

O rio em Juan José Saer: o espaço do vazio e a busca por decifrar a experiência¹

Raquel Alves Mota²

Resumo: O rio é uma das imagens recorrentes em Saer, em muitos casos se apresenta como prosseguimento do espaço mais emblemático da saga saeriana: a lhanura. As personagens se debatem nesse “espaço do vazio” em busca de decifrar o sentido de seu próprio envolvimento com o mundo, por articular essa experiência. Aqui o objetivo é percorrer conjuntamente às personagens – especialmente em romances que privilegiam o espaço da natureza – o caminho em direção ao rio. Sublinha-se o valor desse lugar em Saer, a importância e o porquê de sua recorrência em sua narrativa ficcional. Defende-se o rio como esse lugar em que a personagem perscruta o valor da experiência, o potencial realista da imersão do sujeito no espaço.

Palavras-chave: espaço saeriano; realismo poético; o rio; a experiência.

Resumen: El río es una de las imágenes recurrentes en Saer, en muchos casos se presenta como proseguimiento del espacio más emblemático de la saga saeriana: la lhanura. Los personajes se debaten en ese “espacio del vacío” con el objetivo de descifrar el sentido de su propio involucrarse con el mundo, por articular esa experiencia. Aquí el objetivo es recorrer junto a los personajes – especialmente en las novelas que privilegian el espacio de la naturaleza – el camino en dirección al río. Se subraya la valoración de este lugar en Saer, la importancia y el porqué de su recurrencia en su narrativa ficcional. Se defiende el río como ese lugar en que el personaje escudriña la experiencia y el potencial realista de esa inmersión del sujeto en el espacio.

Palabras-llave: espacio saeriano; realismo poético; el río; la experiencia.

Dois são os lugares mais revisitados na saga saeriana: a lhanura e o rio, tendo esses, como contraponto – em alguns casos –, as nuvens ou a abóboda celeste. A lhanura é o espaço por excelência de Saer, lugar no qual a personagem se debate entre o ver e o ser visto: esse último, quando das recordações ou pelo movimento de decifração de sua própria relação com o mundo. O rio é, muitas vezes, o caminho que se percorre em direção ao horizonte, lugar em que os sentidos da personagem se encontram e se justapõem, no fenômeno da sinestesia. O rio é, então, continuidade da horizontalidade da lhanura e, por isso, gesticula mais firmemente com essa busca por decifração do sentido da experiência. Priorizam-se, aqui, a análise de romances que se abrem para esse espaço da natureza, no qual se observa ampla relação de proximidade entre as

¹ Recebido em 01 de abril de 2017. Aceito em 03 de agosto de 2017.

² Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). raquelfale2003@yahoo.com.br

personagens e o mundo; romances que deram abertura maior para a narração da experiência, para o contato vidente-visível.

O espaço saeriano é dinâmico, sendo a relação de cada personagem com o mundo entendida como uma abertura singular de um espaço de interação plena. A estética saeriana busca dar conta dessa profusão toda: no momento em que não consegue tocar os limítrofes do visto – com, principalmente, o recurso da descrição minuciosa das coisas –, o metaficcional se expande. Essa dialética entre mostrar as coisas – e, dada a sua inesgotabilidade, fixar-se em revelar a própria estrutura do texto – revela-se como estética da obra saeriana. O primoroso trabalho de Saer com o espaço e com a riqueza descritiva das coisas sustenta esse olhar mais centrado sobre a experiência no mundo. A busca por manter essa relação se revela como uma volitiva do próprio Saer, uma maneira de intentar recobrir o todo e extrair dele o seu sentido.

PREMAT aponta como problemática mais aguda dos textos saerianos “una relación dramatizada con el sentido” (2002: 14). É evidente a movimentação da personagem em busca de consolidar uma ideia. O gesto é estéril, na medida em que, na mesma proporção em que se estendem os sentidos sobre a matéria, o sujeito é repellido pela impossibilidade de percepção do todo. A ficção se mostra – por meio do conceito saeriano: como uma “antropologia especulativa” (SAER 1997: 16) – como um espaço de subjetividade e de promoção da relação do homem com o mundo. Não sendo possível a relação direta com o sentido, a dialética é a promoção da experiência, da relação com o mundo, como sintetiza SARLO: “[...] *lo que creo que Saer sostiene con su literatura: que vale la pena intentar la búsqueda, sólo si no se conoce del todo el objeto buscado ni el mapa del territorio a recorrer. La ficción avanza contra lo desconocido, como si avanzara contra el viento*” (2013: 153). É interessante que SCAVINO (2013: 56), também, percebe a estética saeriana como resultado de meticuloso trabalho com as possibilidades de sentido da narrativa. As personagens não apenas se projetam na esteira de atravessar os horizontes de sentido, mas a própria narrativa convida o narratário a delinear caminhos possíveis de sentido.

O rio é um lugar que se estende à lhanura, como prosseguimento desse espaço, e que se interpõe entre ela e o horizonte, sendo esse último o espaço de investigação do sentido que se perde no infinito das coisas. *El río sin orillas* (1994) é exemplo da importância do rio em Saer, quando esse lugar se apresenta como metáfora da própria escrita. A falta de limites desse rio demonstra sua relação de proximidade com os

limites da própria ficção ou com o conceito de ficção de Saer³. A extensão do rio sobrepassa, muitas vezes, os limites do ver e se assemelha, então, às sensações provocadas pela lhanura, como neste trecho:

[a]sí que me instalé en la saliente reducida y me puse a contemplar el río, la superficie lisa, sin una sola arruga, y, como decía hace un momento, incolora y vacía; no se veía, en toda esa planicie, un solo barco, una sola vela, una canoa, una isla, nada, ninguna otra cosa aparte de agua y cielo, a guisa, como diría el padre Cattáneo, de un vastísimo mar. Un calificativo frecuente para designarlo, forjado o quizás solo immortalizado por el escritor Eduardo Mallea, y que se impone de inmediato a la mente, es el de inmóvil (SAER 1994: 30).

Esse trecho é da introdução de *El río sin orillas*, ambiente em que Saer defende as prerrogativas do livro que escreve. Essa falta de movimento do rio condiciona o autor a procurar imagens que expressem a sua experiência. O rio se apresenta imóvel, regular, desprovido de sinuosidades aparentes; essa visão provoca o narrador a ultrapassar os limites do visível, a alcançar aquilo que o horizonte esconde. A regularidade é o combustível que aguça o vidente e que sustenta a investigação do sentido das coisas.

Adentrando os romances saerianos tem-se, aqui, primeiramente, *El limonero real* (2002), romance que desenha imagens riquíssimas do rio. A experiência de Wenceslao, quando criança, navegando com seu pai, retrata um encontro de descobertas e receios entre o menino e o rio. A escuridão e a névoa, que acompanham a viagem, no alvorecer do dia, produzem sentimentos de descoberta e medo, daquilo que se escondia nas capas do visível. A tentativa de tudo descrever é minada pela própria indefinição das coisas, no movimento de se mostrar e de se ocultar, devido às camadas de névoa e de escuridão, como se vê abaixo:

[l]a canoa se ha deslizado el último tramo sin necesidad de los remos, uno de los cuales yace en el fondo de madera. La canoa toca la costa. La niebla rodea todo, compacta, húmeda y blanca, y ellos dos y la canoa son lo único que se ve. No se ve ni el agua, como si la canoa y sus dos ocupantes, sentados uno frente al otro, constituyesen el único centro móvil y corpóreo flotando indeciso en la nada (SAER 2002: 14).

³ Saer conceitua a ficção, como foi postulado anteriormente, como uma “*antropologia especulativa*”: “[...] *[a] causa de aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad*” (SAER 1997: 16).

Essa imagem do movimento da canoa em meio à névoa denota a quase ausência do rio, como “um nada” que se estende abaixo das personagens: “[...] y mira con ansiedad la cara de su padre para encontrar en ella la explicación de esa niebla blanca que ha borrado lo que ellos conocían hasta media hora antes como "el río" y "la isla", pero el padre no ve la mirada de Wenceslao” (SAER 2002: 14). É essa ausência de visibilidade que provoca e estende essa relação de maior proximidade com o sentido bruto ou com aquilo que se estende além das coisas.

O tema apontado pela crítica saeriana – busca pelo sentido da experiência – é facilmente descrito por meio da filosofia de Merleau-Ponty: o olhar atento das personagens rumo ao horizonte do mundo revela insistência em busca por algo que se encontra encoberto, velado. Esse sentido, que está além das coisas, lembra aquilo que esse filósofo denomina de sentido bruto das coisas.

Essa recordação de infância – retomando os trechos de *El limonero real* – apresenta-se como uma dobra do próprio presente; ela prossegue a descrição dos movimentos de Wenceslao na chamada ilha onde vive. Percebe-se a centralidade das recordações na narrativa saeriana: diferentemente da rememoração, que advém de um querer retomar o passado, a recordação invade a narrativa de primeiro nível. Não há ruptura na trama, mas um prosseguimento, devido ao manejo primoroso da descrição espacial. A diferença temporal é sentida posteriormente, porque as analepses saerianas costumam-se perfeitamente à narrativa primeira.

Em outro episódio de travessia do rio, percebe-se que esse mesmo deslizar-se sobre uma superfície que quase não apresenta saliência contribui para a sensação de monotonia que acompanha a viagem. Esse sentimento é equivalente ao experimentado ao se embrenhar pela lhanura, como se vê abaixo:

[e]staba parado en el centro de la canoa y hundía la pala del remo en el fondo del río para acabar de alcanzar la orilla. La superficie del río estaba tan quieta que, al deslizarse, la canoa amarilla dejaba una especie de huella, una estela de surcos paralelos que apenas si se ensanchaba y que no terminaba nunca de borrarse. Hasta la sombra ladeada del tripulante parecía dejar huella. El Ladeado parpadeaba de un modo continuo debido a los efectos del sol, parpadeaba con un ritmo furioso, se abandonaba al parpadeo para no distraerse de su controversia. Al hundir en el agua la pala del remo, presionar con ella en el lecho barroso del río y darle envión, sacando después el remo, el Ladeado efectuaba una serie de movimientos con el cuerpo, movimientos a los que la costumbre había terminado por otorgarles una armonía propia. En esa

armonía, el esfuerzo constante por mantener el equilibrio no producía ninguna disonancia (SAER 2002: 20).

A sincronia dos movimentos ou a ausência deles favorece que os sentidos se enganem e que se “veja” tudo como uma única e mesma coisa. Esses espaços da monotonia conduzem o olhar para o sentido bruto das coisas, no projeto de decifração do pertencimento ao mundo.

O interior do rio apresenta essa regularidade; por outro lado, as suas margens desvelam singularidades no encontro das águas com a praia; como se vê neste trecho:

[e]n la orilla el río tenía algo de vida. La rama del sauce bajo el cual permanecía la canoa verde del tío Layo tocaba la superficie del agua y producía unas arrugas fugaces en la superficie. La sombra del sauce oscurecía el agua; y al chocar contra el costado de la canoa verde del tío Layo la corriente imperceptible se podía percibir en las ondas crespas, delgadas, que se formaban contra la canoa y se iban alejando de ella como repetidas y haciéndose cada vez más lisas a medida que se alejaban (SAER 2002: 21).

É interessante relembrar que Saer intitula um de seus livros – citado acima – de *El río sin orillas*, uma forma de destacar a regularidade das coisas ou a falta de limites, de fronteiras. Nesse livro, o cerne da questão é a relação entre discursos, uma estratégia para polemizar os limites entre os gêneros ou a proximidade entre os chamados textos ficcionais e não-ficcionais. Na última citação acima – de *El limonero real* –, a importância é alocada na pluralidade de coisas que se apresentam no espaço de fronteira. É como se a vida estivesse restrita a esse local; a variedade de coisas diminui, na medida em que se avança para o interior do rio.

O rio, como esse espaço da experiência, encadeia sensações múltiplas, tornando-se, muitas vezes, invisível, regular, e fazendo com que as recordações possam preencher o espaço da narrativa. Outras vezes, essa invisibilidade do rio acentua as coisas que margeiam esse espaço: “[...] [s]e queda largo rato indeciso en el hueco de la puerta mirando el sendero de arena que baja hacia el río invisible. La lluvia endurece la arena, la vuelve férrea y llameante” (SAER 2002: 27). O entrecocar-se de descrição e narração representa uma das estruturas que compõem o texto saeriano, bem como as permutas entre percepção e recordação. Os romances saerianos priorizam, na narrativa primeira, as descrições, enquanto o desenvolvimento da trama se costura, quase que

completamente, por meio das recordações; como no caso de *La ocasión*, quando as descrições tornam-se elemento crucial na engrenagem dos deslocamentos da história.

A abertura para a perspectiva metaficcional desponta no próprio gesto de apuro descritivo, na incapacidade de circundar o todo. A ênfase descritiva de Saer parece alavancar o esforço de expressar, em todos os seus contornos, a experiência, de definir, objetivamente, o mundo. Trata-se de um engano, já que a complexidade da experiência e sua volatilidade impossibilitam o realismo de identificação, a descrição das minúcias do espaço. Na verdade, esse projeto de esmiuçar o espaço – como se estivesse congelado – é sempre tolhido pela presença do homem no processo; ou seja: a engrenagem da experiência – relação vidente-visível – contribui para o não esgotamento do mundo. É a comprovação de que a relação se estabelece no intercâmbio entre as partes, na doação entre os termos:

[a] partir de la exasperante proliferación de El limonero real, se delimitan dos opciones cuya tensión seguirá siendo decisiva, con variaciones, en la narrativa de Saer: por un lado seguir señalando la dificultad del relato para dar cuenta de la complejidad inagotable del acontecimiento, y por el otro la propuesta de un triunfo del relato, que por su enorme potencialidad jamás puede saturarse ni agotarse (LOGIE 2013: 20).

A sensação de espelhamento é bem consolidada na saga saeriana; as águas se juntam e reproduzem as imagens das outras coisas. No caso do rio, essa sensação é gerada pela própria horizontalidade das águas: uma superfície regular que não apresenta ondas. Podem-se estender essas imagens de espelhamento às águas acumuladas nas tempestades saerianas. Nos seus romances que não abordam o rio, geralmente, a chuva torrencial faz parte do desenlace ou do acirramento da trama. Têm-se, como exemplo, os dois romances históricos que priorizam a descrição da lhanura – *La Ocasión* e *Las nubes* –, que se encerram com uma tempestade.

Falar do rio em Saer é, então, tratar de um “rio sin orillas”; a importância das águas, na saga saeriana, é que elas se estendem ao horizonte, produzem, também, capas de invisibilidade por meio dos chuviscos e espelham o desenho das coisas ou a sua própria simetria. Os espelhamentos funcionam, também, como uma projeção da visão das águas nas coisas, como neste trecho de *El limonero real*:

[e]l sol subirá y subirá hasta el mediodía para caer vertical buscando el centro de las cosas, borrando durante una fracción de segundo las sombras, y después empezará a declinar no sin antes llevar por el aire la imagen turbia y ondulante de ríos y esteros y creando en el camino de asfalto que lleva a la ciudad espejismos de agua (SAER 2002: 32).

O rio como interposto ao encontro com o horizonte pode ser exemplificado, também, por meio do romance *Cicatrices*: “[d]espués entro en la costanera nueva, y a mi derecha se expande el río gris, fundiéndose, más ancho, con el cielo, en el horizonte. Cielo y río parecen la misma superficie, sin ninguna transición” (SAER 2003: 117).

Em *La ocasión*, os chuviscos, além de provocarem a invisibilidade do mundo, impelem as coisas a se aderirem umas às outras e à própria personagem. São as imagens de fração duvidosa ou de nitidez acentuada que perturbam a percepção ou a noção de real, como se percebe neste trecho do romance:

[e]l hombre y los caballos, encastrados en la llovizna, bien nítidos a causa de los destellos húmedos y grises, tienen sin embargo algo de fantasmáticos en el campo liso y vacío y tan idéntico a sí mismo en todas sus partes, que a pesar del trote rápido, ellos parecen estar realizando una parodia de cabalgata en el centro exacto del mismo espacio circular (SAER 2003: 32).

A tempestade chega, no desfecho de *La ocasión*, como anúncio de um novo ciclo de vida; antecedendo o nascimento do “filho” de Bianco e os negócios firmados com o irmão de Garay, o herdeiro da família; acentua-se, então, a circularidade da história:

[y] a la mañana siguiente, parado en la puerta del rancho, envuelto en un saco de lana, Bianco contempla la lluvia intensa que desde el mediodía de la víspera no ha dejado de caer un solo instante. Los relámpagos y los truenos se han hecho más discretos, más remotos, más espaciados. Una luz verdosa, que no es ni penumbra ni claridad, se extiende en pliegues cada vez más apelmazados a medida que se alejan en el espacio, y no hay cielo, ni tierra, ni horizontes, ni nada, únicamente ese medio verdoso y uniforme en el que el rancho parece flotar o estar depositado, igual que en el fondo de una pecera (SAER 2003: 212).

O desenlace de *Las nubes* também se dá após a tempestade que desaba sobre o comboio conduzido pelo doutor Real. O comboio, na verdade, é salvo pelas águas, porque, circundado pelo incêndio que carcomia a lhanura, a lagoa e a tempestade

impedem que o fogo alcance os andantes. Primeiramente, tem-se o abrigo na lagoa e, depois, a chuva restaura a temperatura da lhanura, consumida pelo fogo; como se vê no trecho a seguir:

[e]ra difícil calcular la anchura de ese muro de fuego; lo cierto es que el incendio costó la laguna y siguió extendiéndose hacia el norte, así que en un determinado momento la superficie oval de la laguna, con nosotros adentro, los caballos que un grupo de soldados trataban a duras penas de retener, y que sólo lo lograron porque los habían maneado y atado entre varios, los perros que se hartaron de ladrar y los animales salvajes que por nada del mundo querían alejarse del agua, los pájaros que revoloteaban por el aire rojizo, ese espejo acuático que habíamos visto tan apacible y liso al atardecer, parecía una pesadilla oval pintada por un artista demente, y engarzada en un marco de llamas (SAER 2000: 105).

A tempestade possibilita que a caravana retome a marcha, porque a chamada tormenta de Santa Rosa esfria o solo que circunda a lagoa. Essa dupla presença das águas como refúgio é descrita de forma primorosa no trecho anterior e no que se segue:

[l]a lluvia densa que cayó un día entero, atravesada de relámpagos aterradores que fueron para nosotros un nuevo motivo de pavor, no únicamente apagó los rescoldos y enfrió la tierra, sino que incluso restauró el invierno que habíamos perdido al promediar nuestro viaje, topándonos con ese verano indebido que trastocó el orden natural de las estaciones. Ahora sí, con el invierno vuelto a su lugar, se podía esperar la primavera. Durante dos o tres días viajamos lentos por una tierra negra, muerta, cenicienta, que una llovizna helada penetraba y volvía chirle, en un amasijo de pasto carbonizado, barro y ceniza. El cielo era igual de negro que la tierra y el agua que caía sin descanso, gris y glacial. Galopábamos exhaustos, reconcentrados, ateridos y lerdos, un poco irreales, habiendo casi olvidado, después de tantas vicisitudes, la razón de nuestro viaje (SAER 2000: 105).

Não se pode ficar alheio ao “efeito de real”: quando “a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo” (BARTHES 1984: 136); movimento esse, ensejado no primoroso trabalho descritivo dos trechos supracitados. O doutor Real desvela sua proposta de escrita das memórias sinalizando – desde o início – como pretende retrazer os acontecimentos vividos, pelo comboio, nesse atravessar a lhanura. A riqueza de detalhes contradiz o próprio narrador, que se apressa em justificar como pôde, em meio ao turbilhão de vicissitudes, fixar-se nos detalhes da natureza; é singular a sua explicação, neste trecho:

[s]i alguien puede pensar que la circunstancia que atravesábamos podía darme tiempo para admirar el atardecer, se equivoca, ya que fue en medio del ajetreo general, durante el cual cada uno, aparte de los enfermos, tenía algo que hacer, que esa belleza indiferente y sobrehumana del crepúsculo se fue formando, alcanzó la perfección, y naufragó en la noche (SAER 2000: 101).

Essa preocupação com a verossimilhança é registrada com esmero: as descrições são lançadas em sincronia com a narração da história. Ao contrário de outros romances, que costuram o ir e vir, entre percepção e recordação, *Las nubes* fixa-se no plano de levar a cabo a trama. As analepses se fazem presentes, quase que exclusivamente, no início da história, quando da apresentação dos enfermos. A travessia da Ihanura é narrada na conjunção entre o primor descritivo e o movimento de encadeação dos acontecimentos. A partir disso, se percebe como esse romance privilegia a condução da trama e a riqueza dos detalhes daquilo que é narrado como proposta da própria história.

Em *Cicatrices*, o rio margeia o espaço da história, sem se mostrar; as personagens sentem a sua presença e continuam a sua marcha pela cidade ou pelo campo. Ángel – o primeiro narrador – dita um encontro quase mudo com o rio; aquilo que é visto não é descrito, há apenas o gesto de aproximação da personagem: “[c]uando dejaba el diario me daba unas vueltas por el centro o me iba a ver el río, y si no tenía plata para comer algo volvía a casa alrededor de las diez y media — hora en que seguro mi madre ya no estaba” (SAER 2003: 10). Sergio Escalante – o segundo narrador – vê um pouco além, percebe as sinuosidades que o rio apresenta: “[h]acia el otro lado estaban el puerto, con sus dos diques, paralelos uno al otro, y más allá el río y todos los riachos que lo entrecruzaban, formando islas bajas en el medio. La llovizna borraba el horizonte” (SAER 2003: 80). Essa estratégia descritiva é intensificada na narração do juiz Ernesto López Caray, quando o rio margeia suas andanças pela cidade: “[...] veo por momentos la refulgencia argéntea del río, en cuya superficie el resplandor gris pareciera alisar las asperezas que producen la brisa levísima y la llovizna” (SAER 2003: 117). Quando da aparição do último narrador, o rio apenas margeia o seu percurso: “[a]vanzamos en dirección contraria al río, hacia la izquierda de los eucaliptus. Ella y la nena vienen detrás. Puedo sentir el chasquido de sus zapatos contra los pastos” (SAER 2003: 142).

É interessante perceber como o rio se faz presente na relação espacial das personagens, mesmo quando não é tocado pelo ver; as outras sensações se incubem de Tateá-lo. Em um romance como *Cicatrices*, no qual a trama se constrói, prioritariamente, no ambiente da cidade, o rio também pertencente a esse espaço, adentra a história. As personagens narradoras, embrenhadas num frenético esquema temporal, vez por outra escapam e percebem o espaço que as rodeia. Nesse gesto de Saer, aclara-se a singularidade da imagem do rio para a saga saeriana: um lugar em que é possível evadir-se do movimento frenético temporal e compreender, mais pausadamente, a relação do vidente com o visível. É no encaicho de revelar o sentido das coisas que a personagem se fixa no horizonte do mundo. O objetivo é descrever essa relação, expor os fios de contato que prendem o vidente no visível; como BARBARAS defende:

[l]'absence d'extériorité entre la vision et le monde doit donc être saisie selon toutes ses implications : puisque la vision ne se distingue pas du monde, le monde ne s'en distingue pas non plus ; l'incarnation, qui fonde l'identité de la vision au monde, signifie tout autant l'identité du monde à la chair (1991: 186)⁴.

Identifica-se, nessas descrições espaciais de Saer, a relação de copertencimento de personagem e mundo. A personagem sente que integra um circuito bem articulado e, assim, tenta extrair o sentido dessa relação. Em outros romances – como em *La ocasión* e *Las nubes* –, a chuva é responsável pelo término de um ciclo da história. É a possibilidade de recomeço, de se instaurar um novo rumo em que a personagem possa ter maior controle sobre sua relação com o mundo. Em *La ocasión*, o rio também está presente como uma porta de entrada para os imigrantes que chegavam para povoar a lhanura, como evidencia este trecho do romance:

[l]a tierra sin relieves a ras del agua, sin una sola roca, penetrando en el gran río marrón que prolongaba el mar, la costa desierta, el caserío insignificante, y, en los puentes inferiores, los inmigrantes arracimados entre bultos harapientos contemplando como hechizados el borde de lo desconocido, tratando de adivinar lo que podía haber detrás, con la esperanza de encontrar

⁴ Tradução nossa: “[...] [a] falta de exterioridade entre a visão e o mundo deve, então, ser compreendida segundo todas suas implicações: já que a visão não se distingue do mundo, da mesma forma o mundo não se distingue dela; a encarnação, que funda a identidade da visão no mundo, significa, também, a identidade do mundo na carne”.

todo lo que él, Bianco, yéndolos a buscar a los campos de Piamonte, de Sicilia o de Calabria, les había prometido, hasta convencerlos de embarcarse, en una promiscuidad indecible, en tercera clase e incluso en las bodegas, mientras él viajaba en el puente superior, en un camarote especialmente preparado, contiguo al del capitán (SAER 2003: 27).

A história, então, se abre e se fecha com as águas: o rio recebe a leva de imigrantes e a chuva é a consolidação dos projetos, marca o início da integração do imigrante com a nova terra.

O rio está, também, presente em *La pesquisa*; mais precisamente, na narrativa de Pichón Garay, aquele que se autoneia o narrador da história principal: o assassinato das anciãs em Paris. O rio aparece quando essa personagem se dirige para inspecionar o manuscrito encontrado nos papéis do defunto Washington Noriega. A passagem pela casa de sua família, em uma lancha, é o momento de recordação do irmão desaparecido. As águas do rio são o lugar de procura pelo sentido das coisas, como se vê neste trecho:

[a]penas si ha estado menos caluroso en el medio del río que en las orillas, pero el desplazamiento de la lancha y la sombra del toldo a rayas gruesas verdes y blancas, les han permitido aprovechar un vientito fresco. El agua, a causa del sol que ha estado subiendo, ha cabrilleado en las orillas y todo alrededor de la lancha que, al internarse en los riachos más estrechos, y al formar la estela que se desplegaba en ángulos cada vez más abiertos y en ondas sucesivas, ha ido sacudiendo las plantas acumuladas en las orillas, helechitos acuáticos, juncos, camalotes y totoras, que forman una transición inestable y enmarañada, líquida y sólida a la vez, entre la tierra firme y el agua. Como la distancia entre la ciudad y Rincón Norte no es demasiado grande, han navegado despacio y dando rodeos por islas y riachos, para no llegar antes de la hora fijada –las dos y media– con la hija de Washington. No han podido ver, en todo el cielo, hasta el horizonte visible, ni una sola nube, ninguna otra presencia aparte del sol árido, centelleante, rodeado de astillas y manchas en fusión, como si hubiese estado chorreando materia ígnea a lo largo de su desplazamiento (SAER 1997: 34).

A exuberância na descrição do rio se estende até ao horizonte; as águas são margeadas pelas árvores que sombreiam a passagem da lancha. O rio é, então, desbravado pela personagem, de forma que seus limites são descobertos, bem como as sinuosidades de seus braços. Esse momento de reflexão, que é propiciado pela imagem regular do rio, de encontro com as particularidades das coisas, encadeia uma profusão de recordações. As minuciosas descrições retrazem o passado da personagem: Pichón

percorre os fios do presente que o conduzem ao encontro com os anos vividos nas proximidades desse mesmo rio.

É interessante um símile desenvolvido pelo enigmático narrador de *La pesquisa*, quando tenta compreender a longevidade das anciãs de Paris. O rio é trazido como forma de explicação da força inexplicável que preservava a vida das mulheres francesas; como se vê neste trecho:

[c]omo premio quizás por el trabajo de preservar y aun de multiplicar hombre y mundo en la red de sus entrañas tan deseadas, o por pura casualidad, a causa de un ordenamiento aleatorio de tejidos, de sangre y de cartílagos, les ha sido dado a muchas de ellas persistir un poco más que los otros, en las márgenes del tiempo, igual que esos remansos en los ríos en los que el agua parece detenida y lisa, debido a una fuerza invisible que frena la corriente horizontal, pero tira inexorable y vertical hacia el fondo (SAER 1997: 4).

O rio é, então, trazido como uma imagem, e o seu sentido sobrepassa à sua acepção de espaço; ele se descobre como engrenagem entre as coisas, algo que escapa a um olhar rasteiro. É lindíssimo esse desenho matemático do rio como uma força perpendicular que mantém o plano em direção ao horizonte, sustentada por uma verticalidade insondável.

A importância da citação anterior está em desvendar outra faceta do rio, em Saer, ou descobrir seu valor como paisagem, como uma força que revela e ativa o sentido bruto das coisas. Verticalmente, as águas revelam uma coesão que fascina as personagens saerianas; a própria horizontalidade que some no infinito é sustentada por essa força que se aprofunda no interior das águas. Esse olhar, focado naquilo que se esconde no vertical, não é explorado, correntemente, nos romances de Saer, mas, a partir da citação anterior, percebe-se de outra maneira o fascínio das personagens pela lisura do rio. O interesse das personagens não se fixa, apenas, nessa horizontalidade que escapa em direção ao horizonte, mas naquilo que sustenta essa própria dimensão do olhar, como bem atesta este trecho:

[y]a iban por un verdadero río, ancho, hondo y correntoso, a pesar de su superficie lisa –debido al tiempo y a la hora– y casi coagulada, semejante a un bloque de gelatina en el que la proa afilada de la lancha fue abriendo un surco que se ensanchaba en la popa y en el que las masas de agua excavada tenían la consistencia, el color y la textura de vetas rugosas y, por los borbotones

blancos que se formaban en la superficie, hirvientes de caramelo (SAER 1997: 44).

Em *La pesquisa*, se percebe o interesse em sublinhar aquilo que se esconde no interior das águas. O olhar percorre a textura, a cor, e inventaria aquilo que sustenta essa superfície lisa. Esse infindável mundo desconhecido provoca recordações que, de alguma forma, buscam explicar essas incógnitas.

Esse “sujeito vazio” – como é identificado o narrador saeriano por ARCE (2013: 101) – se apresenta abertamente em algumas situações, mas, na maioria delas, esconde-se no entremeio das perspectivas das personagens que estão em cena. Ao mesmo tempo em que esse narrador dificulta o trabalho com o ponto de vista e, por conseguinte, com a análise desse espaço vivido, sua *performance* enriquece o próprio movimento “da paisagem”. Como bem afirma COLLOT, o ponto de vista disperso possibilita que a paisagem seja sentida mais profundamente ou que se manifeste a diversidade do narrado: “[u]ne telle abolition de l’écart entre le sujet et le paysage est liée à la remise en cause du point de vue fixe et unique qui régissait la perspective linéaire” (2011: 181)⁵. Esse narrador, então, toma de empréstimo os sentires de vários homens se deslocando, ao ponto de tentar revelar como as próprias coisas se mostram. Nesse afã, mesclam-se as sensações; o mundo se revela em todos os sentidos do homem.

O rio é uma das importantes imagens dos romances de Saer, é o espaço no qual a personagem se vê partícipe do mundo. Percebe-se, nessa relação, o conceito merleau-pontyano de vidente-visível ou a reflexividade de um no outro, como esse filósofo afirma:

[...] sabemos que, sendo a visão palpação pelo olhar, é preciso que também ela se inscreva na ordem do ser que nos desvela, é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha. Uma vez que vejo, é preciso (como tão bem indica o duplo sentido da palavra) que a visão seja redobrada por uma visão complementar ou por outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar (MERLEAU-PONTY 2012: 131).

A importância do rio está no alavancar de uma estrutura espacial na qual homem e mundo são contraídos: a personagem não apenas vê o rio, mas, também, se vê nele. As

⁵ Tradução nossa: Tal abolição da distância entre o sujeito e a paisagem está ligada à discussão sobre o ponto de vista fixo e único que regia a perspectiva linear.

emblemáticas imagens saerianas, como a do rio, manifestam esse quiasma⁶, no qual o vidente se vê imiscuir-se na paisagem. Uma busca por decifração se transforma em uma estrutura de copertencimento entre aquele que busca o sentido bruto das coisas e o próprio mundo que o integra.

O rio é, então, esse lugar em que o horizonte se torna nítido – mais próximo –, se estende em direção à personagem por esse caminho de águas. É no horizonte que a personagem busca o sentido encoberto das coisas e, em contrapartida, se percebe como integrada ao espaço:

[a] diferencia de la primera vez, me acerqué al río en el atardecer, y de nuevo tuve la sensación de estar, no en la orilla, sino en el interior de un inmenso círculo de agua. La superficie incolora de la primera vez se había transformado en una sustancia pesada y llena de accidentes, en la que la tonalidad beige amarillenta, casi dorada, combinándose con el reflejo entre rosa y violeta del cielo, le daba a la enorme masa líquida una apariencia tornasolada, inestable, donde ningún matiz predominaba mucho tiempo (SAER 1994: 40).

Encerra-se essa explanação sobre o tema do rio em Saer com essa belíssima imagem de *El río sin orillas*, livro que tem por objetivo decifrar esse espaço. Percebe-se como a personagem se sente integrada ao rio e, a partir disso, enceta ver e sentir sua textura e cor. O processo de percepção das personagens, nesse encontro com o rio, revela-se, então, como um pensamento espacial bem articulado por Saer. O sentido é mitigado pela força dessa estrutura, porque “[...] é próprio do visível, dizíamos, ser a superfície de uma profundidade inesgotável” (MERLEAU-PONTY 2012: 139). É essa profundidade que é perscrutada pelas personagens saerianas no escopo de perceber mais intensamente sua relação com o espaço ou o valor de sua experiência no mundo.

Referências bibliográficas

ARCE, Rafael. El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet. In: LOGIE, Ilse (org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

⁶ Com o objetivo de definir o visível e expor sua concretude, em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty desenvolve outra ideia: a de quiasma, entendido como junta que promove a própria relação do visível com o invisível.

BARBARAS, Renaud. *De l'être du phénomène: sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1991.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

COLLOT, Michel. *La Pensée-Paysage*. Paris: Actes Sud/Ensp, 2011.

LOGIE, Ilse. Introducción y presentación del volume. In: ____ (org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

SARLO, Beatriz. La política, la devastación. In: LOGIE, Ilse (org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

SCAVINO, Dardo. Antes de que cuenten: la estética de Juan José Saer. In: LOGIE, Ilse (org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

SAER, Juan José. *El río sin orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1994.

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

_____. *La Pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

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

_____. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

_____. *La ocasión*. 2. ed.. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.