exercício permanente de reflexão sobre a escrita ocupa, então, lugar de relevo na narrativa saeriana e expressa a forma crítica com que o escritor *santafesino* denuncia a manipulação discursiva da realidade no interior do processo de redação de uma obra, proclamando publicamente as imprecisas e ambivalentes condições de toda escrita ficcional. Em *Cicatrices* (1969), por exemplo, uma personagem reflexiona do seguinte modo acerca do título do ensaio que escreveu:

---

[48] Saer, Juan José. "Una literatura sin atributos", *op. cit.,* p. 18.

[49] "Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, esto es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse". Saer, Juan José. "Entrevista con Juan José Saer, realizada por Gerard de Cortanze", 1981. In: *Una Literatura sin atributos*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1988, p. 39.

> Elegí este último (Momentos fundamentales del realismo moderno), sin estar del todo satisfecho. Me pareció que las palabras momentos, fundamentales y moderno, no significaban nada. (...) La cosa grave se me planteaba con la palabra realismo. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tener en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O cómo era, por lo menos.[50]

Uma das particularidades da densidade textual do sistema narrativo de Saer consiste precisamente na descrição permanente que oferecem os textos saerianos dos próprios mecanismos compositivos, da reiterada reflexão que a escrita executa sobre o próprio instrumento. No entanto, o gesto metalingüístico da ficção saeriana, a profusão de atos reflexivos e autodescritivos dos mecanismos construtivos da narrativa, ao contrário do que comumente se afirma, não apagam em definitivo os rastros de significado do signo lingüístico. Porém, permitem, segundo alguns críticos, entender cada relato saeriano como uma metalinguagem que inscreve, na linguagem primeira de sua ficção, uma digressão reflexa sobre o próprio discurso, apresentando-o sempre em relação dialógica com outros discursos da literatura.[51]

Ligado à questão anterior, outro aspecto importante da poética de Saer no final dos anos sessenta é a intensificação da indeterminação genérica presente desde os primeiros textos.[52] Isso o vincula novamente à produção literária borgiana, à medida que

---

[50] Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 101.

[51] Cf. Stern, Mirta, "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura", *op. cit.*, p. 967. Stern assinala nesse ensaio a relevância desse hiperrealismo nos textos saerianos. Para a autora, ao estabelecê-lo como núcleo da representação literária, veiculado por meio do intertexto, Saer denuncia de modo imperativo que a realidade, tal como estamos habituados a vê-la, é conseqüência de uma operação mecânica. Analisando textos como *Cicatrices*, *El limonero real*, *La mayor* (1975) e *Nadie nada nunca* (1980), e baseando essa análise na intertextualidade e na auto-referência — categorias críticas que nos remetem diretamente à teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, que, por sua vez, originou-se de sua leitura de Bakhtin —, Stern reforça a tese de que o sistema narrativo de Saer caracteriza-se por essa descrição permanente dos mecanismos construtivos da escrita.

[52] "Hay, por exemplo, una tradición (argentina) de libros inclasificables. Se sigue discutiendo todavía el género del *Facundo*, el género del *Martín Fierro*, el de *Una excursión a los indios ranqueles*, que va desde la obra del memorialista a la del narrador épico. Se podrían agregrar a esa lista las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt, los cuentos-ensayos Borges, las parodias, de Piglia, qué sé yo. Hay una tradición de híbridos en

em suas narrações se introduzem poemas, teorias sobre a literatura, apartes históricos e crônicas, textos intercalados como história da literatura, descrições e narrações que se acercam às artes plásticas e ao cinema.[53] Como ilustração, reproduzimos o seguinte trecho do conto "Sombras sobre un vidrio esmerilado", do livro *Unidad de Lugar*:

> Apenas se haya afeitado y se haya bañado lo va a hacer: va a llevar la perezosa al centro del patio de mosaicos, la perezosa de lona anaranjada, después de ponerse su pijama recién lavado y planchado, y va a fumar un cigarrillo antes de ("vi que estallaba" "vi" "vi el estallar de un cuerpo y de una" "y de su" "la explosión" "vi la explosión de un cuerpo y de su sombra" "En confusión, súbitamente, apenas", "vi la explosión de un cuerpo y de su sombra") La brasa del cigarrillo, un punto rojo, va a parecer un ojo único, insomne y sin parpadeos, avivándose a cada chupada.[54]

Ressaltamos, da mesma maneira, outro ponto significativo da práxis poético-narrativa saeriana nessa segunda etapa: o tom dubitativo e hipotético que ela adquire ao relatar a impossibilidade de figurar a realidade, seja presente ou mediada pela recordação, questionar a instância do real e suas possibilidades de representação e, por fim, discutir as categorias da memória e percepção por meio de uma linguagem narrativa entremeada de elementos poéticos. O caráter cético que a narrativa de Saer adquire ao contradizer e, de certa forma, impugnar obstinadamente os sistemas representativos realistas, afirmando a incapacidade mimética da representação e declarando a radical exterioridade do mundo com respeito à consciência, realiza-se como crítica a certas verossimilhanças discursivas e aos processos cognitivos que pressupõem a percepção e

---

la literatura argentina que me parece muy importante." Saer em entrevista a Marily Martinez-Richter. In: Martinez-Richter, Marily (ed.). *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid, Iberoamericana, 1997, p. 15

[53] Corbatta, Jorgelina. "*En la Zona*: germen de la praxis poética de Juan José Saer", *op. cit.*, p. 567.

[54] Saer, Juan José. "Sombras sobre un vidrio esmerilado". In: *Unidad de lugar*. Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 27. Nesse conto, a figura de uma poetisa nos mostra como a elaboração de um poema pode adquirir uma significação inesperada no interior de um ambivalente processo de deslocamento entre consciência e mundo exterior.

a memória como fontes conformadoras da consciência. Entretanto, não há em Saer uma negação irrefletida dos pressupostos mnemônicos; o que encontramos é um juízo contra a duração como tempo contínuo que se conserva automaticamente na memória e unifica o sujeito, conformando um presente no qual todos os seres estariam encerrados.[55]

Cumpre reforçar, igualmente, que a narrativa saeriana se desenvolve até meados da década de 80 quase por completo em uma zona determinada: a cidade de Santa Fé, onde nasceu o autor, e cercanias. A reiterada localização espacial da narrativa em uma "zona" específica permite relacioná-la diretamente ao romance hispano-americano, que, com algumas diferenças que demarcaremos mais adiante, configura universos ficcionais delimitados ou circunscritos a espaços específicos. Podemos lembrar, a maneira de exemplo, a cidade de Comala, de Juan Rulfo, Santa Maria, de Juan Carlos Onetti, e Macondo, de Gabriel García Márquez. Esse espaço *santafesino*, reelaborado em cada romance, ocupa da mesma forma lugar medular em sua obra, como apontam estudiosos sobre a obra do autor como Mirta Stern:

> La figura central que así dibuja a lo largo de su trayectoria toda la narrativa de Saer, aparece signada por el permanente movimiento concéntrico de una escritura que vuelve a pasar por los mismos espacios narrativos, para reelaborarlos y "volver a narrarlos", apelando a imbricaciones que operan sobre todo el tejido verbal, y que constituyen uno de los lugares privilegiados donde se estructuran sus diferencias. Dentro de este

[55] Cf. Monteleone, Jorge. "Eclipse de sentido: de *Nadie, nada, nunca* a *El entenado* de Juan José Saer". In: *Sitio,* Buenos Aires, mayo, n° 4-5, 1985, pp. 153-175. Monteleone, desde alguns enunciados da filosofia contemporânea e com base sobretudo em *Nadie, nada, nunca* e *El entenado*, ressalta esse cunho negativo dos textos de Saer ao defini-los como uma "apoteosis del no". Para o autor, o movimento típico da narrativa de Saer é a negatividade, não como forma cerrada, mas como decomposição do neutro: nem um nem outro.

> esquema, cada narración ingresa como materia prima de las restantes, y halla en ellas su propio espacio de representación.[56]

Será a partir da circularidade e reformulação da matéria narrativa nitidamente situada, onde se tramam histórias e transitam e reaparecem com variantes e mudanças de perspectiva as mesmas personagens, as mesmas situações, que Saer articulará, por meio do diálogo entre regionalismo e cosmopolitismo, a tensão entre tradição local e universal que define grande parte da literatura contemporânea. É a partir do espaço local que o país será visto como um território estranho, terra ocupada pela cultura que se projeto desde a capital e que esconde o resto do país. Desse modo, o artista resiste em sua "zona", estabelecendo um vínculo direto entre sua região e a cultura mundial.[57] Nessa perspectiva, Saer esclarece que:

> (...) el escritor escribe siempre desde un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de *un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito*. Ese lugar se escribe, por decir así, a través del escritor, modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos. Ese lugar no es, desde luego, el lugar en el que el escritor escribe, sino, como queda dicho más arriba, el lugar desde el que escribe, ese lugar que lo acompaña dentro de sí donde quiera que vaya. Ese lugar no tiene nada que ver con la procedencia genérica que atribuyen los documentos de identidad, sino con los sitios reales en los que, por razones complejas, lo empírico constituye los modelos decisivos de lo imaginario. Lo exterior de ese lugar es a menudo secundario, del mismo modo que su representación directa. Lo exterior sería, más bien, la forma que adquieren las pulsiones, objetivándose para poder transformarse en símbolos. Podría decirse que en ese lugar desde el cual habla el escritor, en el que el un fragmento de la historia transcurre, gracias al trabajo de

---

[56] Stern, Mirta. "Juan José Saer: Construcción y teoría de la ficción narrativa". In: *Hispamérica*. Abril, 1984, p. 16.

[57] Piglia, Ricardo. *O Estado de São Paulo*, 08/10/96.

> la escritura lo específicamente humano se manifiesta — lo invisible aparece, a través de la forma, a la luz del día.[58]

Desse modo, esse "lugar", imaterial e complexo, que pouco se remete à geografia, é o espaço desde o qual a narrativa saeriana se projeta para o leitor. Uma "zona" de certo modo autônoma, que resulta sobretudo do processamento estético de determinada matéria empírica que conforma a subjetividade do escritor. Nesse "lugar", o real e o irreal intercambiam papéis e funções, deixando emergir um universo ficcional que torna possível que "lo invisible" apareça, "a través de la forma, a la luz del día".

## 1.3. *El entenado*

O romance *El entenado*, objeto desta dissertação, a despeito de parecer em primeiro momento um texto alheio ao conjunto anterior de obras do autor em razão da fluidez, naturalidade e linearidade da narrativa do grumete, retoma transfigurados em memória autobiográfica, em aparente ilusão linear de crônica, temas medulares do referido segundo momento do conjunto de obras de Saer. A permanência da narrativa em um espaço específico, a problematização da percepção da realidade, da memória como fonte narrativa e do próprio estatuto do real e da literatura são elementos que ocupam lugar central no romance.

Como exemplo, com respeito a seu romance precedente, *Nadie nada nunca*, podemos dizer que *El entenado* reescreve as preocupações e inquietações de ordem existencial e estética deste texto, com a diferença que agora elas procedem de uma consciência particular e individual que, desde uma perspectiva exterior, supostamente

[58] Saer, Juan José. "Literatura y crisis argentina", *op. cit.,* p. 108.

representa a cosmovisão cultural de uma comunidade indígena.[59] Enquanto em *Nadie nada nunca* a repetição de acontecimentos implica o reaparecimento deles na estrutura do texto, muitas vezes desde perspectivas narrativas diferentes[60], procedimento presente em outros romances e contos de Saer, em *El entenado* a reiteração de episódios aparece como hábito da comunidade indígena e como forma da memória da personagem, e não mais como estrutura narrativa que se repete, pois o relato guarda certa ilusão linear de crônica. E ainda, se em *Nadie nada nunca* se inferia a problematicidade dos processos significantes a partir de minuciosas descrições de sensações e de pequenos movimentos[61], em *El entenado* encontramos o mesmo questionamento nas considerações do narrador acerca do sistema lingüístico dos índios, como no seguinte trecho:

---

[59] Monteleone, Jorge, "Eclipse de sentido: de *Nadie, nada, nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", *op. cit.*, p. 165.

[60] "El gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas coloradas, los cigarrillos y los fósforos. (...) Vuelve a acodarse en la ventana: ahora ve al Ladeado, montado precario en su bayo amarillo, con las piernas cruzadas sobre le lomo para no mojarse los pantalones. El agua se arremolina contra el pecho del caballo. (...)

Y al asomarme a la ventana, fumando, veo, en el medio del río, viniendo en dirección a la casa, al Ladeado, la cabeza hundida entre los hombros torcidos, sobre le bayo amarillo. (...) El bayo amarillo sale del agua, atraviesa la playa desierta, las patas finas enredadas en su propia sombra, y después de andar un trecho sobre la extensión de pasto ralo y amarillento que separa la casa de la playa, se detiene a tres o cuatro metros de la ventana.

(...) Desde las patas del bayo amarillo sube un tumulto acuático, y el río convulsionado por el conjunto animal que avanza, lento, manda un ruido continuo y salpicaduras que destellan fugaces al sol y se estrellan, por momentos, sobre la cara del Ladeado, que recoge las piernas sobre las ancas del caballo y queda casi como arrodillado sobre le lomo. Del otro lado del río, más allá de la playa, en la casa blanca, el torso desnudo del gato aparece enmarcado por una de las ventanas." Saer, Juan José. *Nadie nada nunca.* México, Siglo XXI, 1980, pp. 9, 16 e 61, respectivamente.

[61] "El piso duro y frío de baldosas coloradas lo hace estremecer cuando apoya en él la espalda desnuda. Deja los cigarrillos y los fósforos sobre su pecho. Mira le cielorraso. No piensa en nada. Su piel entibia casi en seguida las baldosas. Cierra los ojos y respira lento, inmóvil, haciendo crujir ligeramente el celofán del paquete de cigarrillos depositado sobre su pecho. Llega hasta sus oídos, sin estridencias, el rumbo de febrero el mes irreal, concentrado, como en un grumo, en la siesta. Se incorpora, apoyándose sobre el antebrazo, y los cigarrillos y los fósforos saltan de su pecho, uno a cada lado de su cuerpo, chocando contra las baldosas coloradas. Se incorpora todavía un poco más y queda sentado mirando a su alrededor. Están la mesa y las sillas, las paredes blancas, el rectángulo de la ventana por el que la luz de la siesta, indirecta y ardiente, llena la habitación de una luminosidad mitigada. Contra la pared está el cenicero, de barro cocido, y entre su cuerpo y la pared, en desorden, las alpargatas. Y sobre el cenicero, negra, inmóvil, adherida al barro ahumado, súbita, la araña." Saer, Juan José. *Nadie nada nunca.* México, Siglo XXI, 1980, p. 10.

> Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados, otros nuevos se me hacían evidentes, sin que yo comprendiese muy bien por qué razón el mismo vocablo designaba al mismo tiempo cosas tan dispares. *En-gui*, por ejemplo, significaba los hombres, la gente, nosotros, yo, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar, y muchas otras cosas más.[62]

Como veremos com o desenrolar deste estudo, os elementos supramencionados operam com intensidade em *El entenado*, configurando um traço distintivo da narrativa. Além do mais, um novo e importante elemento atua na obra. O romance constrói-se de forma dissimulada sobre uma circunstância histórica que teve lugar no início da conquista espanhola da América, apesar de que quase todas as referências históricas diretas tenham sido deliberadamente apagadas a fim de não permitir uma identificação absolutamente precisa dos fatos.

Desse modo, podemos notar que o romance se delineia em torno do cativeiro de um jovem órfão: "...la orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros (...) todo eso me acunó, fue mi casa, me dio educación"[63]; entre os indígenas de uma tribo americana denominada colastiné[64], na região que corresponde atualmente à província de Santa Fé, na Argentina: "...sí, había indios a menos de una jornada, río arriba; (...) se llamaban Colastiné";[65] de sua estadia de uma década entre os indígenas: "...diez años estaban hechos de muchos días, horas y minutos. (...) Lo que

---

[62] Saer. Juan José, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza, 1983, p. 121. Em diante, todas as referências a *El entenado* pertencerão a esta edição.

[63] *El entenado,* p. 11.

[64] A localização espacial da experiência da personagem central de *El entenado* em uma tribo indígena americana na zona de Colastiné, na costa do Rio Paraná, vincula o relato fortemente com a "zona" saeriana.

[65] *El entenado*, p. 92.

cuando toqué la playa en el primer anochecer me era extraño, con el tiempo continuo que nos modela y nos cambia fue haciéndose familiar";[66] do retorno à Espanha, onde ganha a vida representando teatralmente as lembranças do passado: "...empezamos a representar. Después de las primeras funciones, dondequiera que íbamos nuestra fama nos precedía. Ganamos tanta, que nos hicieron venir a la corte y hasta el rey nos aplaudió";[67] e, já quase no final da existência, da preocupação em escrever sobre a vida dos indígenas: "...amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, (...) querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador".[68]

O relato consistiria nas memórias de Francisco Del Puerto, escritas aproximadamente entre os anos de 1576 e 1577. Referências a esse fato, embora muitas vezes de natureza incerta, podem ser encontradas em inúmeras crônicas do século XVI[69]. Em 1515, uma excursão espanhola capitaneada por Juan Díaz de Solís atinge o estuário do Rio da Prata. Na ocasião, o rio recebe o nome de Mar Dulce; passados alguns meses, já muitos quilômetros rio adentro, parte dessa expedição morre em uma emboscada indígena, sob o olhar aterrador dos que permaneceram no navio: "...los indios tomando a cuestas a los muertos y apartándolos de la ribera hasta donde los del navío los podían ver. Cortaban las cabezas, brazos y pies, asaban los cuerpos enteros y se los comían"[70].

---

[66] *El entenado*, p. 84.

[67] *El entenado*, p. 108.

[68] *El entenado*, p. 134.

[69] Conferir Madero, Guillermo. *Historia del puerto de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emencé, 1955. E Oviedo, Gonzalo Fernández de. *Sumario de la natural historia de las indias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

[70] Herrera y Tordesilhas, Antonio de. *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*. Assunção, Guaraniá, 1944-47.

Curiosamente, salva-se Francisco del Puerto, grumete da expedição, que permanece dez anos entre os indígenas. Ao cabo desse tempo, ele é resgatado por outra expedição espanhola, capitaneada na oportunidade por Sebastião Gaboto. Porém, como apontamos anteriormente, a identidade entre a figura histórica e a literária se infere do contexto e das alusões a determinados fatos históricos que permitem estabelecer certas correlações: a ligação vital com os portos que faz imediata referência a seu sobrenome, a recente descoberta de um novo caminho para as Índias, sua participação no desembarque, a descrição de sua vida com os índios, o retorno à Espanha com outra expedição dez anos mais tarde etc.

Em vista disso, muitas das leituras críticas realizadas sobre *El entenado* analisam o relato da ótica das crônicas de conquista, inserindo-o no contexto dos novos romances históricos latino-americanos. Contudo, não obstante a deliberada reunião de discurso histórico e ficcional, Saer, ao constituir um relato repleto de anacronismos, dá estrutura a uma narrativa que problematiza o olhar não apenas sobre o passado, mas sobretudo sobre o presente. É partindo dessa perspectiva que queremos desenvolver as linhas de análise sobre a obra. Assim, decidimos analisar em *El entenado* os seguintes núcleos ficcionais que, a nosso ver, são significativos no romance e comuns às demais obras do referido escritor:

- provocação às formas do discurso: o trânsito para o vazio;

- o deslocamento pelo espaço do "outro", da memória e do gênero;

- a práxis poético-narrativa e o rito da antropofagia.

## 2. PROVOCAÇÃO ÀS FORMAS DO DISCURSO: O TRÂNSITO PARA O VAZIO

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y solo la sujeción del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad.

*Museo de la novela de la Eterna*, **Macedonio Fernández**

O romance *El entenado* conforma-se, em um primeiro momento, por meio de uma práxis poético-narrativa que corrói as diferentes formas discursivas que o estruturam. Vários procedimentos narrativos presentes no texto contradizem manifestadamente os diferentes modos da discursividade e os respectivos efeitos de verossimilhança que lhe conferem contorno realista. Não obstante o risco realista de *El entenado* construir-se sobre determinados gêneros e subgêneros discursivos,[71] podemos reconhecer nele determinados procedimentos narrativos que subvertem os efeitos de verossimilhança que os fundamentam e os tornam familiares ao leitor.

Ainda que tratem de responder apenas a uma lei interna de determinada forma discursiva, não se ocupando necessariamente da correlação com o mundo exterior[72], as estratégias discursivas que reproduzem na trama textual de *El entenado* determinado efeito de sentido do real são colocadas sob suspeita durante todo o relato, acentuando-

[71] Entendemos por gênero o que nos explica Mikhail Bakhtin: "cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*." Bakhtin, Mikhail. "Os gêneros do discurso." In: *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 279.

[72] Cf. Barthes, Roland. "El efecto de realidad". In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona, Paidós, 1994, pp. 179-187 (1968, *Communications*).

lhe o traço dubitativo e hipotético. Conseqüentemente, é em meio a esse definido movimento de desconfiança e incerteza com respeito às formas do discurso, que o romance se realiza discutindo o sentido do real e a dimensão cognoscitiva de índole estética e metafísica do ato narrativo.

Cabe definir aqui um elemento chave para a compreensão de nossa argumentação, nos termos em que a explica Roland Barthes: a diferença entre verossimilhança discursiva e referencial. Embora a correspondência com o referente, no caso, o Rio Paraná e cercanias, ocupe papel importante no relato, visto que o vincula diretamente a essa particular zona espacial presente em muitas obras do autor, a verossimilhança a que me refiro neste capítulo é destacadamente discursiva. Por verossimilhança discursiva entendemos um conjunto de procedimentos e estratégias narrativas que devem ser observados a fim de reproduzir determinado efeito de sentido. Tais procedimentos tratam de responder apenas a uma convenção interna do próprio discurso, não importando, de certo modo, o grau de mimetismo ou referência a um objeto ou paisagem exterior.[73]

Diante disso, analisaremos neste capítulo os diferentes gêneros e subgêneros discursivos que perfazem o relato e os procedimentos narrativos que os transfiguram e fazem com que o romance se desloque para um espaço vazio da indefinição genérica.

[73] Como exemplo de verossimilhança discursiva, citamos o uso da descrição em textos da Idade Média: naquela ocasião, a descrição não estava submetida a nenhum "realismo", pouco importava a correspondência ou verossimilhança com o mundo exterior; por isso, não representava nenhum incômodo para um escritor colocar leões ou oliveiras habitando um país nórdico, pois para ele apenas contavam as exigências do gênero descritivo. Cf Barthes, Roland. "El efecto de realidad", *op. cit.*, p. 182.

## 2.1. O romance autobiográfico e memorialístico

Entre as formas discursivas reconhecidas em *El entenado*, podemos citar o romance autobiográfico e memorialista, visto que o texto se estrutura sobre o relato em primeira pessoa das vivências da personagem protagonista no continente sul-americano e europeu. Não obstante o romance autobiográfico se diferenciar em alguns aspectos do memorialístico (na autobiografia o objeto da narrativa concentra-se no eu autoral, enquanto no texto memorialista na matéria histórica observada por esse sujeito), ambos os modelos discursivos caracterizam-se por uma aspiração a discurso documental e testemunhal que está fortemente presente no romance aqui estudado. [74]

A aparente correspondência entre a personagem narradora e determinada figura da história latino-americana, como assinalamos anteriormente, o suposto vínculo entre autor e narrador, entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, confere um incontornável aspecto testemunhal ao romance, ainda que ele seja contestado pela natureza estética e contínua inflexão dubitativa e irônica do texto.[75] São esses elementos

---

[74] A pesar de haver vestígios de formas narrativas com elementos autobiográficos já no Egito antigo, é somente durante a Idade Média que o relato passa a assumir, ainda muito timidamente e distante do que viria a ser séculos depois, uma inflexão introspectiva. Nas *confissões*, de Santo Agostinho, a despeito de encontrarmos de certo modo esse movimento em direção a um interior individualizado, o que está em primeiro plano é destacadamente a relação com o universal e o metafísico. Nos séculos XVII e XVIII se potencializa uma tendência um pouco mais psicológica do relato, pois, com a Renascença, o indivíduo ganha importância frente à coletividade e à religião. Porém, as narrativas desses anos ainda se concentram em memórias de viagem e aspectos folclóricos dos países visitados. Será realmente nos séculos XIX e XX que o relato autobiográfico assumirá a forma que conhecemos no presente momento: a fusão de experiências empíricas, concentradas no indivíduo, com a narrativa ficcional. Cf. *Enciclopedia de la literatura*. Milão, Garzanti, 1991.

[75] Aprofundando o conceito de ironia segundo Kierkegaard, entendemos por inflexão irônica um ponto de vista que através de uma série de procedimentos negativos procura exaurir inteiramente o conteúdo de determinada proposição discursiva, deixando atrás de si um vazio. A perspectiva irônica, ao levar o mundo circundante a falsas pistas dele mesmo, aparece também na figura de uma relação de oposição, derruindo a totalidade da existência. Cabe salientar que a dúvida, apesar de se identificar com a ironia, enquanto negatividade absoluta, é uma determinação do conceito, e a ironia um ser para-si da subjetividade. Na dúvida, o sujeito é testemunha de uma guerra de conquista, na qual cada fenômeno é aniquilado porque a essência tem de estar mais além. Na ironia, o sujeito bate constantemente em retirada, contesta a realidade

que acabam por evidenciar, precisamente, a tenuidade e ambivalência dos artifícios narrativos que conformam o enfoque biográfico do relato do grumete. Cabe destacar que, conforme sustenta Bella Josef, toda narrativa testemunhal carrega consigo, inerentemente, dois princípios de certo ponto de vista antagônicos: veracidade histórica e ficcionalidade reinterpretativa.[76] No romance, as dúvidas e preocupações da personagem protagonista com respeito à constituição do real reforçam as contradições desses elementos, fazendo que se acentue ainda mais a problematicidade dos conceitos e significantes em jogo: "En mi recuerdo, alcanzamos la costa alrededor de mediodía — sol a pique sobre los barcos y el agua, inmovilidad total en la luz ardua, presencia cruda y problemática de las cosas en el espacio cegador"[77].

Diante disso, o narrador de *El entenado* acaba por sublinhar no pacto referencial que as formas discursivas memorialísticas pressupõem a fragilidade e a complexidade que também as constituem[78]. No centro da narrativa em retrospectiva da personagem há um problemático e cético movimento em direção a sua matéria biográfica; as realidades experimentadas pelo narrador europeu em terras sul-americanas e ibéricas, que se constituem núcleo do texto, que o presidem, padecem com a dependência recíproca entre a incerteza do vivido e a indefinição do lembrado. Torna-se evidente, assim, o filtro da imprecisa experiência textual, como observamos na passagem seguinte:

---

de todo e qualquer fenômeno a fim de salvar a si próprio, na independência relativa em relação a tudo. Cf. Kierkegaard, S.A. *O conceito de ironia freqüentemente referido a Sócrates*, *op. cit.*

[76] Cf. Jozef, Bella. "(Auto)biografia: os territórios da memória e da história." In: Leenhardt, Jacques; Pesavento, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, Unicamp, 1998. pp. 295-308. Nesse ensaio, Bella Josef percorre vários estudos críticos sobre o enfoque autobiográfico em suas diferentes formas para assinalar como o relato biográfico inclina-se para a história, conferindo o peso da realidade humana à literatura, aspecto que, entendemos, cruza os questionamentos e preocupações do narrador de *El entenado.*

[77] *El entenado*, p. 26.

[78] Cf. Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

> Era evidente que la mujer (...) ya no ocupaba ningún lugar en sus pensamientos. También en los míos su presencia era incierta: había aparecido, brusca y obscena, ante mis ojos, en la transparencia del día (...), no menos incierta dos o tres minutos después de su desaparición que ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no se sabe cómo, ni de dónde, autónoma, la memoria.[79]

No trecho, observamos que a imagem resultante do testemunho da personagem não alcança conformar algo consistente no interior de sua consciência. Estendendo-se sobre os próprios mecanismos da escrita, a dúvida e a incerteza sobressaem no momento em que o grumete se empenha em configurar o mundo físico e espiritual da comunidade de índios. É assim que o relato articula as desconfianças e hesitações do narrador com respeito à inteligibilidade dos acontecimentos da experiência e dos processos constitutivos do real, atribuídas da mesma maneira à tribo indígena. A impossibilidade de compreender racionalmente o mundo, de superar os obstáculos que impedem atingi-lo objetivamente, de torná-lo cognoscível, denotam uma concepção problemática da experiência em que mente e mundo estão indefinida e radicalmente dissociados. Indica igualmente que a experiência é concebida como construção, resultado final do funcionamento de muitos subsistemas cognitivos humanos, síntese de várias operações mentais ativas.

A pugna com o referente que marca os gêneros narrativos que buscam o efeito memorialístico por meio de uma estratégia de credibilidade está presente em *El entenado* como dúvida existencial de um sujeito que, por sua vez, a precipita sobre todo um grupo humano, isto é, a tribo que ele conhece durante os anos em que vive em territórios sul-americanos. Em *El entenado*, a presença problemática da memória, da percepção e da escrita em toda relação entre consciência individual e fluxo de

[79] *El entenado*, p. 59.

acontecimentos dá a saber que a realidade, transubstanciada em fluxo verbal, não é nada mais que um mero espelho deficiente e precário da matéria vivida[80]. Ao tratar de esmiuçar, a partir dessa partitura de conceitos marcados por uma forte negatividade, a relação que os indígenas estabeleciam com o mundo exterior, a personagem protagonista acaba por desvelar para o leitor a deficiência ontológica da realidade:

> *En todo caso, para ellos (los indios), el atributo principal de las cosas era su precariedad*. No únicamente por su dificultad a persistir en el mundo, (...) sino más bien, o tal vez sobre todo, por la de acceder a él. La mera presencia de las cosas no garantizaba su existencia. Un árbol, por ejemplo, no siempre se bastaba a sí mismo para probar su existencia. Siempre le estaba faltando un poco de realidad. (...) Sin ellos, no había árbol, pero, sin el árbol, ellos tampoco eran nada.[81]

Nessa passagem, a personagem aponta características e atributos da mundividência da tribo que em muitos momentos do relato se confundirão com os próprios pontos de vista do grumete, pois dizem respeito a uma maneira fragmentária e insuficiente de conceber e aproximar-se da realidade. Assim, a narrativa de *El entenado*, por referir-se continuamente a uma realidade extratextual hipotética sobre a que se pretende informar e a que supostamente não se pode submeter a uma prova de verificação, questiona o sentido do real e a esfera cognoscitiva do ato narrativo. Além disso, a fragilidade e o caráter múltiplo de todo processo lingüístico são reiterados pela contínua alternância entre a inconsistência do eu autoral e da matéria da experiência observada por ele.

---

[80] "(...) Reales
— no existe nada, nada, no hay, aunque estalle
ante nuestros ojos, ninguna realidad; y esos reales
que le reclaman, sin poder, por otra parte, dar con él,
vienen de rey, son la escoria del siglo o el siglo mismo,
la borra de un retuécano. (...)"
Saer, Juan José. "Reales". In: *El arte de narrar. Poemas (1960-1987).* Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 130.

[81] *El entenado*, p. 119 (grifo nosso).

Fica claro, nesse caso, que o efeito de intensificação da dúvida de que todo o narrado corresponde ao todo acontecido, acontecido que não pode ser apreendido sem impedimentos pela escrita, se deve especialmente ao ambivalente processamento estético a que a memória do passado, das experiências da personagem e da tribo, estão submetidos[82]. Mikhail Bakhtin, ao analisar as formas discursivas que pressupõem determinados vínculos entre autor e personagem, os relatos (auto)biográficos, reforça da mesma forma o caráter estético do processo remissivo da memória:

> O modo tranqüilo em que se efetua a rememoração de meu passado remoto é de natureza estética e a evocação se aproxima formalmente da narrativa (as recordações aclaradas pelo futuro do sentido são recordações penitentes). *A memória do passado é submetida a um processamento estético*, a memória do futuro é sempre de ordem moral.[83]

Desse modo, a perspectiva biográfica do romance, permeada de dúvidas e procedimentos negativos, se sustenta sobre o testemunho de um indivíduo vivendo problemática e conscientemente sob o engano da unidade do sujeito. Nessa escrita auto-referencial que pressupõe a estranheza do sujeito que se encontra com o outro de si próprio, sobressai a tarefa do narrador em dar sentido à estrutura mítica que sustenta a cosmovisão da referida tribo.

---

[82] "Entré en esa región
de la luz, y desde donde estaba
parado, miré otra vez
los mismos pájaros, en el mismo
crepúsculo, rasando
los flecos verdes de la enamorada
del muro. Paredes todavía
más grises en la intemperie de luz
se repetían inmóviles en esa tarde
de domingo: hombres sólidos que cayeron
desmoronados, y esta mano
que grabó el ademán de la vida
sobre mil cuerpos que el tiempo comió."

Saer, Juan José. "Pasado". In: *El arte de narrar. Poemas (1960-1987).* Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 93.

[83] Bakhtin, Mikhail. "O autor e o herói". In: *Estética da criação verbal*, *op. cit.*, p.167 (grifo nosso).

> De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz de, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos.[84]

Ao entrelaçar e conferir sentido a um conjunto de imagens mnemônicas autônomas e frágeis, o narrador reconstitui um dos possíveis itinerários simbólicos da tribo e, conseqüentemente, o próprio. Suportando os enfrentamentos e sobreposições entre o passado da recordação e o presente da escrita, a personagem relata a experiência de ter vivido durante dez anos entre os indígenas da tribo sul-americana. Essa vivência marcou, segundo suas palavras, definitivamente sua vida.

Da mesma maneira, ao esquadrinhar as relações latentes entre a memória do tempo e do espaço existencial e a realidade experimentada, a personagem nos conta sua infância como órfão em meio ao lúmpen que compunha o conjunto humano dos portos espanhóis quinhentistas. É de se destacar que, no relato, o grumete reitera a ausência e o desconhecimento de seus pais e as implicações desse fato no complexo processo de desenvolvimento de seus traços biográficos, ou seja, de sua identidade (do conjunto de caracteres próprios e "exclusivos" do grumete). Isso acentua a arbitrariedade das referências morais e éticas que conformam a subjetividade da personagem, como podemos notar na seguinte passagem do romance:

> La orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume múltiple de especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento: todo eso me acunó, fue mi casa, me dio una educación y

[84] *El entenado*, p. 134.

> me ayudó a crecer, ocupando el lugar, hasta donde llega mi memoria, de un padre y una madre.[85]

Assim, com essas considerações, procuramos delinear como as formas discursivas do romance autobiográfico e memorialístico se desvirtuam no relato por meio das constantes dúvidas que a voz narrativa possui com respeito aos processos constitutivos da memória e do sujeito, a despeito do próprio relato poder ser interpretado como um romance com essas características.

## 2.2. O romance de formação

O romance de formação é outro gênero discursivo que, conformando o traço verossímil do texto, sofre igualmente processo de corrosão da estrutura narrativa. As personagens nos textos exemplares dessa forma discursiva[86] narram destacadamente um período de aprendizagem, descobrimentos e enfrentamentos, anos entre a adolescência e a maturidade, durante os quais se gravam seu caráter e concepção de mundo. No romance aqui estudado, essa conformação narrativa supracitada ganha relevância e pode ser observada, por exemplo, no trecho transcrito abaixo, que remete ao período de dez anos em que a personagem, ainda durante a adolescência, convive com os índios colastinés:

> Pero hay también, en toda vida, un período decisivo, que sin duda también es pura ilusión, pero que sin embargo nos moldea, definitivo. (...) Yo era arcilla blanda cuando toqué esas costas de delirio, y piedra inmutable cuando las dejé, aun cuando mi permanencia en ellas haya sido, teniendo en cuenta la edad a la que estoy llegando, relativamente corta, y aun

[85] *El entenado*, pp. 11-12.

[86] Um dos exemplos mais manifestos consiste no *Os Buddenbrook*, de Thomas Mann.

> cuando, en los años que siguieron, haya vivido, en apariencia, tantas cosas que otros llamarían importantes y variadas.[87]

Devemos reparar ainda que a narrativa do grumete não se detém somente no que ocorreu nos tempos passados, mas no processo pelo qual seu eu pretérito se converteu no presente. Além de manifestar um problemático desejo de conhecimento de si mesmo, o correr do tempo e as experiências vividas demonstram o crescimento e aprofundamento da personalidade da personagem, o que lhe permite tecer análises penetrantes das diversas faces de sua vida e da vida dos índios. A narrativa em retrospectiva permite ainda, à medida que relata, atualizar as experiências recordadas, fornecendo novos elementos incapazes de ser percebidos sem a prática da vida que adquiriu com o passar dos anos.

> Ahora que soy un viejo, que han pasado tantos años desde aquella mañana luminosa, creo entender que los sentimientos del capitán en ese trance de inminencia provenían de la comprobación de un error de apreciación que había venido cometiendo, a lo largo de toda su vida, acerca de su propia condición. En la mañana vacía, su propio ser se desnudaba, como el ser de la liebre ha de desnudarse, sin duda, para su propia comprensión diminuta, cuando se topa, en algún rincón del campo, con la trampa del cazador.[88]

No entanto, o discurso desse sujeito, que quer fundar sua própria narrativa mítica[89] em que há uma progressão temporal, é impugnado, do mesmo modo, pelo abismo insondável que separa sua consciência dos objetos do mundo. Ao aspirar construir um espaço egocêntrico em que sua matéria biográfica tenha a possibilidade de formar um conjunto único, a personagem percorre e se sustenta sobre uma memória

---

[87] *El entenado,* p. 85.

[88] *El entenado,* p. 26

[89] Estes termos serão retomados com mais detalhes adiante.

fragmentária e ilusória que continuamente confunde os fenômenos psíquicos e os produtos da imaginação e do devaneio com seqüências de imagens da vigília. Assim, os elementos que configuram os dados biográficos e as faculdades intelectuais e sensíveis da personagem emergem de um espaço fragmentário e enganoso, o que denota claramente uma concepção inacabada e imperfeita do sujeito, que se contrapõe aos fundamentos do que denominamos de romance de formação:

> Pero hay también, en toda vida, un período decisivo, que sin duda también es pura ilusión, pero que sin embargo nos moldea, definitivo. Es una ilusión un poco más espesa que el resto, que se nos prodiga para que, cuando la proferimos, podamos de un modo o de otro representarnos la palabra vida. (...)[90]

> Si una tarde, por ejemplo, le vuelve, por algún signo de la vigilia que se lo recuerda, un sueño olvidado, no habrá, para el soñador, modo alguno de verificar el momento exacto en que tuvo ese sueño y no podrá determinar si lo soñó la última noche, o un mes antes, o muchos años antes. No podrá saber si sueño antiguo que le vuelve y no uno nuevo que se le aparece por primera vez en forma de recuerdo, flamante y repentino. Recuerdos y sueños están hechos de la misma materia. Y, bien mirado, todo es recuerdo.[91]

Rememorar a vida, ou seja, esforçar-se por reunir as imagens da memória (de caráter dissociador, não durativo), que em um momento pretérito fizeram parte da vigília, para fixá-las em uma escrita imprecisa e ambivalente, incapaz de mimetizar a experiência sem graves obstáculos, significa, portanto, enredar-se no imaginário e no real. A personagem, desde uma zona de deslizamento e hiato localizada entre duas culturas, duas épocas, dois espaços geográficos, reinterpreta os inacabados dados biográficos que tem em mãos, desvinculando-se definitivamente do supostamente documental para realizar-se como ficção. Nessa linha, em "Recuerdos", Saer escreve:

---

[90] *El entenado,* p. 84.

[91] *El entenado*, p. 147.

> (...) el recuerdo es materia compleja. La memoria sola no basta para asirlo. Voluntaria o involuntaria, la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. *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.[92]

Com o intuito reforçar as teses aqui apresentadas, selecionamos o seguinte trecho do romance, em que a personagem assinala de forma radical a impossibilidade de obter alguma certeza ou conhecimento categórico sobre o que foi o período que lhe determinou e cunhou o caráter e a existência:

> Mientras me alejaba río abajo, sin destino conocido, sentía algo que recién esta noche, sesenta años más tarde, cuando ya no se despliega, frente a mí, casi ningún porvenir, me atrevo, sin estar sin embargo demasiado seguro, a formular: que no venía nadie, remando río abajo, en la canoa, que nadie existía ni había existido nunca, fuera de alguien que, durante diez años, había deambulado, incierto y confuso, en ese espacio de evidencia. Así hasta que un recodo del río borró, abrupto, la visión, y salí de ese ensueño para siempre.[93]

## 2.3. A picaresca e o barroco

Outro gênero discursivo por meio do qual *El entenado* configura o contorno de verossimilhança, não obstante guarde algumas diferenças, trata-se da picaresca, na qual encontramos algumas das características apontadas nos gêneros discursivos anteriores. O apelo ao leitor, a orfandade do protagonista, as dificuldades em sobreviver, as ocupações temporárias e diversas, a ausência de infância, a ligação com o lúmpen e as classes marginalizadas, o sentido de transumância, as viagens entre Europa e América e

[92] Saer, Juan José. *La mayor*, *op. cit.*, pp. 91-92 (grifo nosso).
[93] *El entenado*, p. 89.

posteriormente entre diferentes cidades espanholas, quando retorna de sua estada entre os indígenas, o relato de sua vida itinerante, o vinho como elemento que torna possível as relações entre as personagens configuram elementos que nos transportam para esse campo da literatura espanhola característico do final do século XVI e sobretudo XVII:[94]

> El vino nos acercó. Iban de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, representando comedias para ganarse, con ese juego infantil, una vida miserable. (...) Cuando (el viejo) se percató de que yo conocía el latín, el griego, que no ignoraba ni a Terencio ni a Plauto, me propuso que me uniese a ellos para compartir peligros y beneficios.[95]

A despeito de *El entenado* não ser uma autobiografia em forma de carta exculpatória de uma indigna situação social protagonizada por uma personagem ordinária, que se vangloria de suas origens desonrosas, e de não apelar diretamente à comiseração ou compreensão do leitor, ele configura um universo ficcional em que seguramente podemos identificar alguns tópicos e formulações que com freqüência são associados às formas literárias difundidas durante o século XVI na Espanha.

*El entenado* trata, por exemplo, de assuntos e acontecimentos contemporâneos à personagem por meio de uma narrativa em retrospectiva, seguindo de certo modo uma cronologia linear, em que os episódios de sua vida se justapõem, reforçam os dados espaciais e temporais do relato, somados a outros tópicos barrocos. Porém, cabe ainda ressaltar que outros elementos próprios dos romances picarescos estão ausentes no relato do narrador de romance aqui estudado. Não há, como em muitos romances picarescos, um forte desejo da personagem protagonista de enriquecer e ascender socialmente a qualquer custo, nem uma vida que avança negativamente, sendo o resultado um notório fracasso.

---

[94] Cf. Quevedo, Francisco de. *El buscón*. Madrid, Aguilar, 1987; e *Lazarillo de Tormes*. Madrid, Catedra, 1990.
[95] *El entenado*, p. 107.

> Más que las crueldades de los ejércitos, la rapiña indecente del comercio, los malabarismos de la moral para justificar toda clase de maldades, fue el éxito de nuestra comedia lo que me ilustró sobre la esencia verdadera de mis semejantes: *el vigor de los aplausos que festejaban mis versos insensatos* demostraba *la vaciedad absoluta de esos hombres, y la impresión de que eran una muchedumbre de vestidos deslavados rellenos de paja, o formas sin sustancia infladas por el aire indiferente del planeta, no dejaba de visitarme a cada función*.[96]

Nessa passagem, a personagem protagonista, preocupada precisamente com a "esencia verdadera" dos semelhantes, enumera uma série de informações sobre a decadente conjuntura social e moral que a rodeava. Nesse contexto, em que o aspecto subjetivo ganha relevo, sobressai uma concepção de existência agudamente pessimista e negativa. Ao observar mais detenidamente cada ser humano que ia vê-lo representar a comédia, o grumete se depara com a inconsistência ontológica desses homens e com o esvaziamento de sentido do que pode significar o termo verdadeiro.

Cabe lembrar que os gêneros discursivos, entre eles o teatro, estabelecidos durante o período do barroco despontam em um momento histórico de crise generalizada, uma situação social grave que vinha ganhando terreno na Europa desde o fim do século XVI. O enfrentamento da burguesia com a nobreza e o clero e a reação destes últimos por conservar os privilégios, a implantação das monarquias absolutas sobre o antigo regime senhorial, o empobrecimento geral dos camponeses e a separação das igrejas criam um estado de incertezas espirituais e penúria material que desenha uma nova ordem européia. Mais precisamente na Espanha, a decadência do império, a inaptidão dos reis, a perda da hegemonia na Europa, o crescimento das cidades pela afluência de campesinos, vagabundos e mendigos, o agravamento das condições de vida da população agrária e o desperdício de riqueza dos nobres e clérigos

[96] *El entenado*, p. 109 (grifo nosso).

potenciam a imagem de uma sociedade em ruínas, marcada pela perda de bens materiais, pela decadência moral, pela derrocada sem retorno dos ideais renascentistas.

Complexo, pessimista, fundado nessa profunda crise engendradora do desengano, o homem barroco que emerge no campo das artes e filosofia preocupa-se com o falso das aparências, com o empobrecimento da vida e com o efêmero dos feitos mundanos[97]. Nessa perspectiva, entende-se de certo modo porque a realidade era representada como ilusão, sonho ou escombro de um sentimento arcaico de unidade, muitas vezes associado ao delírio[98]. No romance aqui estudado, essas questões estão presentes reiteradamente nas observações da personagem protagonista e na representação teatral executada por ela. E são atribuídas, da mesma forma, aos índios que ela conhece em sua estada entre a tribo sul-americana. O questionamento do real, com tom acentuadamente pessimista, fato medular na obra narrativa de Saer, mistura-se, assim, em *El entenado*, a essas formas discursivas do barroco que trazem nos temas esse mesmo questionamento.

> Tampoco ellos (os índios) eran totalmente verdaderos, pero, de todos modos, lo real estaba en ellos o en ninguna parte. Ellos eran, a pesar de su fragilidad, el sostén inseguro de las cosas, no más firme y duradero que la llama de una vela en el centro de la tormenta. Y esa situación no era el resultado de un impresión pasajera sino la verdad principal del mundo que marcaba, como un rastro de tortura, sus huesos y su lengua. Cada gesto que realizaban y en cada palabra que proferían, la persistencia del todo estaba en juego, y cualquier negligencia o error bastaba para desbaratarla.[99]

Para o homem barroco, a constatação da transitoriedade da realidade não o permitia acreditar em nada duradouro. Consciente de que o mundo é constituído apenas

---

[97] Cf. Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Madrid, Gudarrama, 1969, vol. II.

[98] Cf., por exemplo, Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960; e do mesmo autor *El gran teatro del mundo*. Madrid, Cátedra, 1989.

[99] *El entenado*, pp. 126-127.

de sombra, sonhos, ruína e morte, ele o concebe como um grande teatro em que cada ser representa seu papel. Em razão disso, a prática do ascetismo e da resignação resultam comuns, além da exageração dos elementos negativos. Devemos recordar que a personagem protagonista do romance escreve o relato em um estado de ascese quase absoluta, com uma mínima alimentação, umas poucas azeitonas e vinho, e sobre um mobiliário reduzido. Partindo desse estado e espaço, as reflexões que nascem da personagem reproduzem essa referida problemática barroca:

> Toda vida es un pozo de soledad que va ahondándose con los años. Y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad, ya estaba advertido desde el principio contra esa apariencia de compañía que es una familia.[100]

> Lo vivido roía, con su espesor engañoso, los recuerdos fijos y sin defensa. Cuando nos olvidamos es que hemos perdido, sin duda alguna, menos memoria que deseo. Nada nos es connatural. Basta una acumulación de vida, aunque sea neutra e gris, para que nuestras esperanzas más firmes y nuestros deseos más intensos se desmoronen. Recibimos masas continuas de experiencia como el cajón, en la fosa húmeda, paladas de tierra definitiva.[101]

> Tuve, por fin, un padre, que me fue sacando, despacio, de mi abismo gris, hasta hacerme obtener, por etapas, lo máximo que puede acordarnos este mundo: un estado neutro, continuo, monocorde, equidistante del entusiasmo y de la indiferencia y que, de tanto en tanto, por alguna exaltación modesta, se justifica.[102]

Em *El entenado*, conforme observamos nas passagens acima reproduzidas, podemos advertir a presença de tópicos barrocos, complementando a ambientação a que nos referimos anteriormente[103]. Porém, queremos ressaltar um aspecto: a

---

[100] *El entenado*, p. 35.
[101] *El entenado*, p. 86.
[102] *El entenado*, p. 99.
[103] Gramuglio, María Teresa. "La filosofía en el relato", *op. cit.*, p. 36.

desesperança, o *horror vacui*, o universo como o grande teatro do mundo, a vida como sonho, ilusão, falsa representação etc., são inquietações espirituais que a personagem narradora atribui igualmente ao universo da tribo indígena que ela conhece durante os anos em que vive na América.

Assim sendo, esses tópicos não emergem no relato apenas de uma situação provocada por um contexto europeu sócio-econômico de crise: há uma inversão da perspectiva histórica no momento em que a consciência do narrador resgata e atribui esses valores à cosmovisão indígena: o desengano dos índios inverte o curso e a hierarquia da história ao antecipar um sentimento de mundo que seria hegemônico em grande parte da Europa no século seguinte. Nesse sentido, há no relato um rompimento conceitual com o primado de origem que estabelece vínculos de efetiva subordinação nas relações entre os diversos sistemas de pensamento americanos e europeus ocidentais[104].

## 2.4. A crônica de Índias e o discurso histórico

A última forma discursiva a que nos vamos referir, a despeito de que ainda podemos citar outras[105], trata-se do romance de cunho histórico, mais precisamente a crônica de Índias e o relato de viagens[106].

---

[104] Essa inversão de perspectivas e de hierarquias foi bastante abordada e defendida pela filosofia francesa das últimas décadas do século XX, sobretudo por Jaques Derrida. Conferir, por exemplo, Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

[105] "Es obvio, sin embargo, que aunque *El entenado* oculta casi todas las referencias históricas, no elude las alusiones a textos que debaten la cultura moderna desde diversos paradigmas (Freud, Lévi-Strauss, Sartre, Levinas, entre otros). Desde esta perspectiva, el texto dialoga no sólo con los modelos literarios que incluye, sino también con textos filosóficos o históricos, o tan 'híbridos' como los del propio Saer, en los cuales se borra la frontera entre poesía e historia, o entre poesía y filosofía." Díaz-Quiñones, Arcadio, *El entenado: las palabras de la tribu*. In: *Hispamérica*. n° 62, 1992, p. 6.

> Bordeando siempre tierra firme, las naves se dirigieron hacia el sur. Por momentos, la costa, que divisábamos, constante, se retiraba un poco, arqueándose, transformándose en un semicírculo, o bien penetraba en el agua, pétrea y atormentada, empujándonos mar adentro. A veces divisábamos bestias y pájaros, cuadrúpedos peludos que ramoneaban en la orilla, monos que pasaban, con desdén y agilidad, de un árbol a otro, pájaros multicolores que volaban rápido, como proyectiles.[107]

Apesar de que o próprio Saer atente que *El entenado* seja "una metáfora de nuestra época, de todas las épocas" e que "todo en *El entenado,* si no es invención, no corresponde a ningún verdadero sistema, ni etnológico, ni lingüístico, ni nada",[108] o romance conforma um texto que entrecruza discurso histórico e ficção. Embora não exista no romance, na esfera lingüística e narrativa, uma reconstrução arqueológica rigorosa da América e da Espanha do século XVI — tratar de reconstruir na década de 1980 a escrita do século XVI consistiria em um projeto tão improvável quanto o de Pierre Menard, personagem do conto "Pierre Menard, autor de Quixote" de Borges[109] — essa perspectiva híbrida dá lugar a que *El entenado* seja lido, por uma copiosa crítica, do ponto de vista das crônicas espanholas da conquista,[110] da representação da produção do conhecimento histórico como produção discursiva,[111] e da crítica à interpretação,

---

[106] Cf. o relato seiscentista do espanhol Alvar Nuñez Cabeza de Vaca que, da mesma maneira que o grumete do romance, foi capturado por indígenas americanos, passando longos anos entre eles. Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez. Naufragios. Madrid, Catedra, 1996.

[107] *El entenado*, p. 21.

[108] Linenberg-Fressard, Raquel, "Entrevista con Saer." In: *Revista Río de la Plata*. Paris, nº 7, p. 157.

[109] Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona, Emecé, 1996, vol. I.

[110] Cf. de Evelia Romano Thuesen, "*El entenado*: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto", *Latin American Literary Review*, Pittsburgh, Jan-Jun, 1995, pp. 44-45. Nesse texto, Thuesen contrapõe os modos narrativos de *El entenado* às crônicas da Conquista, com o intuito de demarcar como Saer reelabora a história da Conquista no plano ficcional. Cf. também Gnutzman, Rita. "*El entenado* o la respuesta de Saer a las crónicas." In: *Revista de Estudios Hispânicos*. Rio de Pedras, nº 20, 1993, pp. 199-206.

[111] "*El entenado* nos permite hacer una reflexión de carácter histórico no ya desde la modernidad hegeliana, sino desafiándola. La literatura de la llamada posmodernidad no se preocupa por la conciencia del desarrollo histórico, sino más bien por el carácter narrativo y retórico de la historia. En la novela histórica de la posmodernidad se opera un desplazamiento de centro de interés, por el cual de las fuentes y sustancias históricas se pasa al discurso, como proceso de enunciación del lenguaje" assinala Rita de Grandis desde

imposição e dominação do discurso oficial e hegemônico sobre fatos e acontecimentos passados.[112]

Diante disso, cabe discorrer aqui brevemente sobre a especificidade dos discursos histórico e ficcional. O discurso histórico, por exemplo, para constituir sua credibilidade e sua tipologia discursiva que garantem sua vida como disciplina, deve obedecer a normas específicas que o diferenciam de outros discursos. No entanto, a historiografia debate-se com o fato de não poder se referir somente a um tempo histórico;[113] cada período de tempo estabelece seus próprios critérios no momento de definir o que é história e o que não é, que textos são e que textos não são históricos.[114]

Por outra parte, os historiadores procuram em seus relatos desembaraçar-se da ficção por meio de determinados elementos discursivos que lhes garantem de certo modo um princípio historiográfico diferenciado. Não podemos deixar de assinalar aqui que a literatura e a história não podem ser definidas apenas pelos conteúdos que ambos os textos veiculam, mas também pela forma do discurso, já que ambas podem recorrer a procedimentos narrativos análogos para alcançar seus fins. Como ocorre, por exemplo, com o efeito de verossimilhança que o texto literário produz, o conhecimento histórico

---

postulados pós-modernistas em "*El entenado* de Juan José Saer y la idea de historia." In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Ottawa, Spring, 1994, p. 419.

[112] "El relato (*El entenado*) es una revisión de las historias oficiales de América que mitifican a los conquistadores y organizan racionalizaciones para justificar el genocidio; en otro también se corrigen las interpretaciones utópicas de quienes rechazan absolutamente la conquista" aponta Maria Luisa Bastos em "Eficacias del verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer." In: *La Torre*. San Juan, enero-marzo, 1990, p. 6.

[113] Para uma semântica dos tempos históricos, cf. Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993.

[114] Cf. Lozano, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid, Alianza, 1994.

produzido pelo discurso historiográfico também é fruto de um efeito de sentido, construído no interior do texto.[115]

Nesse sentido, na historiografia grega, por exemplo, o historiador narra acontecimentos que ele mesmo supostamente testemunhou ou que estão foram recolhidos da tradição oral, como é o caso de Heródoto, não por acaso epígrafe de *El entenado*. O que garante nesse caso a legitimidade dos acontecimentos é a própria presença desse sujeito. Em contrapartida, nos séculos XVI e XVII, começa a ser concebida a idéia de um conhecimento mediato e, portanto, o problema da justificação de uma história pretérita é vista a partir de outros termos. Busca-se um caminho em direção aos acontecimentos do passado a partir de pegadas, de marcas que tais acontecimentos deixaram no presente sob a forma de documentos e monumentos.

Entretanto, no correr do século XX, acentuam-se as dúvidas com respeito ao reconhecimento do discurso historiográfico como representação não problemática de determinada matéria histórica exterior, de forma que as fontes e os acontecimentos históricos perdem, para alguns, importância para os elementos discursivos que conformam o processo de enunciação da linguagem na narrativa historiográfica.

Como *El entenado* desponta no marco do ressurgimento dos romances históricos na América Latina, parece-nos oportuno, da mesma forma, tecer algumas considerações sobre o contexto intelectual desse período.[116] O reaparecimento do romance de cunho

---

[115] "La narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura, desde los Griegos, está sometida a la sanción de la 'ciencia' histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la 'realidad', justificada por principios de exposición 'racional', esa narración ¿difiere realmente, por algun rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama? Y si ese rasgo — o esa pertinencia — existe, ¿en qué punto del sistema discursivo, en qué nivel de la enunciación hay que situarlo?" Barthes, Roland. "El discurso de la historia." In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona, Paidós, 1994, pp. 179-187 (1967, *Informatio sur les sciences sociales*).

[116] "En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo XX, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso

histórico na América Latina nas décadas de sessenta e setenta ocorre anos depois de se consolidar a abertura da historiografia a outros campos de conhecimento, como, por exemplo, à história oral, social, das mentalidades, da sexualidade, do discurso, da loucura, da vida privada, etc. Além do mais, a polêmica criada por parte da historiografia norte-americana e francesa sobre a natureza dos discursos historiográfico e ficcional intensifica o debate sobre as barreiras que separam história e literatura como disciplinas.[117]

Dessa maneira, influenciados por uma atmosfera intelectual dominada por ventos de ceticismo epistemológico e negativas nietzchenianas da possibilidade da objetividade,[118] muitos estudiosos do campo da historiografia detêm-se em analisar

---

modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla." Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica." In: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 97.

[117] Cabe lembrar que o aprofundamento crítico dos postulados iluministas vivido durante todo o século XX, fez com que diferentes grupos de intelectuais, sobretudo nos Estados Unidos e França, teorizassem, com mais intensidade entre as últimas décadas do século XX, sobre o fim da modernidade como período histórico, substituído por uma pós-modernidade que estaria marcada pelo desaparecimento de praticamente a totalidade de elementos que conformaram o paradigma do movimento moderno: o racionalismo, os grandes sistemas filosóficos, o modo de estruturar o conhecimento científico, os discursos ideológicos universalistas. Negando a existência de significados estáveis e da correspondência entre a linguagem e realidade, questionando radicalmente a objetividade científica, sobretudo nas disciplinas humanas, contradizendo as fundamentações de grande peso da sociedade ocidental e a crença no progresso desta sociedade — presentes em Kant, Hegel ou Marx —, impugnando as visões utópicas de perfeição obtida através da melhoria das condições sociais, da educação e da expansão da ciência, traçaram o final de uma epistemologia, de um modo de organizar a convivência política, de uma concepção de estado. Porém, esse êxito do caos desesperançado tem sido questionado por pensadores como Jürgen Habermas que sustenta que o discurso da Ilustração está longe de ter desenvolvido seus frutos mais positivos, pelo que, com a oportuna autocrítica e correção de erros e desmesuras, a modernidade, concebida como um projeto inacabado, pode seguir projetando-se até o século XXI. Cf. Habermas, Jüngen *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa, Nova Enciclopédia, 1998. A pesar de não ser nossa intenção trazer aquí para um primeiro plano o debate modernidade–pós-modernidade, nos parece importante fazer referência ao surgimento desse novo debate intelectual no marco das décadas de sessenta, setenta e oitenta. Para um panorama das bases dessa discussão filosófica Cf. de Blackburn, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

[118] Para Nietzsche, todo conhecimento é relativo às necessidades e, especialmente, às necessidades vitais do ser que conhece. Nesse sentido, a objetividade se mostra como um mero disfarce para o poder ou para a autoridade nos meios acadêmicos. Desse modo, o pensamento lógico-racional é apresentado como uma imposição de dicotomias, suspeitas ao fluxo de acontecimentos. Cf. de Blackburn, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

criticamente os referentes históricos presentes na narrativa, ao passo que as estratégias discursivas e persuasivas que se encontram no texto histórico passam a ser examinadas com meticulosidade.[119] Assim, enquanto o discurso ficcional suporta um minucioso rastreamento de suas fontes históricas, o historiográfico é obrigado a experimentar uma atenta, e às vezes excessiva, leitura estilística.[120]

A essa hesitação perante os fundamentos da historiografia, que influenciou a atitude de muitos escritores latino-americanos, soma-se um pessimismo histórico e uma crítica à dominação derivados de um contexto social de ordem reacionária, pleno de estados militarizados e opressivos que se difundiram pela América Latina nas décadas de sessenta e setenta.[121] A experiência de ter vivido sob esse poder ditatorial, em que a suspensão do espaço público e o controle e manipulação das esferas produtivas do discurso da história e da memória nacional eram constantes, contribuiu significativamente com o desenvolvimento dessas obras. A pergunta de como narrar a história e a memória nacional depois do horror dessas vivências fazia-se presente de modo categórico nesse momento, como, por exemplo, podemos observar na frase inicial do romance *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia: "¿Hay una historia? Si hay una historia ella empezó hace tres años"[122].

Isso considerado, desde distintas perspectivas e diferentes modos, a ficção histórica latino-americana a que nos referimos, trabalhando a substância histórica do

---

[119] Cf. Wood, Gordon S. "Novel History (about *Dead Certainties* by Simon Schama), *The New York Review of Books*, nº 27, 1991, p. 12.

[120] Cf. White, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1992. Para White, não pode haver história propriamente dita que não seja ao mesmo tempo filosofia da história; assim, os modos possíveis da historiografia constituem os mesmos modos possíveis da filosofia especulativa da história. Esses modos, por sua vez, são formalizações de intuições poéticas que os precedem e que ratificam as teorias particulares utilizadas para dar aos relatos históricos a aparência de uma explicação. Conferir igualmente Ricouer, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, Papirus, 1994.

[121] Cf. Zanetti, Susana. "Historia y ficción en la novela hispanoamericana contemporánea." In: *Revista de lengua y literatura*. Neuquén, Noviembre, n° 2, 1987.

[122] Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.

passado cultural sobretudo com a ferramenta da paródia, renova o modo de ler a história do passado e do presente, investindo contra a retórica oficial. Suas fronteiras avançam sobre *El entenado* visto que o romance, a despeito de não apresentar uma definida finalidade interpretativa do passado, nem um manifesto gesto desmistificador dessa matéria pretérita, pois não há no texto uma rigorosa fixidez temporal nem uma preocupação meticulosa em reconstruir a linguagem dos cronistas[123], transita por alguns dos postulados desse conjunto narrativo, ainda que não se limite a eles.[124]

A título de exemplo, citamos o deliberado apagamento das referências diretas a personagens e circunstâncias históricas e, conseqüentemente, a abertura a outras leituras da matéria historiográfica.[125] Não obstante o romance não se restringir a determinado intuito crítico, ao remontar o episódio da chegada das naus espanholas à América, ele o faz de forma a alterar o aspecto grandioso de um dos supostos mitos constitutivos da nacionalidade sul-americana: o capitão da expedição que chega por

---

[123] Com respeito ao aspecto histórico de *El entenado*, Martín Kohan tem uma posição mais inflexível. Para ele, "No hay, en la novela de Saer (*El entenado*), 'hechos históricos', y no sólo porque se trabaje ficcionalmente la narración, sino por el propósito de cuestionar la idea misma de que pueda haber experiencia histórica. En la experiencia directa, la de un tiempo presente, los hechos se viven como en un sueño, con escasa conciencia de lo que está pasando; cierto efecto de historicidad (y por lo tanto la historia como efecto) se produce *a posteriori*, en esa mirada retrospectiva que el personaje dirige desde la vejez, en el recuerdo de los hechos (que en ningún caso prueba su verdad), y en la escritura (*El entenado* no cuenta con la escritura mientras vive con los indios: aprende a escribir más tarde, cuando retorna Europa; es entonces que escribe sus recuerdos, aunque escribe también una representación, una pura comedia: una obra literaria)". Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración." In: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 255.

[124] Cf. *El mundo alucinante* (1969), de Reynaldo Arenas; *Yo el supremo* (1975), de Augusto Roa Bastos; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *En esta Dulce Tierra* (1985), de Andrés Rivera; *Maluco. La novela de los descubridores* (1990), de Napoleón Ponce de Leon; entre outros. Para um panorama desses novos romances históricos latino-americanos cf. Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Cf. ainda Ainsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." In: *Cuadernos Americanos.* México, julio-agosto, 1991, pp. 13-31. Nesse ensaio, Ainsa perfaz um histórico e aponta destacadamente alguns traços comuns dessa massa bastante heterogênea de romances históricos latino-americanos.

[125] Conferir o relato do bufão da armada, Juanillo Ponce, em *Maluco*. *La novela de los descubridores*, de Ponce de León, que se constitui como uma variante dos relatos dos cronistas reais Pedro Mártir de Anglería e Antonio de Pigafetta sobre a expedição de Fernão de Magalhães. Cf. Mártir de Anglería, Pedro. *Livros de las décadas del nuevo mundo*. *1459-1526*. México, Secretaria de Educación Pública, 1945; e Pigafetta, Antonio. *Primeira viagem ao redor do mundo: o diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Porto Alegre, LPM, 1985.

primeira vez ao Rio da Prata é descrito como uma pessoa de hábitos absolutamente estranhos e incompatíveis com a figura do conquistador e fundador presente nas crônicas[126]:

> De distante, el capitán se volvió remoto: parecía flotar en una dimensión inalcanzable. En los días que siguieron al desembarco, casi ni se lo vio en cubierta. Sus subordinados se ocupaban de todo y él no salía del camarote. (...) Una noche en que (...) me mandaron de la cocina a servirle la cena, cuando volví para levantar la mesa estuve golpeando a la puerta del camarote sin obtener respuesta hasta que creyéndolo ausente, decidí entrar, y entonces descubrí que en realidad estaba todavía sentado a la mesa, solo, en el centro del camarote iluminado, observando con atención el pescado que le había servido un rato antes y que yacía entero en su plato.[127]

Outro elemento presente no romance que o une a esse conjunto de obras, embora utilizado de forma especulativa e irônica, consiste no jogo entre os fatos ocorridos e o sujeito que os narra[128]. A natureza ficcional do romance lhe permite incorporar uma perspectiva dialogante e niveladora com o passado, em contrapartida à "jerarquía distante y absoluta"[129] da discursividade histórica. Nessa perspectiva, reproduzimos a seguir um trecho do romance em que a personagem protagonista presencia o ataque dos índios ao grupo de espanhóis que havia descido à margem do rio, e o comenta anos depois tendo em conta sua repercusão sobre terras ibéricas:

---

[126] Nesse sentido, conferir Columbus, Christopher. *Diario de Colón*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1972; Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Porrua, 1960; e López de Gómara, Francisco, *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

[127] *El entenado*, p. 22.

[128] Conferir a personagem de Colombo em *El harpa y la sombra* de Carpentier, e Juana "la loca" en *Terra nostra* de Fuentes.

[129] Chibán, Alicia. "*El harpa y la sombra*: desocultamiento y visión integradora de la historia." In: *La historia en la literatura iberoamericana* (Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Ediciones del Norte, 1989, pp. 117-129.

> El acontecimiento que sería tan comentado en todo el reino, en toda Europa quizás, acababa de producirse en mi presencia, sin que yo pudiese lograr, no ya estremecerme por su significación terrorífica, sino más modestamente tener conciencia de que estaba sucediendo o de que acababa de suceder.[130]

Por fim, um último aspecto que queríamos ressaltar consiste no disfarce de historicismo encobrindo na textualidade determinada intenção metafórico-alegórica e, por conseguinte, o desvelamento da dimensão humana dos acontecimentos históricos. Na passagem transcrita abaixo, que se refere ainda ao ataque dos índios à expedição, pode-se observar claramente como as circunstâncias históricas transmudam-se em questionamentos de ordem metafórica, que transcendem a superfície do mero ordenamento causal do texto:

> El recuerdo que me queda de ese instante, porque lo que siguió fue vertiginoso, se limita a representar el sentimiento de extrañeza que me asaltó. En pocos segundos, mi situación singular se mostró a la luz del día: con la muerte de esos hombres que habían participado en la expedición, la certidumbre de una experiencia común desaparecía y yo me quedaba solo en el mundo para dirimir todos los problemas arduos que supone su existencia.[131]

No romance, por meio de diálogos entre temporalidade e anacronismo, como a modulação filosófica em que as interrogações sobre o desejo, a contingência e a precariedade da condição humana emergem do interior de uma mentalidade do século XVI, e a linguagem que recusa todo artifício de reconstrução arqueológica, subvertem-se os fundamentos do relato histórico, do discurso das crônicas da conquista. Ressalta-se, com isso, a permanência histórica e a atualidade dos problemas de ordem existencial e estética referidos no relato e a vigência de uma condição humana comum a todos os

---

[130] *El entenado*, p. 27

[131] *El entenado*, p. 27

tempos[132]. Além disso, o questionamento da perspectiva histórica, o caráter marginal da personagem protagonista, a problematização da memória, a suspeita acerca da correspondência entre realidade e escrita e os procedimentos narrativos característicos de Saer presentes no texto, como a ênfase no processo descritivo de cores e primeiros planos, contribuem para a corrosão das formas do discurso histórico das crônicas da conquista.

## 2.5. O desfazer e refazer da práxis narrativa: o trânsito para o vazio

Os desrespeitos às exigências discursivas dos gêneros que configuram o risco realista do romance fazem com que o relato adquira um sentido translato que convém delinear com mais detalhes neste estudo. A reelaboração das formas discursivas no processo ficcional do texto se torna peça fundamental para a compreensão do romance no momento em que permite ao leitor penetrar de um modo singular a matéria cultural, histórica e política latino-americana. É de se assinalar, por exemplo, que ao investir contra as convenções discursivas de *El entenado* por meio das posições adotadas pelo narrador, Saer evidencia precisamente seu conceito de narração, que tornamos a reproduzir seguir:

> *La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría*. Antes de escribir uno sabe lo que no se debe hacer, y lo que queda de eso, (o sea lo que uno está haciendo), es el resultado de repetidas decisiones tomadas por el narrador a medida que escribe, en todos los niveles de su praxis creadora. (...) La novela es sólo un género literario; *la narración, un modo de relación del hombre con el mundo*.[133]

[132] Cf. Gramuglio, María Teresa, "La filosofía en el relato", *op. cit.*, p. 35.

[133] Saer, Juan José, "La selva espesa de lo real", *op. cit.,* pp. 12-13 (grifo nosso).

Assim sendo, é na corrosão das formas narrativas, ou seja, no fazer e desfazer, no entrelaçamento e deslocamento dos gêneros discursivos, que sobressai a singular práxis poético-narrativa saeriana, que tenta figurar através da representação literária um dos possíveis vínculos entre homem e mundo. O autor *santafesino* atua contra os modos narrativos preestabelecidos — espaços em que as palavras são conduzidas a determinada neutralidade e rigidez semântico-lexicográfica — para inocular no tecido textual do romance um modo de relação entre homem e mundo, entre interior e exterior, que permite, ainda que problematicamente, significar a realidade que nos rodeia.

> Demás está decir que, en tanto que arte, toda narración tiende a apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y de género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género.[134]

Assim sendo, em razão da resignificação dos elementos invariantes dessas formas discursivas, e sem deixar de reconhecer o caráter inapreensível das coisas que existem e nos cercam, impenetráveis e enigmáticas, o relato (auto)biográfico do grumete readquire força e vigor expressivo, volta a ocupar uma instância ativa do objeto do sentido, a acercar-se a certa profunda presença do mundo, a ser articulação e fluxo verbal mítico. Nessa linha, a seguinte reflexão da personagem protagonista de *Lo imborrable* (1993), outra obra de Saer, evidencia esse processo de constituição de um relato em que determinada subjetividade se configura sobre suas reminiscências com uma inflexão mítica:

[134] Saer, Juan José, "La narración-objeto." In: *La narración-objeto*. Buenos Aires, Planeta, 1999, p. 25.

> Así que de ese sábado tengo, muchos años más tarde, no un recuerdo, sino un relato, compuesto hasta sus detalles más mínimos, organizado según una sucesión lógica, y tan separado de mi experiencia como podría serlo una película en colores — imágenes discontinuas pegadas una después de la otra y a las que una intriga de esencia diferente a las imágenes mismas, y agregada con posterioridad, les suministra, artificial, un sentido. Un relato tan improbable como nítido, de existencia autónoma, que, en vez de recordar verdaderamente, hemos aprendido de memoria, igual que una tabla de multiplicar, y que, únicamente cuando activa nuestras emociones podemos equiparar a una obra de arte o, mejor todavía, a un mito.[135]

Cumpre recordar que o transcurso narrativo mítico é um transcurso primordial, sem seqüência, sem estar moldado às causas e efeitos, forma pela qual nosso pensamento racional tende a pensar o correr cronológico. Apesar do aparente sentido histórico cronológico dos fatos observados pela personagem de *El entenado*, da imposição de uma articulação entre fatos do passado e do presente, o relato procura escapar à leitura quantitativo seqüencial própria do logos no seu desenvolvimento ocidental. A despeito da corrente textual do relato limitar-se ao presente e ao *imediatamente* recordado, ela reivindica, de certo modo, a lógica temporal dos relatos míticos, o eterno presente, pois se entrecruzam no texto artifícios narrativos que fazem referência a um tempo circular e arcaico que, em muitos momentos, parece ter seu curso estancado pela imobilidade e morosidade dos seres observados.[136]

> Tierra, cielo vacío, carne degradada y delirio, con el sol arriba, pasando, desdeñoso y periódico, por los siglos de los siglos: así se presentaba, ante mis ojos recién nacidos, esa mañana, la realidad.[137]

---

[135] Saer, Juan José. *Lo Imborrable*. Buenos Aires, Alianza, 1993, p. 71.

[136] O jogo realizado pelas crianças indígenas no romance figura metaforicamente a idéia de um transcurso de tempo circular, em que não há fim ou interrupção definitiva.

[137] *El entenado,* p. 43.

> El sol iluminaba todo sin volverlo, sin embargo, más inmediato y presente. Los barcos, detrás, en un supuesto río, eran, a media mañana, un recuerdo improbable. Durante unos minutos permanecimos inmóviles, contemplando, al unísono, el mismo pasaje del que no sabíamos si, aparte de los nuestros, otros ojos lo habían recorrido, ni si, cuando nos diésemos vuelta, no se desvanecería a nuestras espaldas, como una ilusión momentánea.[138]

Isso considerado, cabe consignar que a idéia de narração de Saer, que pode ser observada no romance como uma práxis que ao se desdobrar desprende sua própria teoria, se entrecruza com o conceito de enunciação que Barthes aperfeiçoa a partir de sua leitura de Benveniste. Segundo Barthes, que reforça a tese do autor *santafesino* ao entender a escrita igualmente como processo, como práxis criadora no interior do andamento estético, a enunciação não consiste no enunciado, e tampouco na simples presença da subjetividade no discurso: "trata-se mais precisamente do ato, renovado, por meio do qual o locutor toma posse da língua, apropria-se dela. Assim, o indivíduo não é anterior à linguagem; tão somente se constitui em indivíduo enquanto está falando.[139] Em suma, não há sujeitos e, portanto, tampouco 'subjetividade'. Há somente locutores, ou melhor, interlocutores".[140]

Evidenciando a ausência de unidade prévia do sujeito, constituir-se como indivíduo, nesse caso, significa fazer escolhas no interior de um processamento estético em movimento; significa desfazer-se e recomeçar a compor-se numa incessante e problemática operação de vai-e-vem, que é precisamente o que acompanhamos ao ler o

---

[138] *El entenado,* p. 25.

[139] "Cada uno crea
de las astillas que recibe
la lengua a su manera
con las reglas de su pasión
— y de eso, ni Emanuel Kant estaba exento."
Saer, Juan José. "El arte de narrar." In: *El arte de narrar. Poemas (1960-1987).* Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 91.

[140] Cf. Barthes, Roland. "Porque me gusta Benveniste." In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, *op. cit.*, p. 208 (1974, *La Quinzaine littéraire*).

narrador de *El entenado*. No relato observamos um problemático modo de conceber o sujeito: por uma parte, há um processo de desmontagem, de dissolução das noções de origem e unidade que sustentam o conceito de indivíduo moderno; por outra, há uma tentativa de sustentá-lo por intermédio da escrita, mais precisamente da narrativa em retrospectiva da personagem.

Em face disso, podemos entender, à luz de algumas considerações do filósofo francês Michel Foucault,[141] porque os elementos da *fábula* (os episódios em que se envolve a personagem, os acontecimentos narrados, as demais personagens do romance, as funções que se exercem no relato) ou o ordenamento deles definem menos *El entenado* que os modos de ficção, vale dizer, as posições da personagem narradora com respeito ao que se relata (a presença de um olhar neutro que percorre os objetos e sujeitos forçando a objetividade da descrição desses elementos, o compromisso de todo o relato na perspectiva dessa personagem e da tribo, o discurso cíclico que repete os acontecimentos e os duplica à medida que progridem, etc.), indicados obliquamente pelo enunciado mesmo da fábula. Nessa linha, ainda acompanhando a tese de Foucault, a fábula do relato da personagem órfã aloja-se no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita no interior das possibilidades da língua; e sua ficção no interior das possibilidades do "ato da fala".

Dessa maneira, não há em *El entenado,* no exercício e possibilidades desse "ato da fala", uma recusa manifesta da inteligibilidade histórica que caracterizam os relatos realistas.[142] Porém, há uma série de inconciliáveis transgressões que denotam a

---

[141] Foucault, Michel. "La proto-fábula." In: AAVV. *Verne: un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires, Paidós, 1968.

[142] "La novela es la forma adoptada por la narración en la época burguesa para representar su visión realista del mundo. (...) Realismo significa, desde cierto punto de vista, adecuación de la escritura a una visión del hombre que se agota en la historicidad. El origen del realismo se halla en la comedia que es, podría decirse, el arte de la realidad como tal." Saer, Juan José. "La selva espesa de lo real", *op. cit.*, p. 9.

distância crítica que o autor, por meio das posições adotadas pelo narrador (sujeito do discurso que traspassa os limites do gênero), estabelece com essas formas discursivas residuais, remanescentes da história.[143] Esse conceito de resíduo histórico discursivo pode ser entendido, segundo Raymond Williams, como elemento residual que, não obstante formado no passado, ainda se encontra em atividade no interior de um processo cultural em curso, não somente como matéria pretérita, mas como efetiva substância do presente — contrapondo-se, desse modo, ao arcaico. Portanto, certas experiências, significados e valores não expressos ou substancialmente verificados em termos da cultura dominante são, no entanto, vividos e praticados sobre a base de um remanescente — cultural ou social — de alguma formação ou instituição social ou cultural anterior.[144]

As formas discursivas — o relato autobiográfico e memorialista, o romance de formação, a picaresca e o barroco, os relatos históricos e as crônicas de índias — que funcionam, na escrita de Saer, como resíduos, carregam inerentemente traços de sentido que remetem a uma existência e uso no interior de uma matéria cultural e política pretérita. Por isso, entendemos que *El entenado* não apenas as comenta criticamente, mas faz um uso transgressivo delas. Em nosso entendimento, há áreas da experiência vital e espiritual do homem contemporâneo que somente se encontram nas contradições históricas, culturais e políticas que atravessam esses resíduos discursivos,

---

[143] Utilizamos o termo residual porque entendemos que é esse aspecto, de resíduo discursivo, de ruína que permanece enquanto fragmento, sobra, que diferentes formas discursivas, utilizadas amplamente durante os séculos que nos precederam, adquirem na sociedade ocidental presente. Cf. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980,

[144] Para Williams, os sistemas culturais determinam traços dominantes e linhagens definitivas, em que em qualquer processo verdadeiro e em qualquer momento desse processo o residual e o emergente são significativos tanto em si mesmo quanto no que se referem sobre as características do dominante, pois o residual se relaciona com fases e formações sociais anteriores do processo cultural em que se geraram certos significados e valores reais. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, *op. cit.,* p. 144.

que as carregam intimamente infiltrados em suas estruturas.[145] Não há como substituir o papel comunicativo desse material, dessas formas transgredidas de distintos modos no texto. Além disso, os resíduos históricos discursivos, que procedem de diferentes campos culturais, ingressam através da dúvida, da ironia e do ceticismo à práxis poética de Saer, conformando um tecido narrativo que desconfia das convenções textuais que por meio de determinada verossimilhança conferem credibilidade ao texto.[146]

Em *El entenado*, os fragmentos discursivos são cosidos por um narrador que adota uma postura epistemológica que duvida da possibilidade de existência de certezas, de algo que possa nos proporcionar concretamente um contato com a realidade dos objetos que nos circundam e que conformam o que denominamos mundo exterior. Ainda que não se abstenha de configurar uma opinião sobre a cosmovisão dos índios Colastiné, nem procure um estado de imperturbabilidade diante de tal conjunto de experiências, embora às vezes adote uma atitude neutra perante o mundo, a personagem narradora menciona freqüentemente os juízos contraditórios que dão forma a sua narrativa biográfica, denotando uma postura descrente que tem vínculos com as várias formas de ceticismo que permeiam a história da filosofia ocidental.[147]

---

[145] Em um amplo projeto de intervenções urbanas na cidade de São Paulo, denominado *Arte/Cidade*, artistas plásticos foram convidados a realizar obras sobre determinados espaços físicos — edifícios, antigas fábricas, matadouros — que outrora ocuparam um lugar de relevo nas relações verticais da cidade. Incapazes de escapar a força histórica que cada espaço continha, os artistas mesclavam suas concepções e visões de mundo a esta matéria física e histórica. Vislumbro o mesmo gesto ao observar o uso que Saer e outros escritores latino-americanos fazem de diferentes formas discursivas, guardadas as especificidades de cada discurso.

[146] Cumpre referir aqui a credibilidade e confiabilidade que a narrativa literária desfrutou, sobretudo no século XIX, ao se constituir como referência da dinâmica social oitocentista e colocar-se como instrumento de conhecimento científico e avalista da dinâmica social burguesa do período.

[147] Compreendemos esse ceticismo como um reconhecimento da problematicidade, do caráter irremediavelmente contraditório de certos postulados racionalistas, mas não como uma adesão irrestrita a determinado relativismo, que se tornou característico dos teóricos do pós-modernismo. Não entendemos *El entenado* como um romance que adote as teses da pós-modernidade. Apesar de problematizar a apreensão e a representação da realidade, Saer a concebe ao mesmo tempo "impossível e nítida". É precisamente esse caráter aporético da matéria narrativa que é transformado em fluxo verbal através da intensa práxis poético-narrativa saeriana.

Por outra parte, Saer incorpora esses resíduos textuais ao relato por meio da reinterpretação alegórica da conquista espanhola, ao adentrar na questão do genocídio dos índios americanos; através da dissolução do espaço americano e europeu, ao entrelaçar e estilhaçar ambos os continentes geográficos no interior da consciência da personagem; por intermédio da projeção da memória sobre a tribo indígena e da inclusão; e da inclusão indiscriminada da dúvida na escrita. Desse modo, o amálgama discursivo que conforma o relato concreta um universo narrativo marcado sobretudo por resíduos, mas que não abandona a possibilidade de os resignificar, como veremos com o seguinte capítulo.

Desse modo, com o pensamento dominado pelo desgaste e esgotamento das estratégias narrativas no interior da cultura do ocidente, e, como resultado imediato, pelos limites da representação literária, *El entenado* delineia-se na direção de corroer essas verossimilhanças discursivas, orientando-se a um espaço neutro, indefinido genericamente. Contradizendo e desvelando as bases discursivas do relato autobiográfico e memorialístico, do romance de formação, da picaresca, da crônica histórica, transitando por seus limites, *El entenado* conforma uma narrativa que, ao contrário do que parece, não apenas se dirige a sua plena manifestação, auto-representando-se; nem somente configura uma denuncia de que a realidade deriva de uma problemática e falsa manipulação discursiva. Consciente dos mecanismos que regem as estruturas ficcionais, o autor trata de distanciar-se o mais possível dos modos instituídos, naturalizados de construção da discursividade, movendo-se pelo exterior de suas fronteiras, pelo *fora-de-si* que põe em evidência o próprio da imanência literária, conduzindo-nos ao vazio do gênero que é a criação *em-si*, um abismar-se na escrita sem regras prescritas.

Procurando escapar à linguagem imposta pelo corpo social hegemônico e, conseqüentemente, aos sentidos preestabelecidos que a acompanham e que derivam dessas formas gastadas; em luta com essa gramática e retórica que nos fazem falar, com esse conjunto de obsessões que impregnam o sujeito social, Saer nos faz estranhar a linguagem, os ordenamentos dos modos da ficção. Diante disso, o sujeito da literatura deixa de ser a linguagem em sua positividade, para ser o vazio em que se encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do seu redobramento sobre si mesmo.[148]

Posto isso, irrompe, no interstício desse tecido narrativo, um profundo debate, uma intensa e problemática procura por um sentido da realidade e do ser. Embora conscientizando-nos dos obstáculos e dificuldades intrínsecos a toda práxis literária e denunciando que a realidade, tal como estamos habituados a vê-la, é conseqüência de uma manipulação discursiva, Saer constrói um projeto narrativo que não adota sistematicamente a dúvida;[149] pelo contrário, busca, à medida que expressa suas incertezas, uma forma de fazer chegar à narrativa áreas da experiência cultural, histórica e política de seu tempo, por meio de uma práxis narrativa que procura entrelaçar percepção e expressão poética de mundo. *El entenado* postula também uma busca,

---

[148] Cf. Foucault, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo, Princípio, 1990. Nesse texto, Foucault assinala que o redobramento do enunciado sobre si mesmo, que se refere a um discurso que ao mesmo tempo em que lhe oferece um objeto lhe serve de suporte, o "falar", funciona como o revés do "pensar" cartesiano: este último conduzia a certeza indubitável do eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, afasta, dispersa, apaga esta existência e não conserva dela mais do que a sua citação vazia. Diante disso, a ficção contemporânea se caracterizaria por esse redobramento que a permitiria designar-se a si mesma. Nesta auto-referência teria encontrado, em lugar de interiorizar-se ao máximo, um modo de não ser mais que o enunciado de si mesma. A "palavra da palavra" conduziria pela literatura a esse exterior de onde desaparece o sujeito do qual se fala. Nesse trânsito ao exterior — acontecimento que deu origem à literatura — a linguagem escapa do modo de ser do discurso, da dinastia da representação e das imposições da gramática. A palavra literária se desenvolve a partir de si mesma, atravessada por um conjunto incontrolável de não saber. Essa autoconsciência do escritor, ponto de nascimento da literatura para Foucault, permite-lhe destruir a naturalização da linguagem, a linguagem gastada, que fala pelo sujeito, imposta pelo corpo social, pelo ritual da cultura. Ela desarticula e desmonta os modos da discursividade para voltar a compô-la, para devolver-lhe o sentido através do seu estranhamento.

[149] Não quero caracterizar *El entenado* e a escrita de Saer apenas como relato da negação, da impossibilidade. Saer parece-me sulcar por meio de um ceticismo esse espaço fronteiriço ao gênero, ausente de regras prescritas. Em seus textos, está presente, ao lado da dúvida, uma "narração estratégica" que sonda a condição do homem no interior de seu campo histórico, cultural e político.

ainda que problemática, de algo que tem a ver com o profundo da realidade, isto é, com o caráter ontológico dos objetos e seres que existem e que nos cercam, com o estatuto dos acontecimentos:

> Las narraciones de Saer continúan postulando que la verdad de algún modo tiene que ver con lo profundo: *existe una hondura de la realidad, preservada de la apariencia, a la espera de su restitución momentánea o definitiva, hipotética o cierta, a través de la narración*.[150]

A título de exemplo, reproduzimos a seguinte passagem do romance que evidencia claramente o gesto inquisitivo supracitado:

> Yo lo (el estrago de la disciplina de los indios) atribuí al principio a ese sol árido que iba subiendo constante y embrutecedor, en el cielo sin límites, pero poco a poco fui comprendiendo que el año que pasaba arrastraba consigo, desde una negrura desconocida, como el fin del día la fiebre a las entrañas del moribundo, una muchedumbre de cosas semiolvidadas, semienterradas, cuya persistencia e incluso cuya existencia misma nos parecen improbables y que, cuando reaparecen nos demuestran, con su presencia perentoria, que habían estado siendo *la única realidad* de nuestras vidas.[151]

Nesse trecho, observamos de modo manifesto um sujeito que tece considerações ("Yo lo atribuí al principio") a respeito de determinado comportamento humano. Esse indivíduo nota que suas primeiras ponderações, que vinculavam a conduta desse conjunto de pessoas a causas naturais ("a ese sol árido que iba subiendo constante y embrutecedor, en el cielo sin límites") estavam equivocadas; há outra ordem de mundo a ser conhecida, que "poco a poco" passa a ser compreendida, ainda que de forma parcial e provisória ("muchedumbre de cosas semiolvidadas, semienterradas, cuya

---

[150] Chejfec, "La organización de las apariencias." In: *Hispamérica*. Abril, 1994, p. 114 (grifo nosso).

[151] *El entenado*, p. 75 (grifo nosso).

persistencia e incluso cuya existencia misma nos parecen improbables"). A esfera da existência, marcada por um movimento febril e aniquilador ("el fin de la fiebre a las entrañas del moribundo"), emerge então como "*la única realidad* de nuestras vidas".

Assim, o movimento narrativo observado em *El entenado*, que quer se transferir para o exterior do gênero através da autoconsciência e da corrosão dessas formas narrativas que estruturam o relato, nos levará ao segundo capítulo desta tese que trata de mostrar que há um paralelo entre esta tentativa de fundar uma linguagem literária no espaço da indefinição genérica e o conteúdo do romance, no que diz respeito ao deslocamento da personagem pelo "desabitado" continente americano e o mover-se da mesma personagem rumo ao "continente" árido de suas memórias.

## 3. O DESLOCAMENTO PELO ESPAÇO DO "OUTRO", DA MEMÓRIA E DO GÊNERO

Não se encontra o espaço, é preciso construí-lo sempre.

Gaston Bachelard

Neste capítulo procuramos evidenciar que, além de o romance realizar-se corroendo e discutindo os diferentes gêneros e subgêneros discursivos que lhe conformam o traço realista, podemos advertir em suas páginas, transformados pela ordem estética e traço dubitativo do texto, problemas culturais e históricos relacionados à realidade latino-americana e ao debate intelectual contemporâneo, como a questão da conquista espanhola da América, dos estatuto da memória e do discurso literário.

Em que pese o relato sublinhar e subverter continuamente as indistinções e contradições da escrita e da própria tessitura da intriga narrativa, adensando-lhe o caráter especulativo e hipotético — o que pode tender o texto para uma negação irrestrita, não obstante essa ótica funcionar algumas vezes positivamente —, podemos divisar-lhe determinada perspectiva crítica, com os possíveis desdobramentos metafóricos e alegóricos, com respeito às formulações do discurso colonial, aos ordenamentos narrativos da memória, subjetivos ou coletivos, e aos artifícios discursivos da literatura.

Sem deixar de assinalar a profusão de aporias e hesitações acerca dos enlaces lógicos entre os traços subjetivos do verossímil e o real, entre as operações mediadoras

e persuasivas do discurso ficcional e a experiência existente, que inoculam no horizonte crítico do romance uma deficiência epistemológica iniludível, destacaremos três deslocamentos que se entrecruzam em *El entenado* e sintetizam de certo modo os três problemas colocados anteriormente: o percorrer da personagem órfã nascida na Espanha por territórios americanos supostamente desertos e despovoados, o mover-se da mesma personagem rumo ao "continente" árido de suas memórias; e o deslizar da narrativa saeriana em direção a um espaço "desabitado" de regras discursivas prescritas. A partir da arbitrariedade do gesto fundador do espaço americano pelos espanhóis, da procura minuciosa por lembranças da experiência entre os indígenas americanos pela personagem narradora e do emprego de recursos discursivos para alcançar o espaço exterior à escrita por parte de Saer, delinearemos alguns aspectos que entendemos fundamentais para a compreensão do romance.

Antes de nos lançar a explicar em que consiste e o que implica cada um desses trajetos narrativos, entendemos que cabe detalhar um pouco mais o sentido deles no presente estudo. Para isso, faz-se necessário supor dois âmbitos de leitura interpretativa, entre outros possíveis, que conformam o romance. Um deles está composto por três elementos, embora o primeiro e o segundo se confundam: a personagem, o narrador e o autor. A cada um destes corresponde outro elemento de um segundo nível: o espaço, o tempo e as formas literárias, respectivamente. Apesar desses cruzamentos pertencerem notoriamente a esferas distintas do complexo empreendimento enunciativo que constitui o romance *El entenado*, todos eles procuram discutir, por meio da negatividade de um tratamento dubitativo e irônico, a questão da origem e constituição de determinado espaço instituidor.

É importante salientar que tal tratamento reforça o gesto de decomposição, de corrosão das formas do discurso que assinalamos nas páginas do capítulo precedente[152]. O traço dubitativo e irônico do romance manifesta-se no texto como um *modus operandi* que atua em diferentes âmbitos da estrutura narrativa, relativizando e, muitas vezes, aniquilando as próprias proposições. A título de exemplo, podemos mencionar o fato de, como procuramos demonstrar anteriormente, não obstante o romance se apoiar em determinados modelos discursivos preestabelecidos, ele renunciar à substancialidade das representações que a superfície textual dessas formas propõe, exaurindo o conteúdo aparente de suas sentenças[153].

Não há dúvida que em todo o relato está presente reiteradamente e de diferentes formas a problematização da constituição de determinada genealogia, seja individual ou coletiva[154]. Um dos principais elementos que podemos apontar, nessa perspectiva, consiste no próprio título *El entenado*, um arcaísmo em espanhol, que deriva do latim *antenatus* (que nasceu antes), mas que não obedece apenas a essa matriz semântica, como em português, significando o filho de matrimônio anterior com relação ao cônjuge atual. *Entenado* refere-se a uma pessoa que podemos nomear de órfão ou bastardo,

---

[152] O questionamento de determinada origem ou genealogia está expresso, igualmente, em outras obras de Saer, como na seguinte passagem do conto "Paramnesia", em que a visão do rio figura esse problema: "La orilla opuesta terminaba en barranca, no en la playa; y como el río venía desde una curva pronunciada arriba y se perdía después en una curva pronunciada en otra dirección, más parecía una superficie de agua encajonada en un dique estrecho que un verdadero río. *Parecía no venir desde ninguna parte ni dirigirse a ninguna otra*. Parecía no consistir más que en ese fragmento visible. Y volviéndose y continuando en dirección al bosquecito el capitán pensó que así parecía, que era probable que no hubiese origen ni continuación, que nada más que lo que estaba allí eral real, y ninguna otra cosa." Saer, Juan José. "Paramnesia." In: *Unidad de lugar*, *op. cit.*, pp. 57-58.

[153] Cf. Kierkegaard, S.A. *O conceito de ironia freqüentemente referido a Sócrates*, *op. cit*.

[154] Em diversos romances rio-platenses* publicados durante as duas últimas décadas do século XX, que reescrevem igualmente circunstâncias históricas anteriormente constituídas em outros âmbitos discursivos, os enunciados fundacionais resultam utilizados mais para articular diferenças culturais do que para construir novos mitos nacionais ou fundar novas genealogias. Conferir Garramuño, Florencia. "Novelas rioplatenses de fin de siglo." In: *Variaciones* Borges, Dinamarca, nº 8, p. 83. *Cf. Aira, César. *La liebre*. Buenos Aires, Emecé, 1991; Rawson, Eduardo. *Fuegia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992; e Ponce de Leon, Napoleón. *Maluco. La novela de los descubridores*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

atribuindo-lhe, em alguns usos, um valor negativo[155]. Porém, no interior do romance, esse título acentua a artificialidade e dissolubilidade da genealogia e unidade desse eu consciente transfigurado em voz narrativa que se empenha em perguntar exaustivamente por meio de movimentos retrospectivos pelos elementos constituintes de sua subjetividade. A temporalidade humana constitui-se, dessa maneira, como um fundamento comum entre esse sujeito único, esse indivíduo, e o ser cultural que o circunda:

> No se sabe cuando se nace: el parto es una simple convención. Algunos, por nacimientos sucesivos, van pasando de vida en vida, y si la muerte no viniese a interrumpirlos, serían capaces de agotar el ramillete de mundos posibles a fuerza de nacer una y otra vez, como si poseyesen una reserva inagotable de inocencia y de abandono. *Entenado* y todo, yo nacía sin saberlo y como el niño que sale, ensangrentado y atónito, de esa noche oscura que es el vientre de su madre, no podía hacer otra cosa que echarme a llorar.[156]

Posto isso, apesar do caráter aberto porém não inconclusivo das argumentações, trataremos de esmiuçar cada uma das circunstâncias discursivas, visando apontar em que sentido elas contribuem para o entendimento de alguns pressupostos críticos que vão contra a racionalidade legisladora que conforma o romance, apesar de o relato estar impregnado de um ceticismo queparece e pode tender, em diferentes ocasiões, para uma negatividade quase absoluta.

---

[155] Cf. Grandis, Rita de. "The first colonial encounter in *El entenado* by Juan José Saer: paratextuality and history in postmodern fiction". In: *Latin American Literature Review*. January-June, 1993, p. 31.

[156] *El entenado*, p. 35 (grifo nosso).

## 3.1. O continente vazio

Antes de entrar propriamente na questão enunciada no título deste subcapítulo, gostaríamos de assinalar que o espaço narrativo do romance reconstitui de forma dissimulada e irônica[157], como todas as demais referências históricas do relato, um episódio que serviu de fundamento ao discurso sobre a memória cultural americana que legitimaria durante séculos a presença espanhola nessas regiões, em detrimento das populações autóctones: o ingresso das naus de Juan Díaz de Solís ao estuário do Rio da Prata. Deslocado de seu usual âmbito discursivo, esse incidente é reconstruído na ordem estética do romance desde uma ótica que desnuda o caráter fabuloso, grandioso dessa circunstância, desse encontro primigênio entre europeus e terras americanas como ficou conhecido pelo discurso da crônica e sua posterior legitimação:

> Cielo azul, agua lisa de un marrón tirando a dorado, y por fin costas desiertas, fue todo lo que vimos cuando nos internamos en el mar dulce, nombre que el capitán le dio, invocando al Rey, con sus habituales gestos mecánicos, cuando tocamos tierra. Desde la orilla vimos al capitán internarse en el agua hasta casi la cintura y cortar muchas veces el aire y rozar el agua con su espada que cimbreaba a causa de las manipulaciones ceremoniales.[158]

Como sublinhamos no capítulo antecedente, de acordo com o relato "marginal" do grumete, a personagem que ocupa o cargo de capitão da frota expedicionária da qual o faz parte o jovem marinheiro age constantemente de forma obtusa e incompreensível,

---

[157] Apesar de Saer manter sempre uma distância das proposições do narrador, um espaço crítico separando-os, pudemos presenciar em alguns seminários sobre *El entenado* que muitos leitores confundem essas duas instâncias, concluindo pela adesão e simpatia de Saer a algumas teses colonialistas. Isso denota que, ao incorporar a corrosão de diferentes discursos no romance, Saer faz com que a denuncia seja velada, elíptica.

[158] *El entenado*, p. 83.

em agudo desacordo com as diversas figurações da mesma personagem, plenas de traços heróicos e virtuosos, no interior das crônicas de conquista e dos relatos de viagem. Nessa linha, Florencia Garramuño destaca a particular lateralidade da configuração narrativa de *El entenado* e do romance *Maluco. La novela de los descubridores*, de Napoleón Ponce de Leon:

> *Maluco* y *El entenado* presentan dos casos de reescritura del discurso colonial que, en lugar de elegir la perspectiva del otro — el indio —, insisten en escenificar la voz del conquistador. Pero tanto *El entenado* como *Maluco* — uno apenas un grumete, el otro el bufón de la flota — se constituyen también como voces marginales dentro del campo de los dominadores, creando así un cuestionamiento interno a las entonaciones del discurso colonial que parece marcar la imposibilidad o dificultad de representación de esos "otros".[159]

Assim, essa deformada representação desmoraliza e aniquila a validade do gesto fundador, questionando-lhe o caráter instituidor. Além disso, a peculiar reconstituição da figura do capitão arranca dessa circunstância o poder de documentação comprobatória, suspendendo, por meio da força negativa da dúvida e da ironia, a legalidade da ação, transportando-a para o alvoroço dos movimentos de luta e morte que caracterizaram a conquista espanhola. Em *El entenado*, a personagem narradora, apesar de fazer parte das expedições colonizadoras espanholas, relata com inflexão neutra o horror e a violência da conquista, como na seguinte passagem:

> En el amanecer del tercer *día*, los signos tan buscados llegaron: como, contrariamente a nuestra nave, no se habían detenido durante la noche, muchos cadáveres nos habían

[159] Garramuño, Florencia. "Novelas rioplatenses de fin de siglo", *op. cit.,* p. 80. O fato de que as expedições de Solís e de Fernão de Magalhães sejam relatadas por um grumete (o cargo de menor importância em uma nau) e um bufão (a figura menos considerada na corte), respectivamente, indica uma perspectiva radicalmente diferente das crônicas de índias, ao mesmo tempo que despe o acontecimento relatado de seu aspecto heróico e triunfante. Devemos recordar que os cronistas reais eram com freqüência pessoas dignificadas no interior das monarquias ibéricas.

> sacado ventajas y flotaban más allá de la proa. Había no pocos soldados, pero en su mayoría eran indios. Había hombres, viejos, mujeres, criaturas. (...) Corrí a la popa y pude comprobar que, al igual que a la proa, e incluso a babor y a estribor, muchos cadáveres se le acercaban, flotando casi con la misma rapidez que la nave, de modo tal que durante los dos o tres días que fueran pasando, la nave seguía su rumbo río abajo escoltada por una muchedumbre de cadáveres. (...) *Eran, entre indios y soldados, muchos muertos rígidos y borrosos, como una procesión callada derivando cada vez más rápido hasta que, cuando el río alcanzó la anchura de su embocadura, en el mar dulce que había descubierto, diez años antes, el capitán, los cadáveres se dispersaron y se perdieron en dirección al mar abierto y hospitalario.*[160]

A cena sintetiza de modo inequívoco, não obstante o caráter metafórico e alegórico, o trágico resultado da intersecção entre o projeto *colonizatório* europeu quinhentista e as civilizações indígenas sul-americanas: os inúmeros cadáveres de crianças e adultos, homens e mulheres indígenas, flutuando durante dias ao lado da embarcação na qual viajava a personagem protagonista não deixam margem à dúvida sobre o caráter violento e indiscriminado das expedições militares espanholas em território americano. Do mesmo modo, devemos ressaltar que, ao equiparar o transcurso dos corpos ao da nave ("como, contrariamente a nuestra nave, no se habían detenido durante la noche, muchos cadáveres nos habían sacado ventajas y flotaban más allá de la proa",(...) "flotando casi con la misma rapidez que la nave"), o texto destitui o caráter grandiloqüente de um dos símbolos mais fortes da conquista espanhola da América: as naus.

Porém, ainda que o fato relatado acima tenha ocorrido longe dos olhares do grumete, os signos do ocorrido, essa espécie de impreciso cortejo macabro que o acompanha implacavelmente no retorno a terras ibéricas, tratam de tornar patente no texto a aniquilação irrestrita que se derramou sobre as tribos indígenas que ocupavam

[160] *El entenado*, p. 95 (grifo nosso).

aquelas regiões. Além disso, o entrecruzamento dos cadáveres com a desembocadura do rio anos antes "descoberto" pelo capitão figura igualmente o irremediável e funesto desenlace das ações da conquista, ao reunir o suposto momento em que essa terra passou a pertencer ao império espanhol e os efeitos desastrosos do gesto arbitrário de assenhoreamento dos territórios americanos.

> Los marineros, en rigor de verdad, no sabían nada, y la única certidumbre que me quedaba de esas conversaciones era que, desde que marineros y soldados habían empezado a desembarcar en ellas, un relente de muerte flotaba en esas tierras que muchos habían confundido con el Paraíso. Fue de a poco que me vino el convencimiento de que de los indios no debía quedar nada.[161]

Não podemos deixar de apontar que a imagem da personagem, deslocando-se rapidamente pelo interior da nave espanhola para constatar atônita que ao redor uma dezena de corpos de indígenas e de soldados formavam um cordão fúnebre que acompanharia o curso de sua embarcação durante dias, transubstancia-se da mesma maneira em uma alegoria da história da América que olha para todos os lados e reconhece as cenas trágicas da conquista que ainda acompanham o curso de sua existência enquanto continente supostamente independente e autônomo.

Cumpre destacar que, em quase todos os países americanos, a colonização e o genocídio das populações indígenas constituem um processo ainda inconcluso, e, por isso, algo mais que memórias obstaculizadas e obstruídas. Em muitos países, interpelar os nefastos processos da conquista e seus significados simbólicos e civilizatórios, no âmbito intelectual e civil, converte-se ainda em uma questão de segurança, às vezes até

[161] *El entenado*, p. 118.

militar.[162] As criminosas e escravagistas ações militares cristãs que conformaram a colonização ibérica da América permanecem ainda em muitos estados americanos, apesar de haver há décadas um movimento de revisão desses postulados colonialistas, sob o manto de um forçoso silêncio, ocultas por uma série de estratégias políticas que querem apagar os rastros da real e ininterrupta violação e eliminação padecida pelas civilizações indígenas americanas.[163]

Podemos observar, ainda, sobretudo na primeira parte do relato, que as referências ao espaço americano no romance encerram certas características ("costas vacías", "espacio vacío", "costas desiertas", "espacio desconocido", "ausencia humana", etc.) que nos conduzem indiretamente à lógica dos pressupostos colonialistas que sustentaram, justificaram e legitimaram o genocídio praticado contra os indígenas americanos pelos espanhóis que chegaram à América naqueles anos.[164] Conferindo reiteradamente à paisagem americana atributos como a vacuidade, a ausência, o relato

---

[162] Cf. as reações às manifestações e ações do movimento zapatista no México e das organizações indígenas no Equador nos últimos anos, no quadro político-social de seus respectivos países.

[163] "Para a teologia da Cruzada e da Inquisição, não existia o diferente, apenas a identidade do Um e do mesmo: o verdadeiro ou a morte. Nunca existiu um espaço de possíveis negociações simbólicas, nem esferas autônomas de reconhecimento; soa a constituição a uma só vez sacramental e militar da massa submissa, escravizada, cristianizada. (...) Em lugar de analisar essa violência contínua nas paisagens sociais da América Latina, as interpretações da colonização americana do fim do século se detiveram nas características estéticas de sua representação. Todorov foi um pioneiro nesse sentido. A conquista e a destruição de Tenochtitlán por Cortés constituíram, de acordo com sua interpretação, uma performance, um jogo de ícones, um espetáculo. A dialética de invasão, guerra e escravidão, que atravessa a configuração política do sujeito colonizado, é travestida com os termos de uma semiótica da ação comunicativa de conquistadores e conquistados: uma dialética do reconhecimento limpa, em que o poder e a morte, a angústia, a culpa e a produção escrava não desempenham papel algum, tampouco deixam o menor rastro conceitual e literário, cultural ou político-econômico." Subirats, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso.* São Paulo, Studio Nobel, 2001, pp. 109-110. Cf. igualmente Todorov, Tzvetan. *A conquista da América, a questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

[164] "Conquista, dominación y exterminio es una tríada temática que confiere a gran número de novelas históricas argentinas un sello común: se trata, sin duda, de una actitud ante la historia marcada por posiciones filosóficas y políticas nada neutrales (...)"Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica." In: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 105.

vincula-se e problematiza as teses de dominação que convalidaram as ações da conquista espanhola em terras americanas.[165]

A título de exemplo, há um relevante episódio no romance, que antecede em frações de segundos o ataque dos indígenas à expedição, que expressa esse conflito de maneira contundente: o capitão, incapaz de dar ouvidos aos obstinados sinais exteriores da presença de outros humanos naquela área, exclama, desconfiado e com convicção, momentos antes de receber em sua garganta a flecha que o levaria à morte: "*Tierra es ésta sin*..."[166]. A representação de um continente deserto, em que está ausente um sujeito que a habite, justificando assim a sua ocupação, está presente desde o princípio em *El entenado*.[167]

Não há dúvida que esses elementos recuperam e dialogam com as complexas representações discursivas que envolvem o processo de apropriação das terras americanas por parte dos estados europeus, ainda que, muitas vezes, se apresentem mesclados a uma visão idílica da natureza ou espelhem o estado interior da personagem protagonista, ou, ainda, façam com que a consciência dela se volte, reflexiva, sobre o seu próprio não-ser, em graus e em sentidos variados. As ambivalências da escrita da personagem, estabelecidas nessa cisão entre culturas radicalmente diferentes e temporalidades fragmentárias, confundem-se com a figuração de uma esmagadora

---

[165] Para um debate mais aprofundado sobre o tema cf. os seguintes textos: O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958; Galeano, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991; Giucci, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1992; e Greenblatt, Stephen. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. Sao Paulo, Edusp, 1996.

[166] *El entenado*, p. 26.

[167] A imagem de um espaço americano desabitado sintetiza, para Eduardo Subirats, as teses colonialistas que sustentaram a presença espanhola em terras americanas. Não é por acaso que o título de seu livro em que expõe estas questões intitula-se precisamente *El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Cf. Subirats, Eduardo. *El continente vacío: la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid, Anaya, 1994.

paisagem, de dimensões monumentais, paradoxalmente deserta, privada de existência humana, como notamos na passagem abaixo reproduzida:

> De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo el azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro de un desierto. Y si ahora que soy un viejo paso mis días en las ciudades, es porque en ellas la vida es horizontal, porque las ciudades disimulan el cielo. Allá, de noche, en cambio, dormíamos, a la intemperie, casi aplastados por las estrellas.[168]

A inexistência de um sujeito com as mesmas características físicas e comportamentais de um europeu que ocupasse as vastas e inominadas extensões de terra, plenas de vegetação e fauna estranhas ao olhar recém-chegado da Europa, constitui o traço distintivo dos primeiros dias da expedição espanhola da qual participava a personagem do romance no continente ainda desconhecido. O conceito que se antecipa a uma constatação de valor empírico é fundamental para a empresa intelectual que posteriormente organizaria e redefiniria as legitimações do processo colonial sobre a base de um princípio teológico, lingüístico e político e que seria, desde o interior mesmo do discurso colonialista, combatida por uns poucos opositores[169].

> De hombres, sin embargo, no percibimos ni rastro. Nadie. Si esas eran las Indias, como se decía, ningún indio, aparentemente, las habitaba; nadie que supiese de sí, como *nosotros*, que tuviese encendida en sí mismo la lucecita que da forma, color y volumen al espacio en torno y lo vuelve exterior.[170]

Porém, em meio às expectativas geradas no tumulto do encontro de culturas e espaços físicos tão díspares, acompanhamos, por meio das observações da personagem, testemunha e participante dos acontecimentos, que a paisagem natural

---

[168] *El entenado*, p. 11.

[169] Cf. Las Casas, Bartolomé de. *Obra indigenista*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

[170] *El entenado*, p. 22 (grifo nosso).

desabitada e aparentemente sem história resiste ao gesto fundador do sujeito estrangeiro que quer assenhoreá-la. A despeito do espaço continental sul-americano ser definido continuamente como ausência, vazio, a personagem adverte a ambivalência e provisionalidade do processo instituidor do qual está fazendo parte, como notamos a seguir:

> Después del bautismo y de la apropiación, esa tierra muda persistía en no dejar entrever ningún signo, en no mandar ninguna señal. (...) Todo era costa sola, cielo azul, agua dorada. Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio vacío inminente que nuestra presencia poblaba con un paisaje corpóreo, pero cuando lo dejábamos atrás, en ese estado de somnolencia alucinada que nos daba la monotonía del viaje, comprobábamos que el espacio del que creíamos fundadores había estado siempre ahí, y consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso y devorando incluso las que dejábamos con el fin de ser reconocidos por los que viniesen después.[171]

Em contrapartida à celebração do rito sacramental que transmite a posse dos territórios à coroa espanhola, as palavras da personagem atentam que as terras se opõem à presença dos desconhecidos habitantes, escondendo-se de seus olhares perscrutadores, mantendo-se calada e silenciosa, ganhando, desse modo, um estatuto humano. A arbitrariedade e artificialidade da ocupação geram ainda uma espécie de realidade hipnótica, narcótica, privada de razão, em que impera o devaneio e o entorpecimento dos sentidos. A paisagem que estavam atravessando, que carecia de outros humanos e "había estado siempre ahí", surge então autônoma, contra-atacando dessa forma essa presença exterior, procurando apagar inclusive as marcas de sua passagem pelo seu espaço natural.

Ao descrever reiteradamente a extensão de terras sul-americanas como um espaço sobretudo geográfico e alheio à história, nos deparamos, de certo modo, com as

[171] *El entenado*, p. 23.

considerações que Hegel fez sobre a América em *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*.[172] Por entender a natureza como uma realidade que precede e prepara o que ele denomina de espírito, não conferindo a este nenhuma forma de história, Hegel escreve que o homem, junto com os animais e a paisagem, apenas pode fermentar nesse espaço natural: a pré-história equivale, assim, à geografia.[173] Portanto, assinala Ortega y Gasset,

> Hegel ve a América — en su geología, en su fauna, en sus indios y (...) en su retorno colonial — como una niñez perdurable de la Ecumene. (...) Las civilizaciones indianas eran para Hegel formas de vida antehistóricas y pertenecían a la Prehistoria, a la Geografía, como la planta y la fiera. Por esta razón le parece todo el continente un "todavía no", una madrugada de humanidad.[174]

Por outro lado, da mesma maneira que a personagem capitã da frota, a figura do oficial que comanda a expedição que dez anos depois recebe a personagem protagonista quando os índios decidem restituí-la a seus semelhantes reforça e sintetiza esse conjunto de juízos que não deriva de nenhuma experiência prévia, revelando a suspeita, a intolerância, o ódio irracional e a aversão a outras raças que praticamente aniquilaria a vida e a presença dos índios naquelas terras. No trecho reproduzido a seguir, observamos igualmente que a personagem protagonista diferencia a formulação antecipada de conceitos hostis aos indígenas, pois havia estado dez anos entre eles e de

---

[172] Hegel, Georg. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal*. Madrid, Alianza, 1989.

[173] Cf. Lezama Lima, José. "Sumas críticas del americano." In: *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. Enquanto Hegel compreende a natureza como uma entidade inerte, sem evolução, ahistórica, Lezama, nesse texto, considera que a natureza tem espiritualidade. Esse conceito, tomado de Schelling, lhe permitirá fundamentar filosoficamente, em contrapartida direta a Hegel, que a paisagem (cultura) surge quando o espírito é revelado pela natureza. Essa noção de paisagem gnóstica constitui uma verdadeira inversão do conceito de Hegel e surge motivada precisamente pela redução que o filósofo alemão fez da América Latina em *Las leciones*, concebendo-a apenas como geografia, como mundo natural fora da história.

[174] Ortega y Gasset, "Hegel y América." In: *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 572.

certa forma encontrava-se a eles vinculada por um sentimento de solidariedade e identidade:

> El oficial sacudía la cabeza, un poco impaciente. Aunque, como lo supe más tarde, era la primera vez que pisaba esa tierra, consideraba cada una de mis respuestas rudimentarias como la confirmación de sus propias sospechas y pareceres, y tomaba cada una de las características de los indios, por inocente que fuese, como una afrenta personal. (...)
>
> Para el oficial, la idea de que los indios pudiesen tener un punto de vista propio sobre sus planes parecía inconcebible.[175]

Há ainda outro episódio que acentua e complementa as figurações contrárias ao indígena americano que o relato incorpora criticamente. De volta ao continente europeu, ao buscar informações sobre a tribo com a qual havia convivido durante tanto tempo, a personagem assinala novamente a sombra de incompreensão e intolerância que acompanhou a quase totalidade dos que participaram da empresa colonizatória espanhola. Nenhum dos marinheiros era capaz de diferenciar os indígenas americanos. Não distinguiam a singularidade das tribos nem as várias línguas de cada uma, negando-se a aceitar os dados e informações empíricas que chegavam das expedições a todo o momento. Reuniam todos os habitantes do continente americano em uma única categoria, o *outro*, definido e marcado pela carência do Um e do mesmo. Isso, decerto, tornava mais fácil a justificação das violentas ações *civilizatórias* da conquista:

> Pero, para los marineros, todos los indios eran iguales y no podían, como yo, diferenciar las tribus los lugares, los nombres. Ellos, ignoraban que en pocas leguas a la redonda, muchas tribus diferentes habitaban, yuxtapuestas, y que cada una de ellas era no un simple grupo humano o la prolongación numérica de un grupo vecino, sino un mundo autónomo con leyes propias, internas, y que cada una de las tribus, con su propio

[175] *El entenado*, p. 92-94.

> lenguaje, con sus costumbres, con sus creencias, vivía en una dimensión impenetrable para los extranjeros. (...) Cada tribu vivía en un universo singular, infinito y único, que ni siquiera se rozaba con el de las tribus vecinas.[176]

Além das caracterizações que mencionamos anteriormente, o relato problematiza, igualmente com uma inflexão dubitativa e irônica, uma série de mitos formulados pelo homem europeu nos séculos posteriores a sua presença no continente americano[177]. É de recordar que o olhar do conquistador, no esforço por conjugar as necessidades colonizatórias com a amplitude de signos que nasciam das terras ainda desconhecidas, estabeleceu uma quantidade razoável de mitos e categorias que serviriam a seu modo de instrumento interpretativo dos diferentes estratos das sociedades indígenas americanas. Essas representações e questões serão trabalhadas com mais profundidade no capítulo seguinte.

## 3.2. O mover-se da memória

O obstinado mover-se do relato biográfico da personagem protagonista rumo ao "continente" árido de suas memórias figura, da mesma forma, o processo incerto e ambivalente de busca por determinada origem, por uma factível procedência instituidora. Por meio de uma narrativa eloqüente, que circunavega os resquícios de uma existência adversa e aflitiva, a personagem debruça-se, impulsionada pelo vazio, sobre as contradições do processo de conformação de sua trágica história individual e, por

---

[176] *El entenado*, p. 117.

[177] Em "*El entenado* se juega con las nociones de 'bárbaro' y 'salvaje recibidas de la tradición, y al mismo tiempo hay un 'retorno' que desemboca en una ética y una práctica de la escritura. Esta doble reflexión sobre la otredad — sobre el potencial mítico del 'salvaje' — y sobre la ética de lo literario es otro de sus aspectos filosóficos". Díaz-Quiñones, Arcadio. "*El entenado*: las palabras de la tribu", *op. cit.*, p. 9.

conseguinte, da tribo indígena, questionando as imprecisões e aporias dos transcursos mnemônicos que lhe servem de fundamento.

Entre as lúcidas articulações e modulações da voz da personagem, podemos constatar várias hesitações diante dos dados determinantes de subjetividade e identidade provenientes de sua memória. As dúvidas sobre aquilo que lhe deveria ser absolutamente certo exteriorizam a causticidade e vacuidade de sua existência imediata, colocando-a em contraposição consigo mesma[178].

No entanto, ao lado da natureza exploratória das especulações sobre a decomposição dos vestígios de experiências passadas que supostamente constituem a vida da personagem, deparamo-nos com um paradoxo de complicada resolução: por um lado, há em *El entenado* um problemático modo de conceber o sujeito, um firme processo de desmontagem, de dissolução das noções de origem e unidade que sustentam o conceito de indivíduo moderno; por outro, há um indivíduo que subsiste apenas enquanto não se detém a narrativa, o discurso, que o constitui.

Portanto, é precisamente por meio de uma fragilizada e paradoxal narrativa individual que a personagem submete a um rigoroso exame o funcionamento dos processos mnemônicos de sua consciência, interpelando o próprio estatuto da memória humana. À medida que procura relatar os diversos acontecimentos que constituem sua

[178] "A negação da identidade subjetiva, da autoconsciência logicamente constituída, é o correlato dessa supressão da ordem do mundo. Remete este momento univocamente à discussão sobre a causalidade e à refutação da possibilidade de um conhecimento conclusivo. A esse respeito, deve-se ressaltar que não foi Kant, e sim Hume quem descobriu o nexo essencial que liga a constituição do sujeito. (...) Hume expõe: posto que não é possível constituir uma ordem objetiva e necessária do mundo, tampouco é possível determinar o sujeito como unidade subsistente idêntica a si mesma, subjacente àquela ordem; e é indiferente, a esse respeito, que a unidade do Eu se conceba como substância ou como puro sujeito lógico-transcendental. Na própria percepção sensível, sob as condições de um espaço e um tempo objetivos, o Eu se multiplica em tantos aqui e agora distintos, quantas são as diferentes impressões que o afetam como sujeito empírico. Ao final, o desdobramento cético desemboca no delírio. A recusa da ordem transcendental como objetividade da unidade do Eu projetada, por assim dizer, sobre as coisas, *conduz à desintegração onírica da realidade e do sujeito*". Subirats, Eduardo. "Ceticismo e identidade". In: *Paisagens da solidão*. São Paulo, Duas Cidades, 1986 (grifo nosso). Cf. igualmente Hume, David. *Tratado de la natureza humana*. Nacional, Madrid, 1981.

existência, sobretudo o período em que esteve entre os indígenas sul-americanos, a personagem discute a função da memória e da escrita (auto)biográfica na configuração e na articulação das circunstâncias vivenciadas por ela. A difícil inteligibilidade das imagens gravadas na consciência pelos acontecimentos, excessos e comedimentos da tribo dos colastinés e demais eventos que configuram a vida da personagem, põem de manifesto o caráter impreciso e ambíguo dessas lembranças e a desconfiança de que possam ser resgatadas ou socializadas sem impedimentos por meio da escrita.

Devemos destacar, além disso, que a discussão do estatuto da memória está presente em vários outros textos de Saer. Em um deles, especialmente, intitulado "Paramnesia", que se situa temporal e espacialmente na América espanhola, como *El entenado*, o debate sobre os mecanismos do processo mnemônico é levado ao limite, pois a personagem protagonista, devido a um intenso choque psíquico, aparentemente o ataque de indígenas ao forte em que residia, perde a capacidade de recordar. Isso a leva a viver em um estado psíquico em que as percepções do presente se dilatam a um ponto em que o tempo parece cessar. O artifício permite, da mesma forma, que Saer adentre e esmiúce os mecanismos que regem o processo mnemônico:

> Ahora me vuelvo y voy en dirección al bosquecito para sentir otra vez el recuerdo de haber estado en él antes de haber entrado nunca, pensó (o capitão). (...) El recuerdo llegó enseguida, apenas pisó la hojarasca gris que los borceguíes hacían crujir y estallar, pero de nuevo, como la primera vez, venía solo, sin lo que recordaba, como si existiese nada más que la posibilidad del recuerdo y después ninguna cosa real a qué aplicarlo.[179]

Por outra parte, cabe assinalar que os problemas levantados pela narrativa em retrospectiva de *El entenado* terminam por figurar a conduta e o comportamento, do mesmo modo incertos e inexatos, da transfigurada história política e social que lhe serve

[179] Saer, Juan José. "Paramnesia", *op. cit.*, p. 70.

de pano de fundo[180]. Ao se empenhar em desembaraçar o emaranhado mnemônico que supostamente lhe conforma o passado remoto, a personagem, desprovida de certezas e convicções, depara-se com os aspectos variáveis de toda biografia, individual e coletiva, que ora se faz incoercível e impermeável, ora emerge transparente e sólida, atravessada sempre por diferentes temporalidades[181].

Ao deslocar-se por esse presente ampliado que contém imagens municiadas com o poder de fazer referência a fatos pretéritos, a personagem enfrenta as distintas profundidades e extensões que essas cenas assumem de acordo com os vínculos que sua consciência estabelece com os episódios que as constituem — a própria estrutura do relato espelha essas diferenças: os anos de sua infância aparecem descritos em poucas páginas, enquanto os poucos dias do episódio da antropofagia indígena preenchem dezenas delas. Como explica Fraisse:

> Se me debruço sobre o meu passado, as recordações não se alinham com regularidade. Há neste olhar retrospectivo nós formados pelos eventos cruciais: uma morte, um bom num concurso, uma guerra, que quebram a continuidade e desempenham a função dos planos nas perspectivas espaciais: situamos os eventos conforme procedem ou seguem estas cesuras de nossa existência. A distância entre dois planos também não é homogênea: alguns períodos parecem-nos mais longos, outros mais curtos, embora nós saibamos que, à escala do calendário, tiveram igual duração. Há muito que foi observado

[180] Um dos núcleos recorrentes da narrativa saeriana consiste precisamente em relatar histórias individuais bem delineadas tendo como pano de fundo a história da Argentina. Cf., por exemplo, o romance *Responso* (1964), de Saer, em que o relato da progressiva ruína, da precária existência e do crescente peso da consciência da personagem protagonista Barrios aparece sobreposto aos acontecimentos políticos e históricos dos anos cinqüenta e sessenta na Argentina. Saer, Juan José. *Responso*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

[181] As temporalidades a que me refiro consistem no tempo biológico, que nos remete ao curso natural da vida dos seres, no tempo psicológico, que se constitui na subjetividade do indivíduo, no tempo da sociedade, que é o tempo das ações humanas conjuntas, e no tempo da natureza, que é o próprio suceder dos movimentos dos astros e da natureza. Cf. Pomian, Kristof. "Tempo/temporalidade". In: AA.VV. *Enciclopédia*. Lousã, Imprensa Nacional, 1993.

> que esta duração relativa depende do número de recordações: um período parece-nos retrospectivamente tanto mais longo quanto mais rico em recordações.[182]

Porém, enquanto essa subjetividade se obstina em transpor e ordenar em forma narrativa as imagens impressas em sua mente pelas inquietantes experiências de um tempo pretérito, ela esmiúça as entranhas dos procedimentos mnemônicos de sua consciência e busca decifrar-lhe algumas operações[183]. Não obstante o caráter aparentemente linear dos diferentes episódios que conformam o romance, as imagens da memória, articuladas pela linguagem e parcialmente decodificadas pela inteligência, alternam-se, em diversas ocasiões, com a reflexão sobre as contradições dos processos constitutivos, como no parágrafo reproduzido abaixo:

> Ya no se sabe dónde está el recuerdo y cuál es su periferia: el centro de cada recuerdo parece desplazarse en todas direcciones y, como cada detalle va creciendo en el conjunto, y, a medida que ese detalle crece otros detalles que estaban olvidados

---

[182] Fraisse, P. *Psychologie du temps*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p.175 (in: Pomian, Kristof. "Tempo/temporalidade." In: AA.VV. *Enciclopédia*. Lousã, Imprensa Nacional, 1993).

[183] Como a personagem trata todo o tempo de uma memória secularizada, parece-me oportuno fazer uma referência ao momento em que, para a civilização ociental, a memória deixa de ter um estatuto mágico e unificador. Essa mudança ocorre precisamente no fim da Grécia arcaica, durante a transição da palavra mítica, que pertence a esfera do mito, para a palavra argumentativa, que provém do logos. Antes do aparecimento das cidades gregas, podemos dizer que os mitos eram vividos como realidades efetivas: eles consistiam na verdade como presença do ser e não como mera representação. As funções sociais eram organizadas por um sistema de representações religiosas, repartido em três domínios: o da poesia (o poeta), da mântica (o adivinho) e da justiça (os reis de justiça), todos os três mestres da palavra divina. Na teogonia de Hesíodo, a mais antiga representação da *aléthea* (revelação do ser, presença do ser) político religiosa, as musas reivindicavam o privilégio de dizer a verdade: eram potências divinas vinculadas a *mnemosýne* (memória). O poeta, inspirado nas musas tinha a prerrogativa da onisciência de caráter ocular: o acesso à presença do sagrado permitia-lhe decifrar o invisível. Sua palavra tinha o estatuto de palavra verdade, de caráter mágico-religiosa. A única potência que se opunha à *aléthea* era o esquecimento. Por isso, ao voltar da consulta oracular, o consultante tinha que ter o cuidado de beber a água da fonte da memória e voltar enriquecido com o conhecimento do passado e do futuro. No entanto, com o advento da polis, há um parcial declínio da *aléthea* mítica: o aparecimento da palavra argumentativa substitui parcialmente a palavra mágico-religiosa como instrumento que ordena os vários setores da vida social grega. Nesse momento, a palavra ganha autonomia, deixa de ser inspiração divina e passa a ter suas próprias leis. A poesia não é mais revelação divina: torna-se ofício com status de *ápate* (ilusão). Assim, até Simônedes, a memória era um instrumento fundamental para o poeta. Era uma função de caráter religioso que lhe permitia conhecer o passado, o presente e o futuro. Com a entrada do *logos*, a memória faz-se técnica secularizada, faculdade psicológica que cada um exerce mais ou menos segundo regras definidas. Cf. Gorresio, Zilda. *Os pressupostos míticos de Jung na leitura do destino: Moîra*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

> aparecen, se multiplican y se agrandan a su vez, muchas veces empiezo a sentirme un poco desolado y me digo que no solamente el mundo es infinito sino que cada una de sus partes, y por ende mis propios recuerdos, también lo es. (...) Otras veces, sin embargo, muchas de esas imágenes se presentan en un orden apacible, cerradas y claras, persistiendo mucho tiempo, desapareciendo y volviendo a aparecer gracias a una fuerza constante y misteriosa que no únicamente les permite conservar sus rasgos inequívocos, sino que pareciera ir puliéndolos y redondeándolos hasta volverlos firmes y nítidos como piedras o como huesos.[184]

A contradição expressa pelas palavras da personagem em relação às diferentes experiências que a memória lhe permite vivenciar acentua os paroxismos dos processos mnemônicos que ora se apresentam nítidos e lineares, ora infinitos e inabarcáveis. Com isso, as recordações da personagem, provenientes de intervalos de tempo distintos, emergem, complexas e dinâmicas, para ser articuladas por um vigoroso empreendimento estético e enunciativo que se dilata e se multiplica muitas vezes ao acaso. Em *Lo imborrable* (1992), romance que concentra alguns dos núcleos básicos da escrita saeriana, como o descrédito com respeito a possibilidade de apreender a realidade por intermédio da consciência e da memória, a personagem Carlos Tomatis, presença marcante na saga narrativa saeriana, recém-saída de uma forte crise, reflexiona da seguinte maneira sobre os processos constitutivos da memória:

> Lo que después es un recuerdo no siempre, en el momento en que entra en la memoria, tenemos la aspiración de que lo sea, y que la voluntad y la memoria solas no bastan para formarlo, lo prueba el hecho de que, de nuestro pasado innumerable, la más de las veces nos queda lo esencial (...). Lo más real no es lo que queremos que sea, sino un orden material de nuestra experiencia que es indiferente a las emociones y los deseos. (...) A los recuerdos que vuelven por sí solos únicamente por costumbre o por resignación los llamamos nuestros, y si nos diese por yuxtaponerlos igual que a una tira de diapositivas, la sucesión no solo sería inconexa desde un punto de vista temporal sino que no contaría,

[184] *El entenado,* p. 137.

en ningún orden lógico, ninguna historia inteligible o, mejor todavía, ninguna historia (...).[185]

Sedimentadas em diferentes estratos que se entrecruzam e se justapõem sem ordem precisa, as imagens da memória apenas aparentemente figuram os objetos, personagens, fenômenos e acontecimentos que constituíram a existência do ex-grumete entre os indígenas americanos e em terras ibéricas. As recordações, depuradas pelos sentidos e pela consciência, permitem somente que conheçamos as experiências do passado da personagem de modo hipotético, sem certezas nem afirmações categóricas.

Dessa forma, intensificam-se as interrogações a respeito do prolongamento e da continuidade entre as figurações das atividades sensoriais, intelectuais e pragmáticas retidas na consciência da personagem em um tempo passado e a realidade. As cisões, os limites e as zonas de pouca visibilidade de uma memória que remete a uma subjetividade instável e conflitiva, e suas relações com o real, emergem, assim, na superfície textual dessa arquitetura narrativa entrecortada, em que se interpõem perspectivas e planos temporais e espaciais diferentes. Esses alentos ambivalentes de realidade, distanciados do momento de percepção dos eventos vivenciados e suportando as expectativas do presente antes de se transformar em pensamentos e atos, migram para a superfície da consciência infinitizando essa subjetividade cindida[186], que continuamente questiona, como mencionamos anteriormente, o processo de decomposição e deslindamento dos pormenores de sua experiência pretérita.

---

[185] Saer, Juan José. *Lo imborrable*, *op. cit.*, p. 70.

[186] "Y estoy estando siempre, ahora, en la negrura, en el mismo, flotando, errabundeando, dentro de algo, o en algo, que transcurre, con el recuerdo móvil que sube, desaparece, y vuelve, empecinado, victorioso, a subir, desde el pantano, incierto, cambiante y en reposo, reducido, helado, inabordable, desde dentro o desde fuera, fuera, lugar. En las esquinas del recuerdo, móviles, confusas, hay, hacia el centro, más claro, las manchas de la mañana que se mueven, las manchas negras, verdes, amarillas, azules, blancas, pardas, las manchas de la mañana luminosa que flotan, cambiando, no únicamente, como organismos vivos, de forma, sino también, y continuamente, de lugar (...)." Saer, Juan José. "La mayor", *op. cit.*, p. 49.

> Con una regularidad que les es propia, ciertos recuerdos de anécdota mínima, sin contenido narrativo aparente, vuelven una y otra vez a nuestra conciencia, neutros y monótonos, hasta que, de tanto volver, nuestra conciencia los viste de sentimientos e categorías: como cuando a un perro vagabundo, que pasa a contemplarnos mudo, todo los días, ante nuestra puerta, terminamos por ponerle un nombre.[187]

Porém, as incertezas lançadas sobre o passado não o enfraquecem completamente. Ao contrário, fazem-no participar, ainda que de maneira precária, das diversas formas de percepção do presente, um presente ampliado e dialetizado que contém concomitantemente as imagens do passado, do presente e do futuro[188]. As antecipações da percepção, analogias da experiência e postulados do pensamento empírico do estado de vigília da personagem mesclam-se às imagens de sua consciência que fazem referência ao passado, ora alinhando-se perfeitamente com elas, ora desdobrando-se aleatoriamente[189]. Desse modo, desvela-se para o leitor um complexo e variável conceito de tempo, em que o sujeito parece ter um papel senão preponderante, ao menos valorativo:

> (...) para diversos indivíduos, e para o mesmo indivíduo em condições diversas, os minutos, as horas e os dias, metricamente idênticos, não são de fato iguais uns aos outros porque os comprimentos que lhes são subjetivamente conferidos não coincidem. O nosso presente cotidiano — um presente longo, que difere do presente psicológico

---

[187] Saer, Juan José. "Recuerdos." In: *La mayor*, op. cit., p. 90.

[188] Cf. a leitura de Paul Ricoeur sobre a tese agostiniana do tempo expressa nas *Confissões,* onde o filósofo francês afirma que "os paradoxos da experiência do tempo segundo Agostinho não devem nada à atividade de narrar uma história". Essas considerações agostinianas sobre o tempo, que estabelecem esse tríplice presente (presente do passado, presente do presente e presente do futuro) *como* distensão e a distensão *como* tríplice presente, influenciaram filósofos como Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*, *op. cit.*, p. 85. Cf. igualmente Agostinho, Sto. *Confissões*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

[189] "Se existe alguma semelhança entre a concepção de Bergson e a de Proust, é justamente nesse nível. Não ao nível da duração, mas da memória. Que não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si." Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense-Univesitária, 1987, p. 58.

> durante o qual consideramos que percebemos como simultâneos eventos na realidade sucessivos, contanto que não sejam muito numerosos nem muito intervalados ou díspares — revela-se, pois, composto por intervalos heterogêneos e não comparáveis, cada um dos quais depende, até pelo seu comprimento, do número e da complexidade dos eventos percebidos. Este presente, o único apreendido por cada indivíduo no decurso de sua atividade normal (intelectual) e depois conservado na memória, cabe, pois, num tempo qualitativo.[190]

Isso considerado, podemos dizer que o relato em retrospectiva da personagem, em que a sexualidade da tribo americana e os diferentes episódios vividos em terras ibéricas coexistem como um triunfo sobre o esquecimento, acaba por conformar uma subjetividade que existe enquanto produtora de representações, experiência estética do campo do visível e do imaginável. Diante disso, a personagem percebe o vínculo entre essas reminiscências do passado e as formulações do seu campo onírico, ao reunir forças a fim de sintetizar o impreciso curso de sua vida e orientá-lo em um determinado sentido, inteligível, dividido em fases ou períodos que se sucederiam segundo uma ordem. A concentração hipotética em forma narrativa de um número indeterminado de experiências é problematizada da seguinte maneira por Borges, em um pequeno relato "Sentirse en muerte", no interior de "Nueva refutación del tiempo":

> La escribo (a experiência), ahora, así. Esa pura representación de hechos homogéneos — noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental — no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es sin parecidos ni repeticiones la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.[191]

---

[190] Pomian, Kristof. "Tempo/temporalidade." In: AA.VV. *Enciclopédia*. Lousã, Imprensa Nacional, 1993, p.11.

[191] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, *Otras inquisiciones*, "Nueva refutación del tiempo", p. 143

Dessa maneira, as lembranças e questionamentos da personagem, que dão forma ao livro, movem-se continuamente em um modo hipotético e dubitativo, ilustrando o correr do tempo como um contínuo fragmentário organizado em torno de eventos e personagens que se entrecruzam com a móvel linha que constitui a vida presente da personagem.

> De esa manera, sueño, recuerdo y experiencia rugosa se deslindan y se entrelazan para formar, como un tejido impreciso, lo que llamo sin mucha euforia mi vida. Pero a veces, en la noche silenciosa, la mano que escribe se detiene, y en el presente nítido y casi increíble, me resulta difícil saber si esa vida ha tenido realmente lugar, llena de continentes, de mares, de planetas y de hordas humanas o ha sido, en el instante que acaba de transcurrir, una visión causada menos por la exaltación que por la somnolencia.[192]

Com amplitudes diferentes, as recordações da personagem procedem de uma perspectiva individual, integrando-lhe o todo da arquitetura psicológica. No romance, decompor primeiramente e logo sintetizar em um movimento narrativo uniforme, regular, as impressões, experiências e conhecimentos de um campo pretérito metricamente variável da subjetividade constitui um processo problemático sujeito à inconstância e a complexidade dos acontecimentos percebidos. Recortar e reunir por meio da escrita em um mesmo espaço histórico e cultural o sonho, a recordação e a vigília constituem, para a personagem narradora, processos representativos hipotéticos que tentam, arbitrariamente, expressar a experiência vivida e dar-lhe significado.

> (...) existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma relação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano*

[192] *El entenado*, p. 148.

*na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.*[193]

Assim, a escrita da memória configura-se, enquanto expressão, como elaboração estética, construção imprecisa do pensamento, processo criador ambíguo, em que se intuem as experiências humanas e se constitui a existência. "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."[194] No trecho selecionado abaixo, podemos observar como o narrador contrapõe o modesto espaço e mobiliário de seu quarto aos processos interiores de sua consciência, reconhecendo e assinalando a complexidade da escrita biográfica:

> Las paredes blancas, la luz de la vela que hace temblar, cada vez que se estremece, mi sombra en la pared, la ventana abierta a la madrugada silenciosa en la que lo único que se oye es el rasguido de la pluma y, de tanto en tanto, los crujidos de la silla, las piernas que, acalambradas, se remueven debajo de la mesa, las hojas que voy llenando con mi escritura lenta y que van a encimarse con las ya escritas, produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía — contra este muro espeso viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil, lo vivido. Si lo que manda, periódica, la memoria, logra agrietar este espesor, una vez que lo que se ha filtrado va a depositarse, reseco, como escoria, en la hoja, la persistencia espesa del presente se recompone y se vuelve otra vez muda y lisa, como si ninguna imagen venida de otros parajes la hubiese atravesado. Son esos otros parajes, inciertos, fantasmales, no más palpables que el aire que respiro, lo que debiera ser mi vida.[195]

Permanência, sucessão, simultaneidade relacional, mundo fechado, finito, consciência do mundo material incomensurável, temporalidades diferentes, atravessam

---

[193] Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa, op. cit.*, p. 85 (grifo nosso).

[194] Saer, Juan José. "Zama", 1973. In: *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 49.

[195] *El entenado*, p. 58.

esse relato que sessenta anos depois, mediante a escrita, quer reter, por meio de seu texto biográfico, a memória e a alteridade dos índios ausentes. Como narrador designado pelos índios, o grumete cumpre seu destino de testemunhar a singularidade da tribo, que chegou a conhecer no cativeiro a que foi submetido.

Nesse contexto, contar os desejos e a repressão da tribo, o limite e a fronteira entre seu transbordamento — a orgia ritual — e a abstinência, sua alteridade, sua identidade e sua dimensão metafísica, e, por fim, as formas de sensibilidade culturalmente adquiridas significa para a personagem cumprir, modernamente, o destino de intérprete e dar uma existência real aos sujeitos. Este é o motor impulsador do relato: narra-se para sustentar a realidade, para nomear o mundo, mas também se duvida acerca da configuração real do mundo que somente a escritura pode reconstituir.

### 3.3. O espaço exterior do discurso

O deslocamento da narrativa saeriana, como observamos em *El entenado*, em direção a um espaço exterior a regras discursivas predeterminadas, figura um movimento que procura escapar de certas matrizes de significação, que definem com anterioridade os campos de sentido da narrativa. Apesar de essa questão ter sido tratada no capítulo anterior, entendemos que há ainda algumas considerações a ser feitas. Porém, para aprofundar a análise desse problema, faz-se necessário recorrer a outras obras do autor, visto que a práxis literária saeriana não se limita ao espaço físico de cada um de seus livros; pelo contrário, consiste, como já apontamos anteriormente, em um intrincado entrelaçamento de relatos e de registros textuais, uma imbricada malha narrativa que se estende por diversos textos que se comunicam reciprocamente, compartindo espaços físicos, personagens e problemas de ordem existencial. Em *El*

*entenado* podemos reconhecer alguns procedimentos discursivos que operam sobre todo o tecido verbal da narrativa saeriana. Devemos recordar que as diferenças de cada obra de Saer estruturam-se sobre um espaço descontínuo e, ao mesmo tempo, único. Cada corpo narrativo ingressa como matéria-prima dos restantes, encontrando nele o próprio espaço de representação, traçando as linhas de um gênero narrativo de formas fragmentárias e intercomunicantes. Cada texto parece avançar no interior de uma única trama que se vai pormenorizando e se multiplicando à medida que narra. As palavras de Saer transcritas abaixo descrevem o processo narrativo acima referido:

> La reaparición de los personajes servía a Balzac para crear una especie de sistema de verosimilitud y de continuidad y de desarrollo de una intriga novelística cuyo basamento era la intención de pintar en conjunto la sociedad de su tiempo, cosa que evidentemente no entra para nada en mis proyectos. *Para mí la reaparición de los personajes es una manera de negar la progresión de la intriga y de insertar en cualquier instante del flujo espacio temporal (es una convención novelística como cualquier otra) momentos que permitan el desarrollo de una determinada estructura narrativa*. (...) Mi propio sistema tiende a constituirse en una serie indefinida de fragmentos que se modifican y se interrelacionan mutuamente.[196]

Saer, centrado na elaboração de uma obra que formula paciente e obstinado, confere novos significados aos elementos que conformam a arquitetura narrativa e a trama de seus textos. Diante disso, podemos afirmar que *El entenado* constitui uma escrita que adere a um projeto ficcional muito particular, que recusa todo tipo de classificação simplista ou homogeneizante, e que se nega a reproduzir atributos estéticos e ideológicos impostos por instâncias alheias a esse projeto ficcional particular. Como o próprio Saer assinala, emerge nos meios literários e editoriais europeus dos anos 60 um conceito de cultura latino-americana forçosamente circunscrito a categorias

[196] Saer, Juan José; Piglia, Ricardo. *Diálogo*, *op. cit.*, pp. 16-17 (grifo nosso).

estanques como vitalismo, voluntarismo, primitivismo. Reservando-se o direito exclusivo à herança cultural do ocidente, a Europa delimitava os assuntos e os modos de expressão que caberia a um escritor latino-americano. Em relação a essa situação, Saer escreve:

> Lo que pueda haber de latinoamericano en su obra (do escritor latino-americano) debe ser secundario y venir por "añadidura". Su especificidad proviene, no del accidente geográfico de su nacimiento, sino de su trabajo de escritor. (...) La pretendida especificidad nacional no es otra cosa que una especie de simulación, la persistencia de viejas máscaras disparatadas destinadas a preservar el *status quo* ideológico.[197]

Ao procurar desviar-se de fórmulas discursivas delineados de antemão por um míope olhar europeu, *El entenado* ocupa um lugar à margem de formas discursivas institucionalizadas e oficiais, instituídas por determinadas instâncias de poder, que invalidam e arremessam para fora da ordem cultural vigente o discurso literário que não se encaixa aos seus moldes. O romance aqui estudado sobrepassa os modelos literários sobre os que se baseia, instaurando um modo narrativo que escapa a determinações prévias, de sentido totalizante. Para Saer "la literatura oficial no es iluminadora sino funcional, y su interpretación del mundo no es excedida y englobada por la administración que la protege. *Ese ejército impreciso de escribas mesurados le es vital al poder ya que éste pretende ser, no únicamente totalitario, sino también totalizante*".[198]

Por construir-se à margem de processos discursivos estabelecidos, procurando um espaço vazio de regras prescritas, e não se enquadrar em um procedimento já constituído dentro de determinado campo cultural, *El entenado* pode constituir-se como força iluminadora, antitotalizante. Portanto, podemos dizer que o caráter político dos

---

[197] Saer, Juan José, "La Selva espesa de lo real", *op. cit.*, p.11.

[198] Saer, Juan José. *El concepto de ficción*, *op. cit.*, p. 100 (grifo nosso).

textos de Saer reside, entre outros aspectos, nesse movimento de deslocamento para fora dos discursos institucionalizados, rompendo suas convenções: "Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función."[199]

Assim sendo, *El entenado* conforma uma narrativa que se distancia do impulso totalizante da literatura dos anos sessenta, aproximando-se mais do ceticismo das obras do período de setenta a oitenta e dos questionamentos de Macedonio Fernández e Borges acerca das impossibilidades de absolutos na literatura, de uma obra total ou épica. O projeto narrativo de Saer apenas adquire valor enquanto experimento que nasce dissociado de uma lógica de mercado, pois só assim pode buscar na ironia o espaço da condição do homem colada firmemente ao seu fundo cultural, indissociável de seu tempo presente.[200] Desse modo, por meio de uma estética alusiva, que opera elipticamente, está presente no relato, ao lado da dúvida, uma postura com relação à experiência no interior de determinado campo histórico, cultural e político contemporâneo.

---

[199] Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires, Planeta, 1999, p. 58.

[200] Horkheimer e Adorno, descrevem a ocupação do pensamento ocidental pelos interesses da razão totalizante. In: T. Adorno; M. Horkheimer. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

# 4. A PRÁXIS POÉTICO-NARRATIVA E O RITO DA ANTROPOFAGIA

Talvez nada aconteça de uma vez e termine; talvez o acontecer não seja único, mas sim como as ondulações d'água quando afunda uma pedra, estenda-se...

*Absalão, Absalão,* William Faulkner

Neste capítulo, trataremos do cruzamento entre narrativa e poesia em *El entenado*, no marco da questão da antropofagia, núcleo ficcional do romance[201]. Pretendemos, com isso, analisar os procedimentos poéticos encontrados no texto e observar como eles se relacionam com o questionamento do estatuto do real e da escrita que atravessam o relato. Cumpre ressaltar que, precisamente por essa perspectiva, Paul Ricouer assinala, em *A metáfora viva*, que a função poética da linguagem não se limita apenas a recriar e resignificar as palavras por si mesmas, não consiste apenas em um trabalho sobre a linguagem. Ela conforma, além disso, um vínculo referencial com o objeto que a linguagem meramente descritiva deixa escapar ou não pode abarcar. A interrupção da função referencial direta e descritiva seria apenas o avesso de uma função referencial mais oculta do discurso, que é de certo modo liberada pela suspensão do valor descritivo dos enunciados. É desse modo que o discurso poético traz à linguagem significados, atributos e sentidos da realidade que não emergem do discurso diretamente descritivo. Esses valores só podem ser expressos por

[201] É de se destacar que os procedimentos poéticos na narrativa do romance são mais evidentes quando a questão é a cena de canibalismo.

meio dos intrincados vaivéns entre a enunciação metafórica[202] e a transgressão regrada das resistentes significações usuais de nossas palavras e de seu ordenamento[203].

Nessa linha, para Saer, a poesia não se confina ao espaço da linguagem[204]. Ela ultrapassa a existência como código verbal para se dirigir ao que ele denomina "natureza", espécie de supra-realidade complexa e problemática:

> La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje. No nos imaginamos la poesía más que como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La poesía busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza. *La poesía tiende a borrar la historicidad del lenguaje*. Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia. Pero es únicamente a través de la lectura que el lenguaje de la poesía reencuentra su historicidad.[205]

Procuraremos, ainda, detalhar em que medida a transfiguração poética da narrativa, levada a cabo pelo estilo inquisitivo da personagem, debate as aporias dos processos significantes da linguagem. Apesar de entender a linguagem como um obstáculo no interior do discurso narrativo e reconhecer o impasse que governa a relação entre os objetos que compõem a experiência humana e o contínuo verbal que usualmente denominamos narrativa, a personagem protagonista do romance não apaga em definitivo o conteúdo dos signos lingüísticos que utiliza. Sem negar a complexidade e as particularidades do modo de ser da narrativa, que é composta de palavras e

---

[202] Cabe distinguir que quando a metáfora provém da intuição de semelhanças, ela aparece como imagem; porém, quando deriva do enlace lingüístico de signos distantes ela é modo do discurso, atribuição. Esse segundo modo está presente em *El entenado* e constitui um traço distintivo da narrativa.

[203] Cf. Ricouer, Paul. *A metáfora viva*. Porto, Res, 1983.

[204] "La expresión poética es irreductible a la palabra y no obstante sólo la palabra la expresa." Paz, Octavio.

[205] Saer, Juan José. "Sobre la poesía." In: *El concepto de ficción, op. cit.*, pp. 228-229.

somente de palavras, ela explora precisamente esse caráter aporético da narrativa, incorporando o conflito no relato.

Cumpre consignar que a composição poética põe em cena o questionamento da narrativa enquanto modo de linguagem que age à distância e na ausência do objeto. Partindo do pressuposto que a proliferação de procedimentos poéticos na estrutura do romance expressa uma procura em representar discursivamente, ainda que de modo problemático, aspectos, qualidades e valores da experiência que a narrativa diretamente descritiva e referencial não abarca, buscaremos abordar os efeitos de sentido alcançados com esses usos em meio à indefinição genérica própria do texto e à questão da antropofagia.

## 4.1. A práxis poético-narrativa

A reformulação especulativa e irônica de formas discursivas, o intenso debate sobre a representação da conquista espanhola da América e da origem da América hispânica, o aprofundamento da reflexão sobre o estatuto da memória e da realidade, a argumentação cética acerca da construção de identidades, e a antropofagia se fazem presentes no romance juntamente com procedimentos poéticos que sublinham continuamente na superfície textual do relato a entranhável, complexa e problemática relação existente entre linguagem e experiência de mundo que o universo narrativo saeriano procura incorporar.

Não obstante o reconhecimento das indeterminações dos processos significantes da narrativa transpasse todo o romance, como na passagem transcrita abaixo em que a personagem protagonista assinala a acentuada arbitrariedade e

ambivalência da linguagem indígena, notamos em *El entenado* uma profusão de procedimentos poéticos que deslocam a situação discursiva do grumete espanhol, desde certa perspectiva comprometida com as circunstâncias históricas às quais se remete, dessa esfera de causticidade absoluta, em que qualquer significado ou representação do campo do visível e do observável não pode sobreviver como instante, ainda que fugaz e problemático, de significação.

> Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario, y después de haber sabido esos dos significados, otros nuevos se me hacían evidentes, sin que yo comprendiese muy bien por qué razón el mismo vocablo designaba al mismo tiempo cosas tan dispares. *En-gui*, por ejemplo, significaba los hombres, la gente, nosotros, yo, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar, y muchas otras cosas más.[206]

Apesar do narrador expressar e reconhecer a extrema heterogeneidade e problematicidade de toda articulação discursiva significante, podemos reconhecer em meio a esse estatuto ambivalente da linguagem — e da memória, como assinalamos no capítulo anterior — e a essa presença de mundo obscura e quase irrepresentável alguns procedimentos poético-narrativos que procuram dar forma ao relato, não obstante os obstáculos lingüísticos que envolvem sua empresa. Esse gesto da personagem protagonista do romance coincide com o que Saer entende como função da literatura:

> La función de la literatura no es corregir las distorsiones a menudo brutales de la historia inmediata ni producir sistemas compensatorios sino, muy por el contrario, asumir la

[206] *El entenado*, p. 21.

> experiencia del mundo en toda su complejidad, con sus indeterminaciones y oscuridades, y tratar de forjar, a partir de esa complejidad, formas que la atestigüen y la representen.[207]

No espaço narrativo do romance, ao passo que a subjetividade da personagem se debate exaustivamente contra um emaranhado de imagens mnemônicas hipotéticas e ambíguas, construídas por uma linguagem igualmente aproximativa e imprecisa, uma complexa experiência de mundo emerge, reivindicando firmemente um caráter aporético. Nesse exaustivo conflito entre as faculdades cognitivas da consciência e a linguagem, impresso em tecido textual que se auto-avalia continuamente, há uma reelaboração intensa das estruturas e dos ritmos da narrativa, na tentativa de incorporar a essa malha textual a intensidade da percepção poética de mundo.

O correr poético do discurso em *El entenado*, que se configura por meio de diferentes procedimentos,[208] que serão pormenorizados mais adiante — como a pontuação que organiza as unidades rítmicas e regula o som das palavras, e o uso de formas predicativas, que retêm o deslizar das frases e, ao mesmo tempo, as dilatam, entornando a conotação do adjetivo sobre o sujeito e sobre a ação[209] —, constitui um dos principais elementos da práxis literária de Saer, como ele mesmo assinala:

> A partir de 1960, mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía. Puesto que he venido escribiendo simultáneamente ambas cosas desde por lo menos 1955, pienso que la búsqueda de esa síntesis es menos la consecuencia de preocupaciones técnicas que una aspiración personal a la unidad y a la construcción de un discurso único, este último rasgo es, me parece, la característica

---

[207] Saer, Juan José. "*El concepto de ficción*", *op. cit.*, p. 25.

[208] Como procedimentos poéticos entendemos as reiterações de metro, de rima, de aliterações, de regularidades morfossintáticas, de sinonímia, de paronímia e de correspondências semânticas presentes em um contínuo simbólico verbal. Cf. Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

[209] Gramuglio, María Teresa. "La filosofía en el relato", *op. cit.*, p. 36.

fundamental de la literatura. *Mi objetivo es combinar el rigor formal de la narración moderna con la intensidad de la percepción poética del mundo*.[210]

Nos esforços por desdobrar a retórica ficcional, Saer submeteu muitos textos a um agressivo processo de experimentação, trabalhando intensamente sobre a sintaxe e as estruturas do relato. Em alguns momentos, o grau de dilaceramento do discurso narrativo alcançou tal magnitude que deu origem a textos ficcionais que podem ser caracterizados como poesia e não-narração. Ao exacerbar a reiteração de estruturas narrativas e interromper, quase por completo, o encadeamento episódico, por exemplo, o escritor *santafesino* ultrapassa as raias que balizam os terrenos da lírica e da prosa, vizinhança bastante discutida durante os anos cinqüenta e sessenta na argentina[211]. A título de exemplo, transcrevo a seguinte passagem do relato "La mayor", em que o estilo inquisitivo, as reiterações de sinonímias, de aliterações, as regularidades morfossintáticas e as correspondências semânticas compõem um contínuo verbal em que o encadeamento episódico praticamente desaparece:

> Estoy parado en el hueco de la puerta, entre la habitación y la terraza. Y estoy estando todavía estando, pero no al mismo tiempo, sentado en el sillón. ¿Estoy todavía estando, y no al mismo tiempo, sentado en el sillón? ¿Estoy todavía estando sentado en el sillón y estoy todavía estando parado inmóvil al lado del sillón con el eco de los crujidos que han

---

[210] Saer, Juan José, Paris, 1981. In: *Historia de la literatura Argentina*. Buenos Aires, Cedal, capítulo nº 26 (grifo nosso).

[211] "En realidad, en los años 50 y 60, en Argentina, había un predominio importante de la poesía lírica. Sin embargo, a través del peso de la poesía italiana y anglosajona empezó a haber una nueva influencia. Pavese tiene un libro de poemas narrativos *Trabajar cansa*, y en sus ensayos analiza la posibilidad de una poesía narrativa. Él dice que la poesía narrativa tiene poca vigencia en nuestra época aunque hubo una tendencia a la poesía narrativa en el siglo XIX, al relato en verso, que se transformó en cancionero porque le faltó cierto elemento unificador. Ya en el caso de Baudelaire, Pavese considera que hay una unidad temática muy grande pero que falta el elemento unificador que podría hacer de un libro de poemas un solo y largo poema narrativo. Entonces yo empecé a pensar mucho en hacer este tipo de poesía, en hacer poesía narrativa por influencia, sobre todo, de poetas que se leían mucho en aquél momento: Eliot, por ejemplo, Pound y Pavese (...). Bueno, poco a poco me pareció que había una convergencia entre esa poesía narrativa y algunos narradores del siglo XX que, digamos, me parecía que tenían una manera de narrar que incorporaba o tendía a concebir el lenguaje narrativo como lenguaje poético, a veces como simples aproximaciones teóricas, y otras como puestas en práctica (...)." Saer, Juan José. "Sobre Literatura", 1997. In: *Cuadernos de Recienvenido*. São Paulo, Humanitas, 2000, p. 5.

> roto, por decir así, el silencio, y estoy estando atravesando el espacio entre el sillón y la puerta, vaga, remota, la campanada, mientras estoy estando, inmóvil, parado, mirando en dirección al frío negro, en el hueco de la puerta, entre la habitación y la terraza? ¿Estoy? ¿Estoy todavía estando? Y si estoy, y estoy todavía estando ¿en qué mundo? De uno del que no viene, por ahora, ningún llamado.[212]

Ricardo Piglia, escritor em permanente diálogo com a produção literária de Saer, assinala, por exemplo, que "su obsesión por captar el instante y describir el espacio lo llevó en su mejor libro (*La mayor*, 1975) a la construcción de narrativas que se destruyen para volver a armar como si fuesen réplicas microscópicas de las máquinas polifacéticas con que siempre soñó Roberto Arlt"[213]. A persistência em observar e descrever minuciosamente aquilo que é narrado, sublinhando as propriedades, formas e cores dos objetos que ocupam o espaço ficcional[214], apontada por Piglia, aproximam os textos de Saer, segundo alguns críticos, do estilo "objetivista" extremo do *nouveau roman* francês[215]. Por meio de descrições circulares que incorporam uma multiplicidade de perspectivas narrativas, e do obsessivo rebaixamento da ação, a narrativa saeriana constitui uma escrita em que tudo o que é referência permanece numa incessante e

---

[212] Saer, Juan José. "La mayor", *op. cit*, p. 33.

[213] Saer, Juan José; Piglia, Ricardo. *Diálogo*, *op. cit.*, p. 39.

[214] Ao responder a pergunta si se considerava um escritor "materialista" Saer afirma: "Si (...) la tarea fundamental de una literatura materialista es la voluntad de escrutar el aspecto material de las cosas para hacer de modo que todo lo que no aparece a primera vista se manifieste a través de la escritura, me sentiría muy satisfecho de ser considerado un escritor materialista". Saer, Juan José. Saer, Juan José. "Entrevista con Juan José Saer, realizada por Gerard de Cortanze", 1981. In: *Una Literatura sin atributos*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1988, p. 43.

[215] O *nouveau roman* francês é uma corrente literária conhecida também com o nome de *école du regard* (escola do olhar) que se desenvoveu na França nos anos cinqüenta. Essa tendência, que assume o romance como campo de pesquisa experimental em estreita correlação com a nova realidade da sociedade de consumo e da progressiva coisificação do pós-guerra, teve como representante mais importante Alain Robbe-Grillet, cujos romances, como *O ciúme* (1957), tratam de constituir-se em momentos de descrição friamente objetiva da realidade, eliminando qualquer preocupação de ordem psicológica. Ao final dos anos 60, essa problemática colocada pelo *nouveau roman* encontrou um desenvolvimento no marco mais geral do debate sobre a produção literária, afrontado em particular com o *nouveau critique*. Cf. Robbe-Grillet, Alain. *O ciúme*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

problemática tensão entre determinadas matrizes de significação e a dissolubilidade negativa do nada.

> La desesperación de la escritura, ante la certeza íntima de que el mundo no puede ser reflejado, no puede duplicarse, opta, paradójicamente, por pretender ser el mundo. De allí a la adopción de una estética hiperrealista hay un paso. El moroso descriptivismo, monótono y estético, es la elección de una escritura que se declara provisional, engañosa, falso doble de lo real. La escritura es, entonces, una elección, un acto moral. En tanto el azar del cuerpo se distancia de lo histórico y comprende el vacío, ejercita esta comprensión en el fundamento de la cultura y, paradojal, hace renacer el mundo emplazándolo constantemente en una escritura autocomprensiva. Por cierto, *El entenado* no niega estas concepciones.[216]

No entanto, embora essa escrita invista contra o contar ininterrupto e orgânico, que outorga unidade ao que é narrado, e incorpore construções rítmicas e sintaxes da poesia, ela procura não renunciar ao sentido denotativo das frases, além de partir sempre de uma zona narrativa definida espacialmente, cunhando uma espécie de saga narrativa. Para Piglia:

> Saer trabaja, entonces, en la línea de Faulkner, un universo que vive y se modifica, una saga narrativa definida espacialmente: en la zona el tiempo fluye. La historia va desde el mito de origen de los primeros habitantes de Santa Fe, los indios Colastiné (tal como se cuenta en una bellísima leyenda en *El Limonero Real*, 1974), el testimonio de los primeros conquistadores españoles (en el relato del grumete que sobrevive a la matanza de los indios y se convierte en cronista de la odisea, en *El entenado*, 1983), hasta llegar a los tiempos actuales en novelas como *Responso* (1964), *Glosa* (1986) o *Cicatrices* (1969). Saer trabaja en ese sentido una poética agresivamente balzaciana y sus textos, autónomos y definidos, son capítulos discontinuos de una novela sin fin, que reproduce la forma interminable de la vida.[217]

---

[216] Monteleone, Jorge. *Intromisiones*, p. 42.

[217] Saer, Juan José; Piglia, Ricardo. *Diálogo*, *op. cit.*, p. 39.

Nesse sentido, o próprio Saer adverte: "Creo haber tratado de incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética (poética en el sentido de la poesía como género), y las leyes de organización de la prosa, repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos de prosa, búsqueda (por momentos) de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste"[218].

A desconfiança com respeito às regras de estruturação da narrativa, que fez em diferentes momentos com que a escrita saeriana se tornasse destacadamente precavida, "como si sólo a través de múltiples asedios indirectos la realidad finalmente se rindiera; como si sólo una paciente textura de visiones repetidas y cambiantes pudiera delinear en su reverso la figura que captura el evanescente acaecer"[219], marca igualmente os conflitos do narrador de *El entenado*, não obstante o romance aqui estudado não reproduzir esses "múltiples asedios" com a mesma intensidade que outros textos saerianos, como *Nadie nada nunca*, por exemplo:

> Ante mí, más allá del espacio abierto de la playa, del río, que parece inmóvil, está la isla baja y polvorienta — es la isla baja, polvorienta que se calcina al sol de febrero, contra un cielo sin nubes, liso, del que no es azul más que la parte cercana al horizonte, porque el resto parece hendido hasta el infinito por esas astillas arduas y centellantes. Es esa isla baja y polvorienta en el silencio de esto que llamo la mañana. (...)
>
> Ante mí, más allá del espacio abierto de la playa, del río, que parece inmóvil, está la isla baja y polvorienta que se calcina al sol de febrero, contra un cielo sin nubes, liso, del que no es azul más que la parte cercana al horizonte, porque el resto parece hendido hasta el infinito por esas astillas arduas e centelleantes. Es una isla baja y polvorienta en el silencio de esto que llamo la mañana.[220]

---

[218] Saer, Juan José; Piglia, Ricardo. *Diálogo*, *op. cit.*, pp. 12-13.

[219] Corbatta, Jorgelina. "*En la Zona*: germen de la praxis poética de Juan José Saer", *op. cit.*, pp. 564-565.

[220] Saer, Juan José. *Nadie nada nunca, op. cit.,* pp. 217 e 219.

Apesar de não encontrarmos no romance, com a mesma intensidade, as repetições, o fracionamento e a dilatação da percepção do tempo em contrapartida ao estreitamento da história narrada que distinguem grande parte da referida práxis literária saeriana[221], podemos observar, igualmente, uma elaboração textual rigorosa que entrelaça uma narrativa acentuadamente vertical, que não se detém em partes nem capítulos e que encerra uma sucessão de acontecimentos romanescos, com uma linguagem de exacerbada intensidade simbólica e poética, que assedia e interroga os sucessos obsessivamente com inquietações de ordem filosófica, como no trecho abaixo reproduzido:

> Llegó la noche. Era una noche sin luna, muy oscura, llena de estrellas; como en esa tierra llana el horizonte es bajo y el río duplicaba el cielo yo tuve, durante un buen rato, la impresión de ir avanzando, no por el agua, sino por el firmamento negro. Cada vez que el remo tocaba el agua, muchas estrellas, reflejadas en la superficie, parecían estallar, pulverizarse, desaparecer en el elemento que les daba origen y las mantenía en su lugar, transformándose, de puntos firmes y luminosos, en manchas informes o líneas caprichosas de modo tal que parecía que, a mi paso, el elemento por el que derivaba iba siendo aniquilado o reabsorbido por la oscuridad.[222]

Nessa passagem, a personagem avança pelo rio sobre uma canoa indígena. Há no texto uma reiteração de elementos, que observam um mesmo ritmo, conferindo certa musicalidade à narrativa, que reforçam a ausência de luz naquele momento em torno da personagem, não obstante apontar a presença de estrelas: "Llegó la noche. Era una noche sin luna, muy oscura, llena de estrellas". Em seguida, a conformação da paisagem ganha outros elementos que acentuam a particularidade dos dados referenciais

[221] "A través de la fragmentación temporal, espacial, a través de la destrucción de la temporalidad comprimida (creo que eso es algo bastante característico en mis libros; la duración temporal de mis relatos es siempre muy breve), a través de todo eso, trato de crear un mundo que tenga otras características, en tanto que objeto literario, de los que lo han precedido." Saer, Juan José; Piglia, Ricardo. *Diálogo*, *op. cit.*, p. 73.

[222] *El entenado*, p. 90.

exteriores: as planícies que rodeavam a personagem permitiam que o rio duplicasse com a mesma intensidade a profunda escuridão da cobertura celeste, além de produzir um achatamento, um adensamento do espaço narrativo: "...como en esa tierra llana el horizonte es bajo y el río duplicaba el cielo". O próximo momento é de ruptura, de subversão da ordem denotativa da narrativa: a canoa parece, ao menos no plano das impressões do narrador, deslizar através do "firmamento negro". Irrompe então a imagem poética: desse ponto em diante o toque do remo na água transubstancia-se em movimento textual que se liberta do referente, ainda que não o afaste definitivamente. É importante assinalar que o sentido denotativo não desaparece em nenhum momento desse trecho do texto.

No empurrão da linguagem para além da esfera do referente, que incorpora uma súbita distensão do tempo mediante a transposição da narrativa para o espaço anímico da personagem narradora, desvela-se para o leitor uma experiência do campo do visível. A correlação entre o espaço-tempo da personagem e os diferentes estratos das coisas sensíveis surge apenas por meio de um firme intuito discursivo que quer explorar as regiões subterrâneas dessa circunstância individual. O esmiuçamento, por meio do tratamento poético das estruturas do texto, dos atributos que compõem esse curto instante de tempo permite ao leitor transitar por complexas associações metafóricas, por novos predicados do discurso — as estrelas que se diluem no elemento que as origina — que tornam a experiência individual um degrau para outra, coletiva e mítica.

Além disso, podemos observar no trecho um claro intuito narrativo de reforçar determinadas correspondências semânticas e regularidades de sinonímia, recorrentes e importantes em todo o texto, como o questionamento da origem e a ausência de luz como metáfora de uma aflitiva existência: "Cada vez que el remo tocaba el agua,

muchas estrellas, reflejadas en la superficie, parecían estallar, pulverizarse, desaparecer en el elemento que les daba *origen* y las mantenía en su lugar, transformándose, de puntos firmes y luminosos, en manchas informes o líneas caprichosas de modo tal que parecía que, a mi paso, el elemento por el que derivaba iba siendo aniquilado o reabsorbido por la *oscuridad*".

A título de exemplo, reproduzimos uma passagem de outra obra de Saer, *Glosa*, em que podemos observar igualmente, e talvez com mais intensidade, a problematização e adensamento do espaço-tempo que circundam as personagens que compõem a saga santafesina saeriana:

> Durante los veinte y siete segundos, en números redondos, que le ha llevado al Matemático reconcentrarse, mudo, en sus pensamientos, y a Leto recordar, con imágenes rápidas, fragmentarias y sin orden cronológico lo que, como venía diciendo, decíamos nomás hace un momento, sus cuerpos progresan, ellos sí regulares, por la vereda estrecha, hacia el sur. Ninguno de los dos advierte que, sin discontinuidad, y sin que sea posible, con nitidez, separar las dos dimensiones, van avanzando en el tiempo a medida que lo hacen en el espacio, como si cada paso que diesen los encaminara en direcciones opuestas, a menos que tiempo y espacio sean inseparables y el uno fuese inconcebible sin el otro, y ambos inconcebibles sin ellos dos, Leto y el Matemático, de modo tal que caminantes, calle y mañana, formasen un chorro espeso brotando apacible del surtidor del acaecer.[223]

O narrador de *Glosa* descreve nesse trecho apenas um curto momento da caminhada das personagens Leto e Matemático ("Durante los veinte y siete segundos, en números redondos"). Nele, observamos uma preocupação em demarcar concomitantemente o progredir dos corpos das personagens sobre o espaço urbano de Santa Fé e o complexo estado anímico desses sujeitos ("que le ha llevado al Matemático

[223] Saer, Juan José. *Glosa*, *op. cit.*, p. 82.

reconcentrarse, mudo, en sus pensamientos, y a Leto recordar, con imágenes rápidas, fragmentarias y sin orden cronológico lo que, como venía diciendo, decíamos nomás hace un momento, sus cuerpos progresan, ellos sí regulares, por la vereda estrecha, hacia el sur"). Ao desdobrar esse instante da existência das personagens, a voz narrativa atenta justamente para a fusão delas com as esferas de tempo e espaço que as circundam de maneira inexorável ("de modo tal que caminantes, calle y mañana, formasen un chorro espeso brotando apacible del surtidor del acaecer").

Devemos assinalar ainda outro recurso narrativo que acentua o vínculo entre *El entenado* e o conjunto de obras que lhe antecede e que apresenta da mesma maneira o mencionado caráter poético: a dilatação e intensificação do espaço circundante por meio da descrição pormenorizada e reiterada da luz, de cores e dos elementos naturais que o conformam, além da distensão do tempo por meio da introspecção da personagem em seu mundo anímico. Não obstante a impressão de fluidez, naturalidade e inteligibilidade do relato de certo modo linear do grumete — recordemo-nos que o sentido denotativo não abandona o texto —, podemos notar a presença de uma configuração narrativa em que os dados sensíveis referentes às cores e luzes ganham relevo e conformam um espaço ficcional pleno de imagens-impressões que sublinham sobretudo o caráter sensível dos objetos do mundo:

> En la luz tenue y uniforme, que se adelgazaba todavía más contra el follaje amarillo, bajo un cielo celeste, incluso blanquecino, entre el pasto descolorido y la arena blanqueada, seca y sedosa, cuando el sol, recalentándome la cabeza, parecía derretir el molde limitador de la costumbre, cuando ni afecto, ni memoria, ni siquiera extrañeza, le daban un orden y un sentido a mi vida, el mundo entero, al que ahora llamo, en ese estadio, el otoño, subía nítido, desde su reverso negro, ante mis sentidos, y se mostraba parte de mí o todo que me abarcaba, tan irrefutable y natural que nada como no fuese la pertenencia

> mutua nos ligaba, sin esos obstáculos que pueden llegar a ser la emoción, el pavor, la razón o la locura.[224]

Nesse trecho, o desdobramento do espaço circundante ("En la luz tenue y uniforme, que se adelgazaba todavía más contra el follaje amarillo", "bajo un cielo celeste, incluso blanquecino" e "entre el pasto descolorido y la arena blanqueada, seca y sedosa") e o cruzamento de temporalidades que se remetem à natureza e à psique da personagem ("cuando el sol, recalentándome la cabeza, parecía derretir el molde limitador de la costumbre", "cuando ni afecto, ni memoria, ni siquiera extrañeza, le daban un orden y un sentido a mi vida") introduzem e modificam, por meio do ritmo e do conteúdo adjetivo que contêm, o modo de ser e o caráter das especulações de ordem filosófica e metafísica da personagem protagonista que despontam em seguida ("el mundo entero, al que ahora llamo, en ese estadio, el otoño, subía nítido, desde su reverso negro"). O valor filosófico do relato de *El entenado* é assinalado com ênfase por Maria Teresa Gramuglio emsua resenha sobre o livro:

> Y quizá parezca en cambio completamente antimoderno señalar las dimensión metafísica hacia la que se abre el relato (de *El entenado*): las permanentes preguntas acerca de si es nuestra conciencia — nuestra mirada, nuestra memoria — la que confiere realidad al mundo, un mundo que a su vez nos devuelve, implacable, la conciencia de nuestra propia precariedad. Y de cómo la escritura, esa "máquina de engaños", puede tender sobre el abismo su irrefutable y a la vez incierto puente de signos, para oponerse a tanta precariedad, a tanta incertidumbre, y, también, a la muerte.[225]

Além dessa conformação narrativa, o aparente encadeamento linear do relato, que se torna a cada momento mais denso em razão da complexidade dos processos significantes em jogo, tem o curso reconfigurado pelo alvoroço resultante do uso

---

[224] *El entenado*, p. 71.

[225] Gramuglio, María Teresa. "La filosofía en el relato", *op. cit.*, p. 36.

excessivo da lucidez e da palavra argumentativa — muitas vezes cética — por parte da personagem protagonista, no esforço hermenêutico de decifrar a si mesma e a cosmovisão indígena. As interrogações acerca do sentido da experiência e realidade humana emergem então em meio a esses espaços e temporalidades, construídos discursivamente, de forte poder simbólico e poético, que as matizam e contaminam. Porém, as distendidas ações discursivo-especulativas da personagem protagonista que buscam atingir uma positividade não deixam de questionar concomitantemente o que as palavras designam e o processo mesmo de significação, seu sistema de significantes e significados[226].

Isso considerado, a perspectiva gnosiológica e polêmica que quer decompor o espaço da experiência e que atravessa toda a tessitura do relato da personagem ganha corpo precisamente no momento em que se duplicam os elos intermediários entre a linguagem poética e a linguagem narrativa. O correr do discurso que quer passar da ignorância ao conhecimento, que se torna mais contundente ao final do relato, desemboca numa linguagem que precisa incorporar continuamente a poesia à narrativa, como uma força em luta com o tumulto insondável da realidade contingente, sobre a qual paira a dúvida parodiante do significado.

> Desde hace años, noche tras noche me pregunto, con los ojos perdidos en la pared blanca en la que bailotean los reflejos de la vela, cómo esos indios, cerca como estaban, igual que todos, de la aceptación animal, podían perderse en esa negación de lo que a

[226] Nesse sentido, Arcadio Díaz-Quiñoes afirma que "La utopía hermenéutica de la 'fusión de horizontes' defendida por Gadamer y Heidegger es, para Saer imposible: esa fusión no está en ningún lugar. *El entenado*, al redimir la duda, niega la utopía hermenéutica". Para nós, além de lançar essa utopia hermenêutica a uma zona de causticidade quase absoluta, Saer incorpora a dúvida, e seu poder negativo, à complexidade dos processos significantes e representativos do real. Cabe lembrar que para Hans-Gadamer, a hermenêutica, entendida como tradução, interrogação e conversação, pode levar finalmente a um acordo interpretativo. É o que Gadamer chama de "fusão de horizontes" na interpretação. Conferir Gadamer. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1988; e Díaz-Quiñones, Arcadio. "*El entenado*: las palabras de la tribu", *op. cit.,* p. 9.

> primera vista parece irrefutable. Entre tantas cosa extrañas, el sol periódico, las estrellas puntuales y numerosas, los árboles que repiten, obstinados, el mismo esplendor verde cuando vuelve, misteriosa, su estación, el río que crece y se retira, la arena amarilla y el aire de verano que cabrillean, el cuerpo que nace, cambia, y muere, palpitante, la distancia y los días, enigmas que cada uno cree, en sus años de inocencia, familiares, entre todas esas presencias que parecen ignorar la nuestra, no es difícil que algún día, ante la evidencia de lo inexplicable, se instale en nosotros el sentimiento, no muy agradable, por cierto, de atravesar una fantasmagoría, un sentimiento semejante al que me asaltaba, a veces, en el escenario del teatro cuando, entre telones pintados, ante una muchedumbre de sombras adormecidas, veía a mis compañeros y a mí mismo repetir gestos y palabras de las que estaba ausente lo verdadero.[227]

Guiada por uma interrogação que a acossou durante longos anos ("cómo esos indios, cerca como estaban, igual que todos, de la aceptación animal, podían perderse en esa negación de lo que a primera vista parece irrefutable"), e desde uma temporalidade distante, a personagem percebe diante de si o abismo cambiante que a separa do mundo exterior, a cisão entre sua subjetividade, consciência, e os objetos que o compõem. O mundo torna-se, então, um conjunto de impressões vazias, em que a *coisa-em-si* está ausente. Diante desses fenômenos indeterminados e vacilantes, que apenas o olhar do sujeito vivifica, da inconsistência da realidade, a personagem declara a radical exterioridade das coisas do mundo ("Entre tantas cosas extrañas, el sol periódico, las estrellas puntuales y numerosas, los árboles que repiten, obstinados, el mismo esplendor verde cuando vuelve, misteriosa, su estación, el río que crece y se retira, la arena amarilla y el aire de verano que cabrillean, el cuerpo que nace, cambia, y muere, palpitante, la distancia y los días"), culminando na suspeita da vida como representação, como espectro, sombra parodiante — tópicos e questionamentos barrocos por excelência.

[227] *El entenado*, pp.126-127.

Por outra parte, a desconfiança em relação aos processos de representação do real, corrente em todo o texto, está da mesma forma presente nas diferentes figurações da história de *El entenado* que se constituem no interior mesmo do texto, como assinala Jorge Monteleone:

> *El entenado* historia (problemática) de una representación literaria. La narración misma es un mandado de los indios: experiencia central, núcleo generador. Texto situado entre dos previas verbalizaciones de los hechos: la representación teatral y la Relación de abandonado del padre Quesada. El primero, texto falso pero asimilable a una doxa, es decir, creíble: texto convencional; el segundo, texto verdadero, pero cuyo patrón de verdad es impuesto por dogmas *culturales*, es decir, creído: texto institucionalizado. Sigue la aspiración, casi fetichista, a la realidad tangible de la letra: la imprenta. Por fin, último paso, el presente del relato mismo, dudoso, suerte de no-saber: ni falso ni verdadero.[228]

A título de exemplo, citamos a *Relación de abandonado* escrita pelo Padre Quesada ("Con los datos que fue recogiendo, el padre escribió un tratado muy breve, al que llamó *Relación de abandonado* y en el que contaba nuestros diálogos. Pero debo decir que, en esa época, yo estaba todavía aturdido por los acontecimientos, y que mi respeto por el padre era tan grande que, intimidado, no me atrevía a hablarle de tantas cosa esenciales que no evocaban sus preguntas"[229]) e a comedia teatral baseada em sua experiência com os índios colastinés ("No fue difícil (escribir la comedia). De mis versos, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me la hacía tachar"[230]).

---

[228] Monteleone, Jorge. "Eclipse de sentido: de *Nadie, nada, nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", *op. cit.*, p. 43.

[229] *El entenado*, p. 103.

[230] *El entenado*, p. 108.

Há ainda outros núcleos narrativos medulares em Saer que estão presentes de forma destacada em *El entenado* e dizem respeito ao caráter poético de sua práxis literária. A interdição deliberada do sentimento constitui um deles, e pode ser observada, por exemplo, no absoluto não envolvimento da personagem com as demandas indígenas. Apesar do discurso poético se caracterizar por um transbordamento dos atributos retóricos que fazem referência a diferentes sentimentos presentes no ser humano, o exercício programático da ascese e da lucidez em *El entenado* conformam uma ordem narrativa em que a sentimentalidade não constitui o único eixo para alcançar a tensão poética.

As figuras poéticas que aparecem no contínuo simbólico verbal elaborado pelo grumete existem sobretudo enquanto instrumentos que procuram dar conta desse precipitar-se sobre a mundividência indígena e sobre a própria existência da personagem. Na busca por decifrar olhares e comportamentos, a linguagem poética torna-se imprescindível visto que apenas por meio dela a complexa, fragmentária e ambivalente experiência dos índios e da personagem pode emergir. Na passagem que reproduzimos abaixo, os últimos olhares indígenas dirigidos à personagem antes que ela partisse[231], são metonimizados, como "janelas da alma", no sentido de condensar o significado da angustiante presença de mundo vivenciada por todos:

> Los ojos de los indios traicionaban siempre esa presencia inenarrable. Nunca vi a nadie hundirse en un pantano, pero pienso que, en tal situación, cuando hasta la posibilidad de debatirse le está vedada y se ve obligado a la inmovilidad para no colaborar con lo que se lo traga, los ojos de un hombre atrapado en un abismo viscoso no deben mirar de otra manera. Esas miradas, que tantos

[231] "Puede decirse que, de algún modo, son esas miradas las que me ayudan a sostener, en la noche nítida, la pluma". *El entenado*, p. 87.

> hombres han aprendido a disimular, son como el reverso que refuta, constante, la carnadura falsamente orgullosa de lo visible.[232]

Assim, a subsistência do sujeito atrelada ao discurso que o constitui, a desconfiança na possibilidade de perceber a realidade, o desvelamento da deficiência ontológica característica do tempo humano, a consciência como fluxo incessante de impressões e a argumentação cética são elementos que neste texto conformam e contribuem para que o universo narrativo do romance incorpore a percepção poética de mundo mencionada anteriormente. Dessa maneira, através da voz narrativa inquisitiva e inconclusiva do grumete, alojada em um centro de solidão concentrado[233], que percorre a narrativa do romance desarticulando o tecer da intriga e vivenciando com uma aguçada percepção a experiência do tempo, Saer reivindica certa postulação especulativa da narrativa. Filosofia do conhecimento, antropologia especulativa, são suas palavras preferidas para caracterizar um discurso literário que propõe um estatuto de realidade destacadamente mais próximo dos fluxos e vacilações da consciência que das convenções da escrita.[234] Para o autor *santafesino*,

> La ficción es una antropología especulativa en el sentido de que, evidentemente, es una teoría del hombre; pero no una teoría empírica, ni probatoria, ni taxativa, ni afirmativa. Es

---

[232] *El entenado*, p. 87.

[233] Cabe assinalar, em razão da forte significação poética, que o texto é redigido pela personagem no espaço de isolamento de seu quarto na casa em que habita no final de seus dias. Sem esquecer o caráter cáustico do relato, é a partir desse reduto de devaneio e solidão, desse abrigo de intimidade, que a narrativa da personagem se constitui. "(...) os devaneios da cabana são convites para recomeçar a imaginar. Elas nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens tão estabilizadoras, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser." Bachelard, Gaston. "A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana." In: *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 50.

[234] Chejfec, Sergio. "La organización de las apariencias", *op. cit.*, p.115.

sólo especulativa. Y al decir eso, hay que tener en cuenta que en lo especulativo cabe también la palabra "espejo".[235]

Assim sendo, a apresentação especulativa do mundo ficcional, em que tempo e espaço são abordados com ceticismo, a experiência discursiva adensada e esclarecida pela inteligência percorre de forma acentuada a sintaxe textual de *El entenado*. Em seu sistema narrativo nos deparamos com uma série de procedimentos poéticos que conformam uma linguagem que explora precisamente os novos modos da presença (*re-presentação*) dos objetos do mundo. Ante a consciência de que o ser da linguagem é o não ser do objeto, resta somente a Saer se esquivar das categorias lógicas da escrita narrativa para abrir uma fenda no *logos* da leitura a fim de expressar o conjunto de relações simbólicas em que consiste nossa percepção da realidade.

Porém, contraditoriamente, o exercício da inteligência por meio da narrativa, pleno de traços objetivos e persuasivos do logos, consiste mais numa migração da realidade que num permanecer nela. A disposição seqüencial dos fatos não esconde a feição dubitativa e ao mesmo tempo lírica do relato, que arranca o presente dilatado da personagem protagonista da experiência imediata, de um estar no mundo orgânico e abarcável. Dois termos podem explicar a aporia entre realidade e escrita: impossibilidade e nitidez. O verso de Carlos Drummond de Andrade que compõe a epígrafe deste estudo incorpora o caráter contraditório do processo de representar a experiência humana que atravessa *El entenado* e o universo narrativo de Saer: "...vejo tudo impossível e nítido no espaço". A tensão expressa nesses termos pode igualmente ser observada na ordem do escritor que luta contra as formas discursivas impostas. Pressionado por esses dois

[235] Saer em entrevista a Marily Martinez-Richter. In: Martinez-Richter, Marily (ed.). *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*, p. 15.

elementos, o narrador de *El entenado* desloca-se por viagens, descobrimentos, terras exóticas, índios, mas detém-se, sobretudo, no ritual da antropofagia.

## 4.2. O rito antropofágico

Ao entrar na questão do rito antropofágico, não podemos deixar de destacar que o relato dialoga com diversos mitos formulados pelo homem europeu a respeito de costumes canibalísticos dos habitantes do continente americano que convém assinalar. O mau selvagem, por exemplo, era um termo aplicado à realidade americana e articulava determinada perspectiva acerca do ato *civilizatório* praticado pelos conquistadores espanhóis. Nesse sentido, consistia essencialmente no indígena canibal, antropófago, que barbaramente devorava carne humana, muitas vezes sob o olhar aterrorizado dos europeus. Como era atribuído pelos conquistadores a todos os indígenas que ofereciam resistência, o costume se constituiu um pretexto ideológico fundamental para a estratégia discursiva que legitimaria a intrusão do poder dos estados europeus sobre os territórios americanos.[236] O próprio ataque indígena sofrido pela personagem protagonista do romance foi observado, e posteriormente difundido por toda Europa, pelo restante da tripulação que, aterrorizada, havia permanecido na embarcação:

> Debo decir que la muerte del capitán y de mis compañeros, que había tenido lugar ante los ojos mismos de la gran mayoría de la tripulación que había quedado en los barcos y que observaba la escena desde la borda, cuando esos barcos regresaron a sus puertos de partida, se había difundido por todas las grandes ciudades y durante muchos meses había

[236] Cf. Mignolo, Walter. "When speaking was not good enough: illiterates, barbarians, savages, and cannibals." In: Jará, René; Spadaccini, Nicholas (ed.) *Amerindian images and the legacy of Columbus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 312-345.

sido discutida, *amplificada, tergiversada, y llevada y vuelta a traer sin descanso de los puertos a las cortes y de las cortes a los centros comerciales*.[237]

Com efeito, a prática da antropofagia, presumida ou não, obrigou a Europa a deslocar do bestiário medieval os decrépitos grifos e dragões para instalar em seu lugar os canibais. Foram essas categorias, ainda que paradoxais, que respaldaram a presença européia em terras americanas, ao configurar o sujeito que as habitava de uma maneira que qualquer ação colonizadora, independente de sua dimensão, seria inimputável. Cumpre assinalar que um importante aspecto do discurso colonial consiste precisamente na dependência do conceito de inflexibilidade na construção ideológica do outro. Essa noção, como marca da diferença cultural, histórica e racial no discurso do colonialismo, é uma forma paradoxal de representação: denota tanto rigidez e ordem imutável quanto desordem e degeneração[238].

Entretanto, em contrapartida ao indígena antropófago, havia o bom selvagem, que vivia em terras americanas supostamente em harmonia direta com a natureza[239], distribuído em comunidades equilibradas e estáveis, o que demonstrava, para muitos pensadores ocidentais, que o centralismo institucional europeu, isto é, monárquico, não era característica indispensável de toda organização social. A idealização da organização social dos indígenas americanos derivava do florescimento de um humanismo civil

---

[237] *El entenado,* p. 102 (grifo nosso).

[238] Cf. Bhabha, Homi K., "The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism". In: *The location of culture*. Londres, Routledge, 1994. Nesse texto, o autor faz relevantes considerações acerca da construção do sujeito colonial no discurso e o exercício do poder colonial através desse mesmo discurso.

[239] No romance, há um momento, logo após o ataque ao grupo de expedicionários espanhóis que acompanhavam o grumete, que a personagem descreve os indígenas de modo exageradamente generoso, atribuindo-lhes qualidades quase sobre-humanas. A maneira eficiente e rápida com que os indígenas transportam a personagem por longos e extenuantes trechos de floresta, por exemplo, é incompatível com as forças comuns de um ser humano: "los hombres desnudos de piel oscura habían cargado los cadáveres y se dirigían, llevándome con ellos, hacia la maleza, ágiles y a la carrera, como si no les costara ningún esfuerzo (...). Cuando al cabo de una hora se detuvieron, a la orilla de un arroyo tranquilo y a la sombra de unos árboles, ni siquiera jadeaban." *El entenado*, p. 28-29.

renascentista que, por sua vez, havia admitido o cruel exercício do poder proposto por Maquiavel, seu primeiro teórico moderno.

Também indiretamente, o romance transporta-nos para o ensaio de Montaigne, "Dos canibais" (1580). Nesse texto de caráter provocativo, Montaigne demonstra estar plenamente consciente de que os relatos quinhentistas sobre a antropofagia praticada pelos indígenas americanos estavam circunscritos à temática e ao estilo típicos das narrativas sobre atos de canibalismo presentes na tradição européia dos séculos anteriores. Ele sabia que vários lugares-comuns foram aplicados ao novo comportamento e situação humana pelos observadores, como Colombo, por exemplo, que estavam tão impregnados da própria cultura que eram incapazes de relatar imparcialmente o que estava transcorrendo diante de seus olhos[240].

Construído sobre as primeiras informações a respeito dos tupinambás brasileiros que circularam pela Europa, o ensaio de Montaigne configura um modelo de sociedade mais próximo ao pensamento de Platão que da realidade indígena americana, assinalando, ao mesmo tempo, que os franceses eram ainda mais selvagens e canibais que os indígenas brasileiros.

> (...) não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos (os indígenas sul-americanos); e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica na sua terra. (...) A essa gente chamamos selvagens como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto.[241]

---

[240] Cf. Picchio, Luciana Stegagno. "The Portuguese, Montaigne and the Cannibals of Brazil, The Problem of the Other".

[241] Montaigne, Michel de. "Dos Canibais." In: *Ensaios*. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 195.

Montaigne representa, assim, a tradição européia que postula a existência do selvagem nobre, que figura o retorno da humanidade que havia sido reprimida no conceito de homem selvagem. Nesse texto, ele denega o eurocentrismo e quer que se reconheça a barbárie profunda da civilização européia daquele momento, que exigia, por oposição, atribuir a barbárie ao indígena americano.

Com efeito, o percorrer da personagem órfã, nascida na Espanha, por territórios americanos supostamente desabitados e desertos permite ao relato debater as diferentes representações das culturas históricas da América e a condição do indígena americano durante a conquista, incorporando um horizonte crítico a suas dúvidas e interrogações: "La condición misma de los indios era objeto de discusión. Para algunos no eran hombres; para otros, eran hombres pero no cristianos, y para muchos no eran hombres porque no eran cristianos"[242]. A despeito dos procedimentos narrativos paródicos e anacrônicos do romance, torna-se patente que o pensamento hegemônico corrente naquele período destituía esses seres vivos da condição humana, apesar de se assemelharem fisicamente aos europeus, o que, sem dúvida, resultou na quase exterminação das comunidades.

> O chamado índio ocidental foi definido jurídica e teologicamente como um não-ser, um não-nada (...). De acordo com a definição constituinte das bulas papais, os habitantes do chamado Novo Mundo careciam de deuses e de língua, estavam carentes de roupa, não tinham consciência nem memória, eram pobres de vontade. (...) Essas declarações cristãs de guerra santa denegriam os deuses das civilizações americanas como falsos; suas línguas, como erros da natureza; seus costumes, como uma aberração moral. Em nome desses vícios, depravações e crimes contra a natureza e a Lei, os vencidos tinham de ser convertidos, isto é: liquidados e reinventados, violentados sexual e lingüisticamente, transformados sob o estigma negativo de sua diferença biológica e cultural, condenados

[242] *El entenado,* p. 102.

a uma extinção biológica e simbólica, teológica e epistemologicamente programada ao longo da história da modernidade.[243]

Assim sendo, no plano narrativo, a antropofagia ou o ritual de canibalismo descrito no romance é o traço que caracteriza o pensamento e, conseqüentemente, o comportamento coletivo dos indígenas. Desde a mais remota antiguidade histórica, há registros de povos que colocavam as crenças e expectativas na renovação espiritual por meio da antropofagia ritual fúnebre. Heródoto e outros historiadores registram, por exemplo, a presença desses núcleos humanos na África, Índia e Irlanda[244]. Além disso, a antropofagia constitui um dos tópicos que organiza o tempo e o universo do protagonista. Esse ritual define a primeira parte do relato e é, posteriormente, retomado pela personagem protagonista em detalhadas considerações que transitam entre a filosofia e a poesia, e que procuram reconstruir a relação que os índios estabeleciam com a cerimônia de ingestão de carne humana e embriaguez.

A tentativa, por parte da personagem narradora, de interpretar a antropofagia dentro da cosmovisão indígena revela-se um gesto que vai ao encontro da alteridade do grupo indígena, conduzindo-nos a uma reflexão sobre a problematicidade dos processos de construção de identidades e sistemas culturais e sobre o diálogo hermenêutico com o olhar do outro. A própria epígrafe do romance, que funciona como umbral do texto, "...más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total…", tomada de Heródoto, recupera e desloca para o espaço narrativo de *El entenado* o tipo de saber histórico e tradição heterológica que está por trás dos textos do historiador grego. Segundo arcadio Diaz-Quiñones,

---

[243] Subirats, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso, op. cit.*, pp. 109-110.

[244] Para uma história dos ritos canibais na América cf. Villalta, Blanco. *Ritos Caníbales en América*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1970.

> En Heródoto, Saer encuentra el motivo antiguo de la guerra contra los "bárbaros" y el juego de la particularidad y la universalidad con sus taxonomías y clasificaciones. Pero encuentra algo más: Heródoto escribe; ofrece un mundo narrativo y un complejo proceso de ficcionalización que se disuelve en un extraño territorio que está "más allá", y al que sólo se puede entrar imaginariamente. Con la cita de Heródoto se marcan varios límites, representados metafóricamente como el límite entre la tierra fértil y el desierto "total". De este modo, Saer llama la atención, a la vez, a la fijeza y al carácter evasivo de su propia "historia". En ese "más allá" de las fronteras conocidas, tanto los "andrófagos" como el desierto "total" permanecen oscuros, como si las significaciones indeterminadas se entrelazaran para componer una confusa visión. Se trata de una verdad que no puede ser verificada como una copia del mundo "real".[245]

A descrição detalhada do ritual dos indígenas e a posterior análise dele realizada no final do romance configuram uma perspectiva que incorpora aspectos próprios do debate filosófico, antropológico e etnológico contemporâneo, não obstante a ótica ficcional se sobrepor às diretrizes positivas dessas disciplinas[246]. Saer apaga deliberadamente as fronteiras entre esses discursos positivos e o literário, assim como também o faz com as formas discursivas sobre as quais se constrói o romance, como destacamos anteriormente[247]. Desse modo, a antropofagia emerge no relato em meio a um texto repleto de resíduos discursivos de outros campos da ciência e cultura, a um

---

[245] Díaz-Quiñones, Arcadio. "*El entenado*: las palabras de la tribu", *op. cit.*, p. 11. Conferir igualmente Heródoto. *História*. Brasília, Universidade de Brasília, 1988.

[246] "In *El entenado*, Juan José Saer situates the phenomenon discussed in historical terms by (Renato) Rosaldo and Lévi-Strauss in the realm of metaphysics, where the imperialist West becomes the imperialist Self. The novel invokes the historical moment of the Conquest in order to inscribe the Europeans' violent appropriation of the indigenous Other, the natives' ritual cannibalistic ingestion of Others, and the narrator's ethnographic writing about the *colastiné* tribe, in the context of contemporary discourses on subjectivity, Otherness, and language." Emery, Amy Fass. "Sa(l)vage Ethnography. The cannibalistic Imagination in Juan Jose Saer's *El entenado*". In: The *anthropological imagination in Latin American literature*. Columbia, University of Missouri Press, 1996, p. 110.

[247] A condição ficcional da escrita antropológica, ou melhor, a figuração literária do olhar antropológico na construção de seu objeto foi observada por destacados antropólogos. Um dos primeiros foi Clifford Geertz. Cf. Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

amálgama de pactos textuais subvertidos nas estruturas e formas pelo caráter ficcional e dubitativo do romance[248].

Parece-nos apropriado pormenorizar o rito antropofágico no romance a fim de aprofundar a análise aqui apresentada. A antropofagia era realizada anualmente e ocorria sempre no verão — as estações do ano marcam a passagem do tempo durante o cativeiro da personagem entre os índios. A caça das vítimas era previamente calculada: os indígenas que participavam da perseguição eram ulteriormente encarregados de cortar, preparar com ervas aromáticas, assar e servir os corpos à tribo. Outro elemento imprescindível e que não podia ausentar-se em nenhum ano era a presença de uma pessoa estranha à tribo, que testemunhasse todo o ritual; esse sujeito era imediatamente devolvido a seu lugar de origem logo após o término do ritual e da recuperação dos índios. Foi esse o papel inicial do grumete em meio à tribo.

Não havia limite de idade ou sexo para fazer parte do rito. Sendo assim, quando se aproximava o momento de ingerir as vítimas cuidadosamente preparadas, todos pareciam entrar em uma espécie de transe, numa crescente expectativa. Durante toda a descrição, encontramos elementos que denotam que a personagem protagonista havia espreitado, em meio àquela movimentação dos indígenas, um vínculo imoderado entre eles e a carne estendida sobre a grelha. A descrição da expressão dos rostos também indicava que a visão daquelas carnes levava a mente daqueles indígenas a proceder de

[248] Nesse sentido, uma análise interessante, apesar de não tratar diretamente da antropofagia, é a que Derrida faz de *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, mais precisamente do capítulo intitulado "Lição de escrita". Derrida, em sua obra *Gramatologia*, incorpora o relato do etnólogo francês sobre o comportamento dos índios Nhambiquara frente a um episódio em que a escrita exerce um particular papel de autoridade à sua crítica à tradição ocidental do pensamento sobre a linguagem, baseada em premissas logocêntricas. Utiliza, para esse fim, sua particular estratégia intelectual que opera identificando no próprio discurso as contradições dos procedimentos retóricos que dão lugar a sua suposta base de argumentação e subvertendo as hierarquias conceituais que sustentam as genealogias que estruturam esses sistemas argumentativos. Conferir Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973; e Lévi-strauss, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

maneira diferente, como se se afastassem de si mesmos, antecipando-nos, de certa forma, a experiência de alheamento que provariam com a ingestão da carne e do álcool.

A carne, ainda o suficiente quente para queimar-lhes as mãos, era tomada da grelha pelos indígenas que, imediatamente, se afastavam e, isolados, se punham a devorar os respectivos pedaços. Primeiro, a carne gerava-lhes uma espécie de dúvida. Em seguida, começavam a comer, mas, cada mordida, em lugar de diminuir a fome, parecia aumentá-la, de maneira que o intervalo entre uma bocada e outra ia diminuindo: "Después, convencido por la presencia irrefutable de la carne, empezó a masticar: cada bocado, en lugar de apaciguarlo, parecía aumentar su apetito, de modo tal que el intervalo entre bocado y bocado iba haciéndose más breve"[249]. Aqueles tecidos musculares humanos não pareciam possuir um valor em si mesmos. Não eram apenas uma iguaria saborosa, preparada com cuidado. O valor cerimonial sobrepunha-se ao gustativo, o que impedia que os índios se deliciassem com seu sabor: "...en todos los indios había el mismo frenesí por devorar que parecía impedirles el goce".[250]

A experiência era tão intensa que a personagem narradora, observando tudo desde uma ótica aparentemente isenta, atenta para o fato de haver uma espécie de inversão de lugar entre o índio e sua vítima devorada, uma troca que se dava em um plano metafísico. Após o término do ritual, que durava horas, os indígenas serviam-se de um líquido que parecia um álcool, que era preparado junto com as cabeças e as vísceras das vítimas[251]. A ingestão desse líquido gerava dentro de todos um impulso

---

[249] *El entenado*, p. 47.

[250] *El entenado*, p. 48.

[251] Estas descrições assemelham-se em um primeiro momento às encontradas nos relatos seiscentistas de Hans Staden, Jean de Léry (ambos ilustrados por Theodore de Bry) e André Thevet, e dão continuidade à intenção de Saer de tornar o relato do grumete de modo parcial verossímil ao século XVI. Todos os textos citados foram fundamentais para a conformação de um imaginário americano na Europa nos séculos XVI e XVII. Conferir Staden, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo, Edusp,1988; Thevet, André. *Singularidades*

desnorteado, que os levava a transformar o espaço da tribo em um cenário de intensas orgias e de atos de impetuosa energia sexual. Todos, sem exceção, no espaço da tribo, copulavam desvairadamente.

Os gestos indígenas, considerados pela personagem protagonista sempre em conjunto, pareciam dominados por uma força alheia. Ao término do longo efeito dessa substância e do ritual, a tribo levava semanas para recuperar-se. Recompondo-se lentamente, recolhiam os índios que haviam perecido e os que necessitavam de cuidados especiais. O grumete descreve a recuperação do seguinte modo: "La tribu entera parecía un enfermo que estuviese reponiéndose, poco a poco, de sus enfermedades. Los que tardaban en curarse, eran como partes irrecuperables o muy maltrechas de un ser unitario. Los cuerpos eran como signos invisibles de un mal invisible"[252]. Uma vez mais essa perspectiva individual simula o olhar neutro e faz pensar na ótica antropológica considerando as aberturas para uma dimensão ficcional.

Porém, o comportamento furiosamente delirante contrastava com a forma pacata, comportada e quase ascética de a tribo agir nos demais meses do ano. Assim, transitando entre o transbordamento da orgia ritual e a vida austera dos demais meses do ano, a tribo encerra uma metáfora do ser humano dividido por duas forças diametralmente opostas, que ora o empurram para o exterior de suas vidas, ora para uma experiência ancestral que rompe com o abismo da indiferenciação e da contingência do mundo.

> The desire to experience the impenetrable beyond in liminal acts of eroticism, violence, and ritual —experiences that threaten to erase the boundaries of Self and Other — leads

---

*da França Antartida*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978; e Léry, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1980.

[252] *El entenado*, p. 65.

> back to the primitive, whose orgiastic, sacrificial, cannibalistic rites become signs of an ontological quest.[253]

Cumpre notar outro elemento imprescindível ao rito: esse comportamento, essa experiência deveria ser testemunhada por outro sujeito, era o que garantiria, de certa forma, a realidade da existência dos índios. A subsistência desses indivíduos estava atrelada ao discurso que os constituiria futuramente. É nesse ponto que a presença de um observador que fosse alheio à tribo cobra importância, embora o comportamento dos índios com respeito à personagem durante o ritual fosse de indiferença:

> Aunque nos paseábamos sin descanso entre la tribu, se hubiese dicho que los que no participábamos en la orgía éramos invisibles, hasta tal punto la muchedumbre frenética nos ignoraba. Pasaban a nuestro lado sin siquiera dirigirnos una mirada o, mejor, como si hubiésemos sido transparentes, sus miradas perdidas nos atravesaban buscando algo más real en qué posarse.[254]

Como já apontamos anteriormente, as observações da personagem protagonista, imparciais e descritivas em um primeiro momento, transformam-se no final do romance em um exame rigoroso e agudo dos gestos e do comportamento da tribo. Por meio de uma intensa linguagem poética, e imerso na imprecisão das recordações, sobreleva-se nessa topografia cerimonial a experiência de incerteza diante da realidade e o tumulto mental experimentado pelos índios ao ingerir a carne humana das vítimas.

> Si es verdad, como dicen algunos, que siempre queremos repetir nuestras experiencias primeras y que, de algún modo, siempre las repetimos, la ansiedad de los indios debía venirles de ese regusto arcaico que tenía, a pesar de haber cambiado, su deseo. No podían tener una certidumbre mayor de la realidad porque en el fondo de sí mismos

---

[253] Emery, Amy Fass. "Sa(l)vage Ethnography. The cannibalistic Imagination in Juan Jose Saer's *El entenado*", *op. cit.*, p. 116.

[254] *El entenado*, p. 61.

> sabían que, fuesen cuales fuesen las cosas del mundo exterior que hubiesen elegido como objeto, por lejanos y vagos que pareciesen los hombres que devoraban, la única referencia para reconocer el gusto de esa carne extranjera era el recuerdo de la propia. Los indios sabían que la fuerza que los movía, más regular que el paso del sol por el cielo, a salir al horizonte borroso para buscar carne humana, no era el deseo de devorar lo inexistente sino, por ser el más antiguo, el más adentrado, el deseo de comerse a sí mismos.[255]

Devemos observar que essa experiência de mal-estar, interpretada e relatada desde a ótica do narrador, nos remete à angustia descentralizante da personagem Antoine Roquentin de *A náusea* de Sartre, e à introspecção metafísica da personagem G.H. de *Paixão segundo GH*[256] de Clarice Lispector, textos de risco existencialista inconfundível. Apesar de ambas as obras, de Sartre e Clarice, tratarem de experiências individuais, a vivência de um estranhamento radical entre indivíduo e mundo e o resultado disso são comuns do mesmo modo ao romance aqui estudado. Notamos isso, por exemplo, no sentimento de distanciamento e desfamiliarização que conduzia os indivíduos da tribo a provar uma reconfortante impressão de segurança, proporcionada por um diálogo metafísico e mítico que estabeleciam com algo impresso em suas mentes em um distante passado: "Durante un tiempo, ese simulacro los calmaba. Se dejaban caer ebrios y ciegos, en lo negro, para ir emergiendo poco a poco a un día más claro y más ordenado que, con el giro lento del año, se empezaba otra vez a gastar".

Desse modo, desde a perspectiva da personagem protagonista, contaminada por preocupações existenciais, por certo *horror vacui*, a carne que comiam os levava a provar uma experiência ontológica que os dirigia à totalidade de seu próprio ser, posta de lado em algum lugar do passado — o que reforça a dimensão filosófica do romance.

---

[255] *El entenado*, p. 130.

[256] Nesse romance, a personagem narradora, que se reduz a um G.H., num quarto como espaço, ingere um inseto, que é o ponto de partida para uma longa introspecção de caráter ontológico e metafísico, com muitos elementos existencialistas. Cf. Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* São Paulo, Edusp, 1996.

Os indígenas davam indícios de ter consciência de que a carne que comiam integrava um todo incerto, contingente e precário; que consistia apenas em um simulacro da realidade. O ato de comer carne humana parecia reconduzi-los ao encontro de sua totalidade como ser, ao juntar os pedaços a que estavam reduzidos pela imersão na fragilidade, na monotonia e na indiferenciação do mundo. Este ato fazia com que os índios elevassem-se da traição cometida contra si mesmos no passado, quando se deixaram dominar pelo exterior de suas vidas, até o estatuto de homens verdadeiros, em sua dimensão mais profunda.

Durante o rito antropofágico, que envolve os índios com um sentimento de perturbação orgânica radical, todas as coisas do mundo aparecem bruscamente como desprovidas de qualquer importância, tornam-se desprezíveis e dissolvem-se em nulidade absoluta. O mundo real, feito de homens "verdadeiros", surge diante dos indígenas, que escapam da dúvida de suas existências aniquilando todas as coisas particulares que os rodeiam, apontando para o nada:

> Era porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros, y sentirse menos enredados en la improbabilidad chirle de las cosas. De esa carne que devoraban, de esos huesos que roían y que chupaban con obstinación penosa iban sacando, por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero. Si actuaban de esa manera era porque habían experimentado, en algún momento, antes de sentirse distintos al mundo, el peso de la nada.[257]

[257] *El entenado*, p. 129.

Saer, ao criar no interior dessa obra narrativa essa antropofagia ontológica, afasta-se das figurações anteriores da antropofagia[258] para permear a experiência dos indígenas americanos com questões sobre a existência que atravessam a literatura contemporânea e a filosofia do século XX, como a de Heidegger e Sartre,[259] o que permite que o relato se abra para uma dimensão metafísica e passe a interrogar se é, precisamente, nossa consciência que confere um estatuto de realidade ao mundo; mundo que, por sua vez, devolve-nos, inexorável, a consciência da contingência e precariedade de nossa existência.

Desse modo, Saer, através do relato da personagem narradora, problematiza e questiona a produção do mito antropofágico encontrada em toda a tradição européia ocidental, sobretudo no discurso colonial. Constrói essa perspectiva por meio de uma linguagem de exacerbada intensidade poética e de uma aparente personagem histórica que observa "a distancia" a sexualidade de uma tribo com a qual conviveu durante dez anos. Seu relato consiste em, sessenta anos depois, mediante a escrita, reter a memória e a alteridade destes índios ausentes. Como narrador designado pelos índios, cumpre seu destino de testemunhar a singularidade e a linguagem indígenas, que chegou a conhecer nesse cativeiro especial a que foi submetido. Contar os desejos e a repressão da tribo, o limite e a fronteira entre seu transbordamento — a orgia ritual — e a abstinência, sua alteridade, sua identidade e sua dimensão metafísica, e, por fim, as formas de sensibilidade culturalmente adquiridas, significa para a personagem cumprir, modernamente, seu destino de intérprete e dar uma existência real a estes sujeitos. Este

---

[258] Nesse sentido, cf. o extenso catálogo da XXIV Bienal de Artes de São Paulo, cujo tema central foi a antropofagia. Herkenhoff, Paulo (org.). *XXIV Bienal de Artes de São Paulo. Núcleo histórico, antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, vol. I.

[259] A angústia, segundo o conceito formulado por Heidegger na obra *Ser e Tempo,* parece gerar um efeito semelhante, guardando a especificidade de cada discurso, à ingestão de carne humana realizada por este grupo indígena: reconduzir o homem à totalidade como ser.

é o motor impulsador do relato: narra-se para sustentar a realidade, para nomear o mundo, mas também duvida-se acerca da configuração real do mundo que somente a escritura pode reconstituir.

# 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

La filosofía parte de un objeto de reflexión; la narración da con él o lo siembra en algún momento de su recorrido

**Juan José Saer**

Com as considerações finais pretendemos dar relevância aos elementos que sustentam nosso aporte à crítica da obra narrativa de Saer, centrada no romance *El entenado*. Para tanto, iremos refazer brevemente o percurso argumentativo desta dissertação, salientando os aspectos críticos que entendemos mais importantes.

Primeiramente, procuramos delinear na tradição literária argentina determinada genealogia que estivesse vinculada aos aspectos narrativos que acreditamos medulares na obra de Saer. Por isso, mencionamos os trabalhos literários e artísticos de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges e Juan L. Ortiz. Esses escritores, com aguda consciência crítica e, no caso de Macedonio Fernández e Juan L. Ortiz, à margem de correntes literárias instituídas, constituíram modos narrativos e poéticos que, podemos afirmar com confiança, contribuíram sobremaneira com a obra do escritor *santafesino*. A rejeição dos modos narrativos do realismo regionalista, a adoção da mistura de gêneros e discursos, e a intensificação poética de determinado espaço geográfico configuram, por exemplo, traços comuns entre o autor de *El entenado* e o grupo de escritores.

Além disso, a despeito de Saer ter desenvolvido uma práxis literária em muitos aspectos diferente das principais correntes literárias argentinas e latino-americanas da

década de sessenta e princípio de setenta (refiro-me à literatura neo-realista, o relato fantástico e as diferentes propostas poéticas dos escritores da "nova narrativa hispano-americana"), discorremos brevemente sobre essas pautas ficcionais a fim de estabelecer zonas de contato e de distanciamento entre elas e os textos saerianos. A mistura de gêneros e discursos, a discussão da transparência entre texto e realidade, o movimento de questionamento do estatuto da literatura, o refinamento técnico e a experimentação constituem, entre outras, características das linhas narrativas supracitadas que igualmente são encontradas na escrita saeriana.

Fazemos referência, da mesma maneira, a acontecimentos históricos dos anos sessenta e setenta com o intuito de configurar o contexto político e social latino-americano da época, fundamental para a compreensão de alguns aspectos do romance aqui estudado. Destacamos, principalmente, que a década de sessenta se caracterizou pelo surgimento de utopias revolucionárias, de movimentos e sujeitos sociais e por um estado de lucidez e agitação cultural e política que, em contrapartida, na década seguinte, são suprimidos violentamente por ditaduras militares que emergiram na América Latina. Sublinhamos que, diante da nova condição histórica, os escritores latino-americanos foram obrigados a criar discursos que intermediavam a recente supressão da esfera pública e as radicais mudanças da sociedade em geral. Frente ao novo enunciado literário, elaborado forçosamente em forma cifrada, com recursos de obliqüidade, caberia ao leitor tentar decodificar, então, a crítica alegórica do espaço histórico e político latino-americano.

Isso considerado, podemos compreender, por exemplo, a ausência de uma orientação totalizante e a multiplicidade de instâncias narrativas e de enunciação que podem ser reconhecidas em *El entenado*, produzido no início da década de oitenta.

Nesse sentido, cabe assinalar ainda a mitologia dubitativa e negativa que o relato conforma, que impugna, por sua vez, os enunciados institucionalizadores a que se remete. Ao reorganizar e resignificar as estratégias discursivas dos gêneros que o constituem e configurar um texto radicalmente heterogêneo, opondo-se a grandes pretensões explicativas e normativas, o romance de Saer pode ser entendido como uma obra que absorveu muitos elementos ficcionais gerados no contexto da crise das sociedades latino-americanas na década de setenta, apesar de ele ter sido escrito na França.

Dividimos a obra de Saer em dois períodos de certo modo distintos a fim de compreender *El entenado* no interior da peculiar trajetória poética do escritor. Esses períodos foram assinalados, com variantes, em reiteradas oportunidades pela crítica. Na primeira etapa, delimitamos alguns contatos entre os textos iniciais de Saer e a obra de Borges. Apontamos igualmente características que posteriormente fariam parte da narrativa saeriana, como o gesto poético e descritivo, e determinado posicionamento crítico com respeito aos modos e demandas da indústria cultural. Cabe assinalar que a preocupação com as interferências do mercado editorial europeu e norte-americano nas formas e modos da narrativa latino-americana levou Saer a reivindicar um campo literário distanciado dessas demandas de poder, com conseqüências evidentes sobre sua obra.

Na segunda etapa, nos detivemos sobretudo nos aspectos que, segundo nosso entendimento, caracterizam a obra de Saer e, por conseguinte, o romance objeto desta dissertação. Essa fase é considerada pela crítica como a mais amadurecida do autor. Entre os principais elementos que a constituem podemos assinalar a ênfase na experiência poética, o exercício permanente da reflexão sobre a escrita, a indeterminação genérica, a inflexão dubitativa e hipotética, o questionamento das

categorias da memória e da percepção, a discussão das possibilidades de representação do real e, por fim, a permanência da narrativa em um espaço específico. Nessa linha, podemos dizer que esses textos se realizam como crítica a certas verossimilhanças discursivas e aos processos cognitivos que pressupõem a percepção e a memória como fundamentos da consciência. Assim, a narrativa saeriana produzida nesses anos subverte, como os textos de Macedonio e Borges, os sistemas representativos realistas, desvelando a incapacidade mimética da representação e declarando a radical exterioridade do mundo em relação à consciência.

Por outra parte, o conceito de "zona" que decorre da permanência da obra de Saer nesse espaço ficcional determinado, é fundamental para o entendimento da práxis poética do autor, visto que é no âmbito *santafesino* que ele situa a saga, fragmentária e descontínua, de quase todas as personagens. Nessa perspectiva, embora não desenvolvamos em profundidade a questão, é possível pensá-lo em relação a Balzac, Proust, Faulkner e, na esfera latino-americana, García Márquez, Onetti e Rulfo. Saer constitui uma "zona" em que a geografia constitui apenas um dos fatores que a compõem. Além disso, a intriga romanesca que se desenvolve nessa área delimitada não conforma um todo consistente e tampouco obedece a um sistema de verossimilhança determinado. Em Saer, a reaparição das personagens em um mesmo espaço consiste em uma maneira de negar a progressão da trama — e o efeito de realidade que essa convenção romanesca pressupõe — e de inserir em qualquer momento da corrente espaço-temporal instantes que permitem o desdobramento de certa estrutura narrativa. Essa seqüência indefinida de fragmentos que se modificam e se inter-relacionam mutuamente no curso dos textos saerianos acabam por evidenciar, precisamente, um conceito de "zona", que articula o regional e o universal, e que se

encontra mais particularmente circunscrito a um lugar "que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito"[260].

Cumpre apontar igualmente que não podíamos deixar de nos apoiar, ao analisar o romance, sobre o extenso *corpus* crítico escrito sobre o autor. Da mesma maneira, nos valemos da demais obra poética, narrativa e, sobretudo, ensaística de Saer, com o intuito de aprofundar o estudo aqui desenvolvido. O extenso número de ensaios que o escritor desenvolveu ao longo de sua trajetória ficcional constitui, sem dúvida, peça chave para a compreensão de sua obra. Esses textos tratam de problemas diretamente relacionados à escrita ficcional e à inserção da práxis literária de Saer em um contexto político-econômico dominado, entre outras coisas, por demandas mercadológicas. Em razão disso, a tentativa de sustentar alguns pontos desta análise com questões levantadas nos textos ensaísticos do escritor *santafesino* nos pareceu um aporte importante a esta dissertação. Apesar de não discutirmos detenidamente em que medida o projeto literário que atravessa os ensaios de Saer se concretiza em suas obras, possivelmente o leitor deste trabalho poderá observar essas aproximações e afastamentos ao comparar os trechos ensaísticos e entrevistas aqui reproduzidos com o romance. Por último, devemos destacar que a questão e as implicações do exílio voluntário de Saer na França não é tratado aqui, pois não cabe no escopo deste estudo.

Diante dessas caracterizações da obra de Saer, entramos mais diretamente no romance, destacando-lhe a feição histórica incontornável e as características mais marcantes que o vinculam justamente à demais narrativa saeriana. O gesto auto-descritivo dos mecanismos da escrita, a problematização da memória e da

[260] Saer, Juan José. "Literatura y crisis argentina", *op. cit.,* p. 108.

representação do real, e a inflexão inquisitiva e dubitativa, entre outros, são elementos que configuram em *El entenado* uma práxis poético-narrativa que se propõe a especular sobre a experiência por meio de um texto narrativo pleno de tensão poética, que reconhece, ao mesmo tempo que investe contra, as aporias e contradições do processo de representação de mundo. Empregando forças em penetrar a particular cultura dos índios sul-americanos, o relato em retrospectiva da precária e cética existência da personagem protagonista percorre sua história individual, tendo como pano de fundo a história colonial americana. O narrador do romance esmiúça as ambivalências do processo da escrita, da memória e da constituição do real, enquanto se sobressai, desde uma ótica irônica e especulativa, a discussão sobre o discurso histórico e ficcional, o discurso colonial, a constituição de identidades, individuais e coletivas, a transparência entre linguagem e realidade, a função poética da narrativa e a dimensão cognoscitiva de índole estética e metafísica da literatura.

Posto isso, passamos a desenvolver as questões mais diretamente ligadas a *El entenado*. Primeiramente, assinalamos a presença de um manifesto gesto de corrosão das formas discursivas que estruturam o romance. Salientamos a perspectiva irônica e especulativa que percorre todo o texto, subvertendo os efeitos de verossimilhança que fundamentam e legitimam esses gêneros e subgêneros discursivos que dão sustentação à narrativa — o romance autobiográfico e memorialístico, o romance de formação, a picaresca e o barroco, a crônica de Índias e o discurso histórico. Salientamos, assim, como o escritor *santafesino* intervém e modifica as formas discursivas supracitadas, contestando os ordenamentos narrativos que lhes são próprios e, por conseguinte, o efeito do real que as acompanham, por meio de uma perspectiva irônica e especulativa, conforme explica esses termos Kierkegaard. Para o filósofo norueguês, o modo

especulativo consiste em perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada, e o modo irônico em perguntar não no interesse da resposta, mas para, por meio da pergunta, esvaziar seu conteúdo aparente. Por outra parte, uma perspectiva crítica que nos pareceu relevante consistiu em pensar essas formas discursivas que conformam o romance como resíduos discursivos que carregam consigo traços de sentido que remetem a uma existência e uso no interior de uma matéria cultural e política pretérita. Para isso, usamos alguns conceitos expressos por Raymond Williams em um sub-capítulo de seu livro *Marxismo y literatura*, intitulado "Dominante, residual e emergente".

Com essa análise, evidenciamos duas instâncias discursivas — a da personagem e a do discurso propriamente dito — que se entrecruzam para configurar diferentes aspectos e significados que consideramos fundamentais para a compreensão do texto. Dessa maneira, queremos demarcar que é justamente no trânsito entre esses dois planos que reconhecemos os questionamentos medulares do romance. Como exemplo, citamos a problematização do estatuto da memória e da escrita. As palavras da personagem narradora freqüentemente fazem referência à ambivalência dos transcursos mnemônicos e dos processos da escrita. Esse gesto interrogativo pode ser observado igualmente no plano discursivo no momento em que observamos as convenções formais do romance autobiográfico e memorialístico, do romance de formação, da picaresca etc., todas formas baseadas na memória, ser contrariadas pelo viés irônico do texto. Do mesmo modo, a perspectiva pessimista, o reconhecimento de um estar no mundo precário e frágil e a impossibilidade de representar o real constituem elementos que atravessam as palavras do narrador e podem ser igualmente encontrados nas formas discursivas da picaresca e do barroco. Novamente se duplica na esfera da

personagem e do discurso o mesmo questionamento, a mesma inflexão dubitativa e interrogatória. Por fim, os problemas do relato da personagem protagonista sobre determinada matéria histórica, individual e coletiva, repetem-se na instância discursiva do romance pois o texto apresenta formas que nos remetem às crônicas de Índias que, por sua vez, nos fazem pensar nos modos e atributos do discurso histórico.

Cumpre assinalar que demarcamos com anterioridade a corrosão e o cruzamento das formas discursivas que compõe o relato aos demais pontos deste trabalho com o intuito de salientar que a leitura crítica do romance não pode ignorar essa perspectiva, pois todas as demais lhe estão de certo modo subordinadas. Há um intenso trabalho do autor sobre o plano discursivo que tem efeitos evidentes em todos os níveis do romance. Além disso, a medida que procuramos desenvolver esses problemas, nos remetemos aos debates desenvolvidos pela crítica nessas últimas décadas sobre essas questões.

Passamos, então, a enfocar o gesto de deslocamento do texto para um espaço em que ele se distancia dos modos instituídos da discursividade, conduzindo-nos ao que chamamos de a escrita sem regras prescritas. Nesse movimento, evidenciamos o conceito de narração de Saer, fundamental em nosso entendimento, que consiste em entender a narração como uma práxis, um exercício da escrita que, à medida que se desdobra, define o conjunto de modos e atributos que a tornam particular. Desse modo, é precisamente no interior do gesto lingüístico que se pode estabelecer uma forma representativa própria de relação do homem com o mundo. A fim de ampliar e aclarar um pouco mais essa questão, tentamos pensá-la a partir do conceito de enunciação que Barthes obtém de sua leitura de Benveniste. Para Barthes, que reforça a tese do autor *santafesino* referida acima, a enunciação não consiste apenas no enunciado, e tampouco

na simples presença da subjetividade no discurso. Trata-se do ato por meio do qual o locutor toma posse da língua, apropria-se dela. Assim, o indivíduo somente se constitui em sujeito enquanto está falando. Em resumo, não há sujeitos e, portanto, tampouco "subjetividade". Há somente locutores, ou melhor, interlocutores.

Diante disso, um texto de Foucault denominado "La proto-fábula", que acompanha essa linha de pensamento de Barthes, nos pareceu oferecer uma chave para pensar a particular composição discursiva de *El entenado*. Acompanhando a tese desse artigo do filósofo francês, assinalamos que o que define o romance não são apenas os episódios em que se envolvem as personagens, os acontecimentos narrados e as funções que se exercem, mas sobretudo o que Foucault designa de modos de ficção, vale dizer, as diferentes perspectivas que a personagem narradora adota com respeito ao que ela relata. Essas posições podem ser reconhecidas no texto como o compromisso de todo o relato na ótica da personagem, a presença de uma atitude indiferente que percorre os objetos e sujeitos forçando a objetividade da descrição, o discurso cíclico que repete os acontecimentos, a tentativa sempre frustrada de reconstruir uma memória total, etc.

Dessa maneira, procuramos demonstrar como o romance procura escapar à linguagem e aos ordenamentos ficcionais impostos pelo que Foucault denomina no seu livro *O pensamento exterior* de corpo social hegemônico. Nessa busca do autor *santafesino*, que termina por nos fazer estranhar as formas da discursividade do romance aqui estudado, os modos de ficção resultantes permitem pensar, na linha do supracitado texto de Foucault, que o sujeito da literatura deixa de ser a linguagem em sua positividade, para ser o vazio em que se encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do seu redobramento sobre si mesmo.

Assim, após refletir sobre os diferentes significados dessas formas discursivas, tratamos de delinear três deslocamentos que pertencem a níveis diferentes do romance e que debatem o processo de configuração de determinada origem ou espaço instituidor. O primeiro deles, que se estabelece no plano da personagem protagonista e do espaço narrativo, diz respeito à questão da conquista espanhola da América. Nesse sentido, sublinhamos a crítica em relação às figurações do discurso colonial que pode ser reconhecida em *El entenado* no momento em que o narrador confere ao território americano, reiteradamente, atributos como a vacuidade e a ausência. Da mesma maneira, ao representar a intransigência das personagens que participaram da empresa da conquista em relação à alteridade do indígena sul-americano, o romance critica sobremaneira as teses de dominação que legitimaram as ações espanholas em terras americanas e, por conseguinte, seus desdobramentos sobre os dias atuais.

O segundo deslocamento diz respeito ao papel da memória e da escrita na construção de determinada subjetividade e se configura no nível do narrador e do tempo. O relato da história da personagem protagonista e da tribo indígena evidencia as imprecisões e aporias dos transcursos mnemônicos que lhe servem de suporte, configurando assim um incerto e ambivalente processo de busca por determinada origem individual e coletiva. É de se destacar que a escrita dessa busca se dá por meio de um dilatamento da idéia de tempo, que acaba por demonstrar, mais uma vez, as ambigüidades dos procedimentos narrativos que tem por base a memória. Esse ponto do trabalho retoma desde outra perspectiva as análises das formas discursivas presentes no romance que têm na memória seu fundamento, o que confirma a complexidade dos diferentes níveis deste ato enunciativo que é o romance.

No último deslocamento, situado no plano do autor e do discurso, retomamos a questão do discurso que procura escapar de certas matrizes de significação predeterminadas. Nessa perspectiva, tratamos das relações da literatura com o mercado editorial e da idéia de uma práxis narrativa que reivindica uma postura distanciada em relação a certas instâncias de poder da sociedade. Diante disso, o romance aqui estudado discute as formas de uma literatura oficial e funcional, em contrapartida a uma práxis literária que, nas palavras de Saer, "supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica". Dessa maneira, se dá a abertura da narrativa saeriana para o mundo, mencionada durante o correr desta dissertação, por se construir à margem de processos discursivos estabelecidos, procurando um espaço vazio de regras prescritas.

Por fim, no último capítulo, abordamos dois aspectos fundamentais para o estudo aqui desenvolvido: a tensão poética da narrativa de *El entenado*, que a vincula diretamente às demais obras de Saer, e a inflexão de sentido existencial da figuração do rito antropofágico presente no romance. Apesar de não realizarmos uma análise estilística minuciosa do texto, descrevemos alguns procedimentos narrativos que conferem ao relato do grumete essa referida e particular conformação poética. Com isso, procuramos marcar a importância para compreensão do texto dessa escolha estilística, que se relaciona, por sua vez, com o caráter problemático da experiência lingüística expresso em todo o texto. Compreendemos que o risco poético e figurativo da narrativa de *El entenado* é essencial para configurar as análises de caráter filosófico da personagem protagonista e para recompor de certo modo o estatuto da linguagem narrativa derruído pelos próprios questionamentos do narrador. Em relação à questão da antropofagia, trabalhamos inicialmente com as diferentes representações desse mito

que chegaram a Europa durante o século XVI, e seus significados subjacentes, com o propósito de entender em que medida *El entenado* dialoga com essa tradição, e de que maneira ele rompe com ela. O cunho existencial que a figuração do rito no romance incorpora, por meio das observações do narrador, evidencia a procura por um debate sobre a existência que não rejeita a ótica filosófica e metafísica.

Assim, com este trabalho, demonstramos que *El entenado* constrói-se por meio de uma narrativa plena de traços poéticos que atua de modo intenso sobre o plano discursivo, reformulando diferentes formas narrativas que trazem consigo significados que nos remetem a um determinadas questões estéticas, históricas e culturais, detalhadas durante o decorrer da dissertação. Evidenciamos igualmente que os principais aspectos que conformam a práxis poético-narrativa do *santafesino* Juan José Saer podem ser encontrados no texto aqui estudado, apesar do romance manifestar um contundente caráter histórico, e que podemos reconhecer no tecido textual de *El entenado* uma perspectiva negativa e irônica que não se restringe apenas a um trabalho arbitrário com os modos e atributos da escrita. Pelo contrário, é precisamente dessa maneira, declarando o caráter inapreensível das coisas que existem e nos cercam, impenetráveis e enigmáticas, que *El entenado* se acerca a certa presença de mundo como articulação e corrente verbal simbólica. Consciente dos obstáculos inerentes a toda práxis literária, Saer expressa no romance objeto desta dissertação um projeto ficcional que à medida que enuncia suas incertezas procura uma forma de fazer chegar à narrativa áreas da experiência cultural, histórica e política de seu tempo, por meio de uma escrita que entrelaça percepção e expressão poética de mundo. *El entenado* postula desde o interior do espaço narrativo a busca de uma instância sempre

problemática que tem a ver com o caráter ontológico dos objetos e seres, a percepção que deles temos, e o estatuto dos acontecimentos.

## 6. BIBLIOGRAFIA


AGOSTINHO, Sto. *Confissões*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

AINSA, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana." In: *Cuadernos Americanos*. México, Jul-Agos, 1991, pp. 13-31.

AIRA, César. *La liebre*. Buenos Aires, Emecé, 1991.

AMÍCOLA, José. "La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig." In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n° 175, 1996, pp. 427-438.

ANDRADE, Oswald de. "Manifesto antropófago." In: Telles, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.

ARENAS, Reinaldo. *El mundo alucinante*. Barcelona, Montesinos, 1981.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Arts Poetica, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1998..

BACHELARD, Gaston. "A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana." In: *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1998, p. 50.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo, Unesp/Hucitec, 1998.

BASTOS, Maria Luisa. "Eficacias del verosímil no realista, dos novelas recientes de Juan José Saer." In: *La Torre*. San Juan, enero-marzo, 1990, pp. 1-20.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 1994.

BLANCO, Alejandro. "Entrevista a Juan José Saer." In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 53, 1995, pp. 37-42.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. Londres, Routledge, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Barcelona, Emecé, 1996, vols. I e II.

BRUNNER, José Joaquín. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana." In: Reyna, José Luis (comp.). *América Latina a fines de siglo*. México, Fondo de Cultura Económico, 1995.

BURSHWOOD, J. S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, Fondo de Cultura Económico, 1993.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

_____. *El gran teatro del mundo*; *El gran mercado do mundo*. Madrid, Cátedra, 1989.

CÁRCAMO, Silvia Inés. *Literatura Argentina, anos 70 e 80. Política e representação literária.* Tese de Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas, UFRJ,1993.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

_____. *El siglo de las luces*. Barcelona, Bruguera, 1979.

_____. *El arpa y la sombra*. México, Siglo XXI, 1994.

CHEJFEC, Sergio. "La organización de las apariencias." In: *Hispamérica*. Abril, 1994, pp.109-116.

CHIBÁN, Alicia. "*El harpa y la sombra*: desocultamiento y visión integradora de la historia." In: *La historia en la literatura iberoamericana* (Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana). Ediciones del Norte, 1989, pp. 117-129.

CORBATTA, Jorgelina. "En la Zona, germen de la praxis poética de Juan José Saer." In: *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

CORTÁZAR, Julio. *La rayuela*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

_____. *Historias de cronopios y de famas*. Madrid, Alfaguara, 1996.

_____. *Las armas secretas.* Madrid, Cátedra, 1979.

_____. *Bestiario*. Madrid, Alfagurara, 1995.

CULLER, JONATHAN. *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1992.

DE GRANDIS, Rita. "*El entenado* de Juan José Saer y la idea de historia." In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Ottawa, Spring, 1994, pp. 417-426.

_____. "The first colonial encounter in *El entenado* by Juan José Saer, paratextuality and history in postmodern fiction." In: *Latin American Literature Review.* January-June, 1993, pp. 30-38.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. Buenos Aires, Doble P, 1956.

_____. *El silenciero*. Buenos Aires, Troquel, 1964.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. "*El entenado*: las palabras de la tribu." In: *Hispamérica*. Diciembre, n° 62, 1992, pp. 3-14.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Porrua, 1960

EMERY, Amy Fass. *The antropological imagination in latin american literature*. Columbia, University of Missouri Press, 1996.

FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Santuário*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

_____. *Absalão, Absalão*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1981.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna.* Buenos Aires, Corregidor, 1975.

FERNÁNDEZ MORENO, C. (coord.). *América Latina na sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Sumario de la natural historia de las indias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991.

FUENTES, Carlos. *Terra nostra*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

_____. *Gringo viejo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Josquín Mortiz, 1969.

_____. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económico, 1992.

GADAMER. *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1988.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

GALLARDO, Miguel A. Garrido (org.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías Culturales, Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981- 1991)*. Rosário, Beatriz Viterbo, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

GENETTE, Gérard. "Géneros, 'tipos', modos." In: GALLARDO, Miguel A. Garrido (org.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 183-234.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso: o novo mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

GIORDANO, Alberto. *La experiencia narrativa, Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*. Rosário, Beatriz Viterbo, 1992.

GNUTZMANN, Rita. "*El entenado* o la respuesta de Saer a las crónicas." In: *Revista de Estudios Hispánicos*. Rio de Pedras, n° 20, 1993, pp. 199-206.

GOIC, C. *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Valparaíso, UCV, 1973.

GORRESIO, Zilda. *Os pressupostos míticos de Jung na leitura do destino: Moîra*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

GRAMUGLIO, María Teresa. "La filosofía en el relato." In: *Punto de Vista*. Buenos Aires, nº 20, 1984, pp. 35-36.

_____. "El lugar de Saer." In: *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires, Celtia, pp. 261-229.

_____. "Juan José Saer: el arte de narrar." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 6, 1979, pp. 3-8.

_____. "La filosofía en el relato." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 20, 1984, pp. 35-36.

_____. "Estética y política." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 26, 1986, pp. 2-3.

_____. "Genealogía de lo nuevo." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 39, 1990, pp. 5-10.

GREENBLATT, Stephen J. *Possessões maravilhosas: o deslumbramento do Novo Mundo*. São Paulo, Edusp, 1996.

HABERMAS, Jüngen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa, Nova Enciclopédia, 1998.

HALPERIN DONGHI, T. et alli. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, Vozes, 1988.

HEGEL, Georg. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid, Alianza, 1989.

HERKENHOFF, Paulo; Pedrosa, Adriano. *XXIV Bienal de Artes de São Paulo. Núcleo histórico, antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, vol. I.

HERÓDOTO. *História*. Brasília, Universidade de Brasília, 1988.

HERRERA Y TORDESILHAS, Antonio de. *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*. Assunção, Guaraniá, 1944-47.

HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid, Nacional, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo, história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JITRIK, Noé. "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia." In: *Cuadernos Americanos*. México, marzo-abril, 1984, pp. 89-99.

_____. "Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: uma escritura crítica." In: *La vibración del presente*. *Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económico, 1987, pp. 169-181.

_____. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 1999.

_____. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. *La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000.

_____. "Destruição e formas nas narrações." In: Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 230-231.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, Vozes, 1991.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993.

LAS CASAS, Bartolomé de. *Obra indigenista*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, Unicamp, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das letras, 1996.

_____. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

LINENBERG-FRESSARD, Raquel. "Entrevista con Saer." In: *Revista Rio de la Plata*. Paris, nº 7.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* São Paulo, Edusp, 1996.

LOZANO, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid, Alianza, 1994.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

MADERO, Guillermo. *Historia del puerto de Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé, 1955.

MANN, Thomas. *Os Buddenbrook.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios Ranqueles*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

MARTÍNEZ, Marily; Richer (ed.) *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Frankfurt, Verveurt; Madrid, Iberoamericana, 1997.

MARTIR DE ANGLERIA, Pedro. *Libros de las décadas del Nuevo Mundo. 1459-1526*. México, Secretaría de Educación Pública, 1945.

MATOS, Olgária. *Vestígios*. São Paulo, Palas Athena, 1998.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

MERBILHAÁ, Margarita. "Juan José Saer en el sistema de lecturas de Punto de Vista." In: *Tramas — para leer la literatura argentina*. Córdoba, Planeta Gráfico, nº 9, 1998, pp. 109-115, vol. V.

MIGNOLO, Walter. "When speaking was not good enough: illiterates, barbarians, savages, and cannibals." In: Jará, René; Spadaccini, Nicholas (ed.) *Amerindian images and the legacy of Columbus*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 312-345.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Narradores de esta América*. Buenos Aires, Alfa Argentina,1974, vol. II.

MONTALDO, Graciela. "La invención del artificio. La aventura de la historia." In: Spiller, Roland (ed.) *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Verveurt Verlag, 1991.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

MONTELEONE, Jorge. "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer." In: *Sitio*. Buenos Aires, mayo, n° 4-5, 1985, pp. 153-175.

MOYANO, Daniel. *La espera y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

MUDROVCIC, Maria Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80." In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n° 164-165, 1993, pp. 445-468.

O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

OLGUÍN, Sergio; ZEIGER, Claudio. "La narrativa como programa. El realismo frente al espejo." In: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la argentina. (La irrupción de la crítica).* Buenos Aires, Emecé, 1999.

OLMOS, Ana Cecília. "Releituras de Borges. A revista *Punto de Vista* nos anos 80." In: Schwartz, Jorge (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo, Unesp, 2001, pp. 205-216.

ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*. Madrid, Cátedra, 1989.

_____. *Juntacadáveres*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

_____. *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

ORTEGA Y GASSET. "Hegel y América." In: *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 572.

ORTIZ, Juan L. *En el aura del sauce*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1989

PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir. El oficio del poeta. Narrativa completa 1*. Barcelona, Bruguera, 1979.

PICCHIO, Luciana Stegagno. The Portuguese, Montaigne and the Cannibals of Brazil, The Problem of the 'Other'. In: ?????

PIGAFETTA, Antonio. *Primeira viagem ao redor do mundo: o diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Porto Alegre, LPM, 1985.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001.

PIMENTEL, Julio. "Os muitos tempos da memoria." In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontificia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo, nº 0, 1981, pp. 203-212.

_____. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

POMIAN, Kristof. "Tempo/temporalidade." In: AA.VV. *Enciclopedia*. Lousã, Imprensa Nacional, 1993. pp.11-91.

PONCE DE LEON, Napoleón B. *Maluco. La novela de los descubridores*. Buenos Aires, Seix Barral, 1990.

PONS, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica." In: Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida.* Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 97-116.

POSSE, Abel. *Los perros del Paraíso.* Buenos Aires, Emecé, 1998.

PUIG, Manoel. *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral, 1989.

_____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral, 1981.

_____. *Pubix angelical*. Barcelona, Seix Barral, 1996.

PRIETO, Martín. "Escrituras de la zona." In: Jitrik, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina. (La irrupción de la crítica).* Buenos Aires, Emecé, 1999.

RAMA, Angel. *La novela en América Latina. 1920-1980*. Colombia, ICC, 1982.

_____. *La transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1980.

_____. "Los efectos del *boom*: mercado literario y narrativa latinoamericana." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 11, 1981.

RAWSON, Eduardo. *Fuegia*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, Papirus, 1994.

_____. *A metáfora viva*. Porto, Res, 1983.

RIVERA, Andrés. *En esta dulce tierra*. Buenos Aires, Folios, 1984.

_____. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires, Alfaguara, 1993.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el supremo*. Madrid, Cátedra, 1987.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ciúme*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

RODRÍGUEZ, Susana Alicia Constanza. *Cartografiada leitura: a percepção e a representação da alteridade em* El entenado*, de Juan José Saer.* Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2000.

RUFINELLI, Jorge. "Después de la ruptura, la ficción." In: Pizarro, Ana (org). *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995, pp. 367-391, vol. III.

SAER, Juan José. "Sobre Literatura." In: *Cuadernos de Recienvenido*. São Paulo, Humanitas, 2000.

_____. *El entenado*. Buenos Aires, Alianza, 1994.

_____. "A literatura e as novas linguagens." In: Fernández Moreno, C. (coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 307-323.

_____. "Literatura y crisis argentina." 105-121. In: Kohut, K. e Pagni, Andréa (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt, Vervuert, 1993.

_____. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

_____. *El arte de narrar*. Caracas, Fundarte, 1977.

_____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel, 1998.

_____. *El limonero real*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

_____. *Glosa*. Barcelona, Ancora y Delfin, 1988.

_____. *La mayor*. Barcelona, Planeta, 1976.

_____. *La ocasión*. Barcelona, Destino, 1988.

_____. *Lo imborrable*. Buenos Aires, Alianza, 1993.

_____. *Nadie nada nunca*. México, Siglo XXI, 1980.

_____. *Narraciones 1*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983

_____. *Narraciones 2*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983

_____. *Una literatura sin atributos*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1988.

_____. *Unidad de lugar*. Buenos Aires, Seix Barral, 1996.

_____; Piglia, Ricardo. *Diálogo*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. "Espacio y representación. La construcción de América Latina." In: *Boletín 5*. Rosário, Octubre, 1996, pp. 1-16.

_____. "Prólogo." In: Moyano, Daniel. *La espera, y otros cuentos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SARLO, Beatriz. "La duda y el pentimento." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 56, 1996, p. 33.

_____. "Narrar la percepción." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 10, 1980, pp. 34-37.

_____. "La condición mortal." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 46, 1993, pp. 28-31.

_____. "Literatura y política." In: *Punto de vista*. Buenos Aires, nº 19, 1983, pp. 8-11.

_____. *Jorge Luis Borges: un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

SCHEINES, Graciela. "La última generación de ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina atual." In: Spiller, Roland (ed.). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Verveurt Verlag, 1991.

SCHWARTZ, Jorge (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo, Unesp, 2001.

SHAW, D. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981.

SOSNOWSKI, Saúl. "La 'nueva' novela hispanoamericana, ruptura y 'nueva' tradición." In: Ana Pizarro (org.). *América Latina. palavra, literatura e cultura*. vol. III. Campinas, Unicamp; São Paulo, Memorial da América Latina, 1995. pp. 393-412.

_____. "La dispersión de las palabras, novelas y novelistas argentinos en la década del setenta." In: *Revista Iberoamericana.* Pittsburgh.

SPILLER, R. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Verveurt Verlag, 1991.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo, Edusp,1988.

STERN, Mirta E. "Juan José Saer, construcción y teoría de la ficción narrativa." In: *Hispamérica*. Abril, 1984, pp. 15-30.

_____. "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer, instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura." In: *Revista Iberoamericana.* Pittsburgh, n° 49, 1983, pp. 965-981.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel, 1986.

_____. "Ceticismo e identidade." In: *Paisagens da solidão*. São Paulo, Duas Cidades, 1986.

_____. *El continente vacío, la conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*. Madrid, Anaya, 1994.

_____. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo, Studio Nobel, 2001.

THUESEN, Evelia Romano. "*El entenado*, relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto." In: *Latin American Literary Review*. Pittsburgh, January-June, 1995, pp. 44-45.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América, a questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____. "El origen de los géneros." In: GALLARDO, Miguel A. Garrido (org.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 31-48.

TORRE, María Elena. "¿Una poética política? Perspectivas sobre Saer." In: *Tramas — para leer la literatura argentina*. Córdoba, Planeta Gráfico, vol. V, nº 9, 1998, pp. 120-128.

_____. "Juan José Saer en la zona crítica." In: Giordano, Alberto; Vázquez, Maria C. (comp.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

VILLALTA, Blanco. *Ritos Caníbales en América*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1970.

VIÑAS, David. *Los dueños de la tierra*. Madrid, Orígenes, 1978.

_____. *Cuerpo a cuerpo*. México, Siglo XXI, 1979.

WHITE, Hayden. *Meta-história, a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo, Edusp, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

WOOD, Gordon S. "Novel History (about *Dead Certanties* by Simon Schama)." In: *The New York Review of Books*. New York, June, n° 27, 1991.

ZANETTI, Susana. "Historia y ficción en la novela hispanoamericana contemporánea." In: *Revista de lengua y literatura*. Neuquén, Noviembre, n° 2, 1987.