

Zonas de Influência: Juan José Saer e o *nouveau roman*¹

562



Larisa Maite Colón Rodríguez
Universidad de Salamanca/Oberlin College

Em 1967, Juan José Saer publicou uma tradução do conto escrito por Alain Robbe-Grillet, “La plage” [“A Praia”], num pequeno jornal literário de Rosário intitulado *Setecientosmonos*. No ano seguinte, 1968, ele completou a primeira tradução ao espanhol de *Tropisms* de Nathalie Sarraute. Naquele mesmo ano, ele recebeu uma bolsa de estudos para passar seis meses em Paris pesquisando as relações entre o fenômeno da vanguarda literária do *nouveau roman* e o da vanguarda cinematográfica *nouvelle vague*. Saer não terminou a sua pesquisa – e também jamais deixou Paris – mas ele de fato conheceu e entrevistou os mais importantes escritores do *nouveau roman*: Alain Robbe-Grillet,

¹ Tradução de Rodrigo Lopes de Barros.

Nathalie Sarraute, Michel Butor e Claude Simon. O *nouveau roman*, porém, não desapareceu da vida de Saer junto com aquele projeto, mas, de fato, permaneceu como um ponto constante de referência para ele não apenas em seu trabalho crítico, mas também em sua obra ficcional.

Nos anos 1960, na época em que Saer começou a escrever, se considerava a cidade de Buenos Aires como o centro intelectual argentino. Borges, Cortázar e o grupo *Contorno* liderado por David Viñas dominavam a cena literária com as suas histórias fantásticas, no caso dos dois primeiros, e com os textos realistas políticos, no caso de *Contorno*. Todos os grandes editores, a maioria dos jornais e críticos literários estavam localizados na metrópole. Assim, muitos autores como Leopoldo Lugones, Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada e Manuel Gálvez migraram desde suas cidades natais para o centro urbano a fim de tentar encontrar modos de publicar e se darem a conhecer em seus círculos literários variados. Outros tiveram dificuldade para construir um nome na esfera literária ao permanecerem em suas próprias cidades, enquanto outros, como foi o caso da Saer, mudaram-se de suas pequenas cidades na Argentina para cidades ao redor do mundo, sem passar pelo centro argentino de legitimidade cultural.

O caso de Saer é interessante, pois ainda que tenha decidido nunca retornar à Argentina, ele jamais deixou de escrever em sua língua nativa e de localizar o seu trabalho ficcional em nenhum outro lugar a não ser na província argentina de Santa Fé. Paris aparece como cenário em um romance, *La pesquisa*, mas como uma história em que um personagem, Pichón Garay, que vive em Paris, conta a seus amigos sobre quando vai de férias à Argentina. Diferentemente de outros escritores argentinos que emigraram para a Europa, como Héctor Bianciotti e Juan Rodolfo Wilcock, ambos decidindo escrever nas línguas de seus recém adotados países (francês, no caso de Bianciotti, e italiano, no caso de Wilcock), Saer não apenas não escreveu em qualquer outra língua além do Espanhol, como também tentou capturar em seus livros os detalhes linguísticos da vertente falada em sua província à medida que se distanciava de tópicos que poderiam ser considerados regionalistas. Desde o seu primeiro livro, Saer começa a desenvolver a sua “zona”; a repetição é algo chave para a compreensão de sua poética: o seu uso de um mesmo lugar – a província de Santa Fé – no

qual os livros são baseados, de um repertório restrito de personagens que aparecem em mais de um livro, de temas recorrentes e de um foco rigoroso nos elementos formais do texto, tudo isso compõe a fundação de seu projeto literário.

Críticos, no entanto, descrevem os seus primeiros livros como sendo trabalhos regionalistas. Isso pode ser explicado por algumas de suas características tais como o uso de personagens marginais, as entonações orais de alguns de seus contos, ou de sua decisão de escolher ambientes rurais ao invés de urbanos para as suas ficções. Os primeiros livros de Saer passaram quase despercebidos e as resenhas que recebeu, em sua maioria, o qualificavam como um escritor realista ou regionalista – e devemos manter em mente que na Argentina ser um escritor realista era o oposto de ser um escritor da vanguarda.

564

No que acredito ter sido um gesto intencional para com parte da literatura produzida na Argentina e contra aqueles críticos que não pareciam entender o seu projeto literário ou que esperavam um tipo diferente de literatura do jovem autor, Saer começou a explorar modelos literários diferentes a fim de situar-se do outro lado do que ele chamava de “literatura oficial”, que incluía autores do “boom” literário latino-americano e muitos dos críticos antirregionalistas e antirrealistas. Um daqueles modelos era o *nouveau roman*.

Saer leu muito cuidadosamente as obras teóricas dos autores do *nouveau roman*. À parte de sua tradução das obras já mencionadas, que foram as únicas traduções publicadas por Saer, ele também escreveu extensivamente sobre o assunto. Em seu livro de ensaios *El concepto de ficción*, um livro que inclui ensaios escritos de 1965 a 1996, Saer direta ou indiretamente se refere ao *nouveau roman* em aproximadamente uma dúzia de ensaios. Ele retoma o tema novamente em seus dois outros livros não-ficcionais, *La narración-objeto*, publicado em 1999, e *Trabajos*, publicado postumamente em 2005. Até mesmo os dois volumes que compilam os seus trabalhos inéditos, *Papeles de trabajo I* e *Papeles de trabajo II* contêm referências, críticas, notas e comentários sobre livros e teorias do *nouveau roman*; e, finalmente, o seu livro *El río sin orillas. Tratado imaginario* faz referência ao *nouveau roman*. Há também um longo manuscrito inédito que foi apresentado como uma conferência sob o título de “Le *nouveau roman* y nosotros”, que analisa o conceito de “objetivismo”, alguns romances de Butor, Robbe-Grillet e Sarraute e suas respectivas teorias sobre o romance.

Essa lista tem a intenção de mostrar que a relação entre Saer e o *nouveau roman* não foi uma fascinação efêmera colocada em marcha com a sua chegada à França do final dos anos 1960 (o momento em que o *nouveau roman* estava em seu estágio mais maduro) como alguns críticos têm sugerido. O interesse de Saer antecede essa viagem. Foi também, como mencionei anteriormente, a *razão* para a sua viagem e um importante ponto de referência para ele.

A obra de Saer é normalmente estudada, ainda que superficialmente, em relação ao *nouveau roman* quando se considera o que a maioria dos críticos chamou de “fase experimental”, isto é, os primeiros quatro livros que ele publicou, entre 1968 e 1980 (*Cicatrices*, *El limonero real*, *La mayor* e *Nadie nada nunca*). Mas desde a publicação do seu livro *Cicatrices*, ou talvez mesmo antes, o seu interesse pela poética do *nouveau roman* excede aqueles parâmetros e se estende ao seu projeto narrativo como um todo tanto do lado exterior – isto é, desde onde ele coloca-se eticamente como escritor, uma posição que espelha aquela dos *nouveaux romanciers* – quanto do interior de sua ficção: em segmentos intertextuais, alusões, referências e também em sua adoção de algumas das estratégias formais usadas nas obras do *nouveau roman*. Estas estratégias podem ser resumidas em narração de ritmo lento, repetição, romances com finais abertos, personagens vagos, referências meta-textuais, *mise en abyme*, descrições incrivelmente detalhadas, falta de fiabilidade narrativa e o uso de estados mnemônicos, inconscientes e oníricos para borrar os limites textuais. Em suas narrativas, o espaço assume um papel privilegiado; uma vez que a descrição é um elemento central nos textos de Saer, o espaço obviamente será o foco daquelas descrições. O espaço, no *nouveau roman*, é, como comenta María Teresa Gramuglio: “el objeto de una mirada que lo instaura como ajeno, lo exterioriza y lo va descubriendo parte por parte en lentos, cuidadosos recorridos que hacen verdaderos inventarios de detalles, objetos, medidas y distancias” (GRAMUGLIO, 1967, p. 14). Na literatura de Juan José Saer, o espaço representado e o descrito são o mesmo. Contudo, porque ele é retratado com a estranheza particular da percepção do narrador, ele mantém o seu mistério. Saer nos revela que se pode escrever todos os possíveis detalhes de um lugar, mas que jamais será possível capturar a sua natureza.

A estrutura de *Cicatrices* pretende tornar problemático o gênero novelístico utilizando-se de algumas das estratégias narrativas que acabamos de mencionar. As três principais características que o romance compartilha com o *nouveau roman* são a organização temporal, o uso do *mise en abyme* e as descrições meticulosas que Saer continuará a usar em seus outros romances; descrições da cidade de Santa Fé, mas também de ações mínimas e triviais tais como gestos e movimentos.

O romance está repartido em quatro capítulos que são divisões temporais dos acontecimentos que estão sendo narrados. O primeiro capítulo se faz de acontecimentos que tiveram lugar entre fevereiro e junho, o segundo capítulo de eventos de março a maio, o terceiro capítulo inclui abril e maio, e o quarto trata-se de um dia em maio, especificamente, o primeiro dia do mês. Todos os capítulos têm diferentes narradores que, de alguma maneira ou outra, estão relacionados ao acontecimento principal, que é um assassinato seguido de suicídio.

A estrutura do romance pode ser descrita como uma espiral e o centro ou denominador comum seria o crime. Nesse sentido, o romance pode também ser lido como uma obra de ficção detetivesca, exceto pelo fato de que não há uma investigação de um crime no sentido clássico, mas o que recebemos são referências e fragmentos de um crime que os outros personagens trazem à luz em suas narrações independentes. Esse uso de técnicas de ficção detetivesca para compor a problemática da narração foi também uma prática comum de Robbe-Grillet.

Em seu livro *Por um Novo Romance*, Robbe-Grillet escreve que o romance moderno trouxe o fim ao tempo de narrativas lineares e que a sua intenção era apagar em seus textos todos os traços do tempo, substituindo-o pelo espaço. O “tempo”, diz ele, “parece estar estirpado de sua temporalidade. Ele não passa mais. Não completa mais nada” (ROBBE-GRILLET, 1992, p. 155). A fim de capturar o instante, o narrador deve negar a continuidade. Em seu romance *Le Voyeur*, há uma hora faltante no curso da narração. Aquela hora em que o personagem principal não parece se recordar onde estava e do que aconteceu, e que foi também a mesma hora em que o crime foi cometido. Ao longo do restante do romance, vemos o personagem principal tentar se lembrar dos acontecimentos que tiveram lugar naquela hora específica para determinar se ele é culpado ou não do crime. Signos, símbolos,

referências, sugerem ao leitor que ele é culpado, mas o romance acaba sem jamais clarificar se ele é o verdadeiro criminoso. O tempo, então, é interrompido e essa interrupção enfraquece a narrativa linear: depois daquela hora faltante, o leitor sente a mesma incerteza do personagem principal.

Toda a estrutura de *Cicatrices* desconcerta o leitor de uma maneira similar, uma vez que a ordem temporal da narração está subvertida: o primeiro capítulo começa com um jogo de bilhar, mas o fim do capítulo é, no entanto, cronologicamente anterior ao jogo e aquele primeiro capítulo é, na verdade, cronologicamente o último do romance. A estrutura fraturada do romance permite que o leitor comece por qualquer capítulo sem necessitar ler os outros três.

567

O uso do *mise en abyme* está sempre presente no romance, embora me limitarei a dois exemplos. Jean Ricardou identifica três tipos de técnicas de *mise en abyme* no *nouveau roman*. Ele as chama de *repetição*, *antecipação*, e *condensação* (RICARDOU, 1973, p. 50). No romance de Saer, podemos reconhecer todas as três. O primeiro capítulo já anuncia a organização da obra quando o narrador faz um comentário sobre a luz que vem de diferentes lâmpadas de teto e acaba iluminando certas áreas da sala. Diz ele:

El cono de luz artificial que cae sobre la mesa verde nos aísla como en el interior de una carpa. Hay varios conos luminosos a lo largo del salón. Cada uno de ellos está tan aislado de los otros, y moviéndose con tan perfecta autonomía, que parecen planetas con su sitio fijado en el sistema, girando en él, ignorando cada uno la existencia de los otros. (SAER, 1997, p. 14-15).

Cada capítulo do romance seria um “planeta” em particular ou cone de luz que ilumina apenas os acontecimentos narrados por um personagem específico. Esse anúncio serve como uma antecipação do que está prestes a ter lugar no texto. Antes de que sejamos capazes de entender a organização do romance, uma vez que ainda estamos no primeiro capítulo, o narrador já a deixa clara. Obviamente, será apenas após lermos o livro todo que poderemos traçar esse signo e compreender o que Saer está fazendo.

No primeiro capítulo, também vemos como Fiore se mata, uma vez que o juiz, um amigo do narrador, deixa-o entrar na sala de interrogatórios quando ele começa a questionar Fiore. A última coisa

que Fiore diz antes de pular de uma janela é que as peças não podem ser encaixadas. Ele se refere a uma série de acontecimentos que o trouxeram àquele momento de sua vida, mas a sua declaração poderia ser extrapolada ao romance em si, o qual apropriadamente termina com uma citação em latim tomada da Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios, “*Nam Oportet Haereses Esse*” (SAER, 1997, p. 267), que pode ser traduzida como “é preciso que entre vocês haja discordâncias”, outro *mise en abyme* que funciona como uma representação *condensada* da estrutura do romance.

O terceiro aspecto do romance que espelha de perto as obras do *nouveau roman* é a descrição. Robbe-Grillet, em seu livro *Por um Novo Romance*, discute o problema da descrição no romance e assinala que se ela costumava funcionar como um instrumento a fim de tornar algo visível ou claro aos olhos do leitor (o seu ponto de comparação é o romance realista do século XIX) a intenção com relação aos seus romances é fazer o oposto. As descrições costumavam servir para apresentar um universo estável e a autenticidade dos eventos, palavras e gestos. Essa representação da segurança do mundo entrou em colapso com o romance moderno. Robbe-Grillet afirma que se a descrição costumava ser capaz de fazer as coisas visíveis, “agora parece que ela as destrói, como se a sua intenção de discuti-las apenas desejasse borrar os seus contornos, torná-las incompreensíveis, fazê-las desaparecer totalmente” (ROBBE-GRILLET, 1992, p. 147). O terceiro capítulo do romance, a visão do juiz, contém a representação mais direta do tipo de descrição que pode ser associada com o *nouveau roman*.

No romance de Saer, a intenção espelha aquela de Robbe-Grillet, ao mesmo tempo em que coloca a questão de como se narrar um acontecimento. Lemos:

Llego por fin a la boca del puente colgante, que he visto avanzar hacia mí, con sus mástiles envueltos en una niebla que los deja entrever, oscurecidos y relumbrantes por la humedad, por sus desgarrones y de tanto en tanto (...) Después desaparece. Queda atrás. El puente también queda atrás. Se extiende ahora delante de mí la costanera vieja, con su asfalto lleno de grietas y resquebrajaduras, manchado de lubricante. La baranda de concreto muestra su hilera interminable de balaustres manchados por la intemperie. De tanto en tanto, la ausencia de alguno rompe la uniformidad. Y a veces, también, el balaustre

roto ha caído en pedazos sobre la ancha vereda de enormes lajas grises. Del otro lado de la costanera, veo los álamos altísimos, ya deshojados, avanzar hacia mí y luego desaparecer. Delante está la niebla. Forma un murallón blanco, cerrado (SAER, 1992, p. 167).

A fragmentação narrativa, o sentimento de estranheza em todos os personagens e suas incertezas reforçam esse tipo de descrição, bem como o uso que faz Saer da repetição de certas frases e palavras enfatiza a impossibilidade de capturar o real. Nesse caso, a neblina reaparece e cada objeto da cidade está envolto por ela. Essas descrições meticulosas são quase imagens estáticas e, embora elas tenham sido relacionadas à experiência cinematográfica – a visão do narrador seria a câmera que captura as cenas com todos os seus detalhes e os expressa como ele as vê – poderíamos dizer que elas tendem a oferecerem-se ao leitor como pinturas: imagens na obra de Saer acentuam o “estar aí” das coisas e a natureza fútil da linguagem em seu esforço de capturar a essência delas.

Em *Cicatrices*, Saer adota o conceito sarrautiano de “suspeita”, mas se em Sarraute essa suspeita estava majoritariamente dirigida à construção de um romance com o indivíduo burguês como o seu centro, para Saer a suspeita refere-se à percepção que o indivíduo tem do real. O terceiro capítulo, narrado pelo juiz, é um paradigma dessa situação: a insuficiência da visão, a complexidade do real e o processo de escritura estão inter-relacionados nesse personagem quando ele tenta narrar a vista de uma cidade ocupada pelo que ele descreve como guerrilhas. O juiz que olha e percebe é também o juiz que escreve e reitera o vazio do real: “Está amaneciendo, pero la niebla acuosa envuelve de tal modo, apretadamente, el automóvil, que no puedo distinguir nada, salvo la carrocería inerte del automóvil y las densas masas blanquecinas en lento movimiento que han borrado la costanera, si es que hay una costanera, y que entorpecen completamente mi visión, si es que hay algo – aparte de la niebla – en que yo pueda desplegar mi visión” (SAER, 1997, p. 235).

O juiz olha, lê, interpreta, percebe e julga o significado do real, mas a sua percepção do real lentamente se torna borrada até se cancelar com a neblina que cobre tudo o que está visível: “no veo más que los manchones de niebla moviéndose lentamente” (SAER, 1997,

p. 165), “los andenes se cierran de niebla detrás” (SAER, 1997, p. 165), “veo a través del parabrisas venir hacia mí las altas palmeras que relucen, envueltas en niebla” (SAER, 1997, p. 166), “no hay más que el automóvil y la niebla, en una especie de inmovilidad” (SAER, 1997, p. 167), “miro fijamente la niebla (...) y después todo vuelve a borrarse” (Saer 168), “queda otra vez la niebla vacía, a través del parabrisas” (SAER, 1997, p. 168). Nesse romance, nada está realmente concretizado, e as descrições meticulosas apenas servem para deixar mais óbvios os insucessos do sujeito em capturar tudo o que a sua visão pode processar.

Sobre a literatura de Saer, pode-se dizer, junto com Heráclito, que ninguém é capaz de banhar-se no mesmo rio duas vezes; a memória e a percepção seriam o seu rio e a sua linguagem, o indivíduo tentando recontar a mesma história uma vez mais.

A maioria dos críticos de Saer têm sido relutantes em analisar os seus textos em relação ao *nouveau roman*, reivindicando a “originalidade” do seu projeto literário. Mas esse projeto em si mostra um horizonte teórico estável que inclui e privilegia o discurso do *nouveau roman*. De todos os modos, dizer que Saer foi influenciado pelo *nouveau roman* não diminui de modo algum a sua originalidade. Pelo contrário, Saer usa um lugar, a sua “zona”, através do qual aborda tópicos universais em suas explorações narrativas. De fato, o seu uso das estratégias narrativas do *nouveau roman* contribuem para a sua forma particular de originalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRAMUGLIO, María Teresa. El espacio en la novela objetivista. *Revista Setecientosmonos*, n. 10, p. 13-18, 1967.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Seuil, 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain. *For a New Novel. Essays on Fiction*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.

ROBBE-GRILLET, Alain. “La playa”. *Revista Setecientosmonos*, n. 10, p. 1-2, 1967.

SAER, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

SARRAUTE, Nathalie. *Tropismos*. Buenos Aires: Galerna, 1968.