

## VERDADE E FICÇÃO EM *GLOSA E A PESQUISA*, DE JUAN JOSÉ SAER

## VERDAD Y FICCIÓN EN *GLOSA Y LA PESQUISA*, DE JUAN JOSÉ SAER

Iuri Almeida MÜLLER\*

**Resumo:** “A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade”, escreve o escritor argentino Juan José Saer em “O conceito de ficção”. Autor de uma obra repleta de ambigüidades e de versões que não se pretendem objetivas e definitivas, Saer, ao pensar a literatura em seus ensaios, afirmou que a ficção é também uma forma de conhecimento, um “tratamento específico do mundo”. Para o autor argentino, a ficção, ao saltar para o “inverificável” e submergir no que chama de “turbulência da realidade”, pode alcançar outras possibilidades de apreender o indivíduo e as relações humanas. Neste trabalho, busco compreender como o reflexo dessa particular defesa da ficção pode ser visto em dois de seus romances: *Glosa e A pesquisa*.

**Palavras-chave:** Juan José Saer; Verdade e ficção; Literatura argentina.

**Resumen:** “El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad”, escribe el escritor argentino Juan José Saer en “El concepto de ficción”. Autor de una obra repleta de ambigüedad y de versiones que no se pretenden objetivas o definitivas, Saer, al pensar la literatura en sus ensayos, afirmó que la ficción es también una forma de conocimiento, un “tratamiento específico del mundo”. Para el autor, la ficción, al saltar para lo “inverificable” y sumergir en lo que llama “turbulencia de la realidad”, puede alcanzar otras posibilidades de apreender el individuo y las relaciones humanas. En este trabajo, busco entender como el reflejo de esa particular defensa de la ficción aparece en dos de sus novelas: *Glosa y La pesquisa*.

**Palabras clave:** Juan José Saer; Verdad y ficción; Literatura argentina.

1. Ao publicar *Glosa*, em 1985, o escritor argentino Juan José Saer<sup>1</sup> já havia constituído uma extensa obra literária (seis romances, dezenas de contos e de poemas) e, mais do que isso, um universo próprio. Tal como Juan Carlos Onetti, excetuadas as diferenças de estilo e mesmo temáticas, Saer construiu um território particular de personagens e lugares, mundo literário que acaba por se repetir em grande parte dos seus livros. Na literatura de Saer, poderemos encontrar seres como Ángel Leto, os irmãos Garay, o jornalista Tomatis e o Matemático pelas ruas de Santa Fé (cidade nunca mencionada, mas que reconhecemos por menções a sua geografia) e povoados próximos, em cenas que por vezes fazem referências a acontecimentos que tiveram lugar em outro texto do escritor. Em *Glosa*, portanto, este universo já está formado e agora amadurece: há páginas suficientes para o intertexto proposto por Saer e para ingressar em questões que interessam à faceta ensaística do argentino, que atuou também como professor

---

\* Mestre em Letras – Doutorando em Letras – Teoria da Literatura – Programa de Pós-Graduação em Letras – PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre, RS - Brasil. Email: iurimuller@gmail.com

universitário.

Já *A pesquisa*, publicado por Saer em 1994, é um dos últimos romances do escritor. Ali, encontramos alguns dos personagens e cenários de *Glosa*. Construído com artifícios próprios do romance policial, o livro apresenta duas histórias paralelas. A primeira narração se passa em Paris e revela os assassinatos em série de solitárias senhoras por conta de um misterioso assassino que não se deixa capturar; a segunda história se transporta para Santa Fé, na Argentina, e dá conta do regresso do personagem Pichón ao país, depois de anos na França. As duas narrativas crescem lado a lado e se entrelaçam – sem, no entanto, romper com as incertezas da trama. Os dois países, aliás, formam as duas linhas centrais da vida e da escritura de Saer: depois que deixou a Argentina, no final dos anos 1960, seu trabalho foi levado adiante na França. Após a publicação de *A pesquisa*, tido como um dos mais engenhosos dos seus escritos e talvez por isso um dos menos estudados, Saer escreveu *As nuvens* (1997) e estava às voltas com o último capítulo de *O Grande* (2005) quando da sua morte.

Em “O conceito de ficção”, ensaio publicado nos anos 1990, Juan José Saer cerca um conceito que atravessa todo o texto literário e oferece margens para grande discussão: o conceito de verdade. Para Saer, a suposta verdade objetiva que poderia ser encontrada em obras de não-ficção, como são os casos da biografia e da autobiografia, seria contestável de distintas maneiras, e a tão defendida objetividade desses textos seria, por sua vez, tão somente a ausência de elementos ficcionais, o que não aproximaria o escrito de uma comprovação total.

“A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade”<sup>2</sup>, escreve Saer (2009, p. 1), que compreende que o próprio conceito de verdade é incerto e pode ser defendido e atacado de distintas maneiras. Assim, o texto ficcional, que não se pretende objetivo e há tempos rompeu as amarras com o que é necessariamente real, pode criar, a seu modo, as suas próprias verdades: constatações e percepções muitas vezes mais ricas e complexas, na opinião do escritor, do que as que são frutos de textos intimamente apegados ao que é apenas verdadeiro ou falso. Para tanto, Saer busca o exemplo das biografias escritas sobre James Joyce, pinça a escolha do título do mais importante livro de contos de Jorge Luis Borges (para Saer, uma importante defesa da ficção) e critica de maneira veemente os que se negam a aceitar a complexidade e a multiplicidade de pontos de vista que o bom texto ficcional deve apresentar ao leitor.

Mais recente e despretensioso que o texto de Saer, o ensaio “La manzana anónima de Newton y lo que *de verdad* expresan las historias”, de María José Duel (2007), se ocupa, ainda que a partir de outro olhar, da mesma problemática. Para a pesquisadora

espanhola, a literatura, através dos processos de percepção e de desautomatização, conceitos que extrai do formalismo russo, pode ser capaz de criar pequenas verdades, que a autora chama de “verdades literárias”. María José Duel acredita que a literatura deve contar e descrever como se objetos, pessoas e situações fossem sempre evocados pela primeira vez, sendo assim capaz de construir um novo ponto de vista, um olhar “desautomatizado”.

Duel recorre a textos clássicos como os de Liév Tolstói, em *A morte de Iván Ilich*, e contemporâneos, como o romance *Patrimônio*, do escritor estadunidense Philip Roth. Para Duel, tanto Tolstói como Roth puderam, em suas obras, narrar como se os eventos e personagens tivessem o frescor do que é inédito e vivo, do que não se deixa cair na inteira e algo míope naturalização. A imagem da maçã de Isaac Newton, presente no texto do ensaio, é utilizada como metáfora pela autora: tal como os escritores que percebem o singular em meio ao cotidiano e à repetição, o cientista pôde observar um fato aparentemente isolado e vulgar (uma maçã que cai de uma árvore) e levá-lo a outra condição; no caso, ao raciocínio de que todo corpo abandonado ao seu próprio peso desaba, lei que revolucionaria a ciência.

Aqui, os ensaios de María José Duel e de Juan José Saer serão postos em relação com os romances *Glosa* e *A pesquisa*, já mencionados na introdução, e que serão vistos como exemplos de como aparecem estas chamadas “verdades literárias” na ficção. Mais do que isso, acredito que *Glosa* e *A pesquisa* discutem os próprios conceitos de verdade e objetividade, o que também será observado no ensaio. Saer, como se vê, aparece aqui como escritor e como ensaísta, o que não é casual; numa obra que se dispõe a todo tipo de conexões (há passagens de *O Grande* que relembram uma cena de *A pesquisa*, que por sua vez remonta a personagens vistos em *Glosa*, em fios que se multiplicam, num complexo intertexto que se movimenta na própria obra), o contato também se dá, e de maneira riquíssima, entre o texto literário e a produção reflexiva.

Quanto à intertextualidade em Saer, escreveu Mila Cañon (2002)<sup>3</sup> que “não importa uma cronologia imposta pelas sucessivas edições, tampouco qual é o corpus selecionado ou se tudo o que foi publicado (...); é impossível não pensar no intertexto infinito que Barthes definiu em algum momento”<sup>4</sup>. As relações possíveis são tantas e, por vezes, tão atrativas, que o leitor pode se sentir tentado a reconstruir os textos de Saer; colocá-los em uma nova sequência, aproximar passagens que, na cronologia do que foi publicado, se encontram separados por dez, vinte anos. Organizar a seu modo, por exemplo, a trajetória do personagem *Gato Garay*, que é oferecida ao leitor por meio de fragmentos no miolo dos romances, através dos livros, lentamente. Esta seria, no entanto,

muito provavelmente uma tarefa fadada ao fracasso de antemão: a força de Saer consiste também nas relações que o leitor entrevê e descobre pouco a pouco; funciona na distância e resiste às pretensões do leitor que se coloca a “dar uma ordem” ao que, na verdade, já se encontra geometricamente ordenado, mas sob outras leis. Ainda assim, apenas o desejo de se “juntar as peças” desta ficção já estabelece a importância que a intertextualidade possui no projeto do escritor.

2. O leitor que adentra a estrutura de *Glosa* percebe que a narrativa se distribui em diferentes planos de tempo e espaço. Há uma linha central, que conduz a história numa linearidade sempre interrompida, e diversos momentos de bifurcação temporal e espacial. *Glosa* inicia e terá final com a caminhada de dois dos seus personagens, o jovem Ángel Leto e o Matemático, homem um pouco mais velho e sobre quem desconhecemos o nome verdadeiro; os dois pertencem a um mesmo círculo de pessoas da cidade de Santa Fé e que reúne homens e mulheres ligados ao jornalismo, à literatura, às artes plásticas e à psicanálise, entre outras áreas. Embora não sejam amigos íntimos, Leto e o Matemático possuem um mínimo de referências e afinidades comuns, ao menos o suficiente para percorrer lado a lado as quadras da cidade numa manhã da primavera de 1961. A própria caminhada acaba por definir a estrutura do romance em capítulos: *Glosa* começa com o capítulo “Las primeras siete cuadras”, para logo chegar a “Las siete cuadras siguientes” e então “Las últimas siete cuadras”. A caminhada de Ángel Leto e o Matemático pela avenida San Martín, em direção ao sul, terá a narrativa interrompida em diversos momentos.

Além do plano presente e central do livro, outras linhas formam a estrutura narrativa de *Glosa*. A segunda aresta tem como foco a festa de aniversário do poeta Washington Noriega, homem mais velho e visto como o elemento agregador daquelas relações; festa a que Leto e o Matemático não puderam comparecer, por motivos distintos. Quanto à narração, há também diversos retornos ao passado dos dois personagens e ao passado do grupo a que pertencem, como por exemplo as evocações da infância de Leto nos povoados da província de Santa Fé, as visitas à casa dos avós e a recordação, muito presente, do fim de tarde em que se deparou com a morte do pai; circunstâncias da vida pregressa do Matemático, boa parte deles relacionadas a decepções por assim dizer intelectuais, como a ocasião em que teve de esperar, a esmo, pela chegada de um ilustre poeta de Buenos Aires que havia combinado de encontrá-lo em Santa Fé, espera que durou toda uma madrugada no balcão de um bar e não resultou em qualquer encontro.

E também menções a fatos futuros na vida dos personagens, como a participação

de Ángel Leto em grupos guerrilheiros que desafiariam a ditadura militar na década seguinte, o exílio do Matemático no norte da Europa e então na França, também por motivos políticos, e a morte de Washington Noriega, vítima de um câncer. As interrupções, em *Glosa*, não se dão apenas no âmbito da história a ser narrada; na própria narrativa, há interrupções de toda ordem na caminhada de Leto e o Matemático pela avenida San Martín; os passos encontram obstáculos em ruas interrompidas, num conhecido que surge da soleira de uma porta e se detém alguns instantes para conversar, numa sinaleira que se demora, na hesitação quanto ao caminho a se seguir.

De certo modo, a caminhada interrompida por obstáculos urbanos (carros, semáforos, transeuntes, esquinas, distrações) reflete as interrupções e bifurcações de outra ordem, referente aos movimentos do narrador, que com frequência se desloca para o passado e para o futuro, sem se desprender do que ocorre com aqueles personagens. A relação entre a rua na qual se caminha e o tempo em que estão inseridos gera, inclusive, uma reflexão por parte do Matemático, que compara os dois planos:

se o tempo fosse como esta rua, seria simples dar uma volta para trás ou percorrê-lo em todos os sentidos, parar onde se quisesse, como essa rua reta, que tem um início e um fim, e no qual as coisas dariam a impressão de estar alinhadas”<sup>5</sup> (SAER, 1985, p. 105).

A forma entrecortada com que *Glosa* avança está em perfeita sintonia com a linguagem que Juan José Saer emprega na sua literatura; afeito a períodos longos, compostos de frases que se cruzam e crescem, o escritor acaba por criar, na linguagem, algo parecido com o que vemos ocorrer na caminhada santafesina de *Glosa*: passos que seguem em frente, rumo a um destino, mas que freiam durante todo o tempo, pensam na melhor rota a se tomar e colidem com obstáculos de toda ordem. Tal complexidade, no caso de Saer, não se revela hermética ou, menos ainda, gratuita. A extensão dos períodos está a serviço do ritmo, a frase longa acaba por contribuir para a expressão dos personagens (há muito do relato oral e de vozes bem definidas em romances como *Glosa*, que mesclam diálogos diretos e indiretos a um narrador constante em terceira pessoa).

Leto e o Matemático vão deixando as quadras da avenida San Martín para trás, e nos seus diálogos o assunto escapa e retorna diversas vezes à festa de Washington Noriega, realizada em Colastiné, lugarejo próximo a Santa Fé, há poucas semanas. E retorna porque é contada de maneira cética, conflituosa: alguns acontecimentos parecem não se confirmar na realidade, as versões deixam lacunas, uma ou outra testemunha é vista como inconfiável pelos interlocutores.

3. Tão logo se encontram, e este encontro se dá por acaso, o tema da festa de Washington Noriega é evocado. Em comum, Leto e o Matemático têm a ausência: ambos não compareceram ao evento, que ainda retumba, farto de acontecimentos, nas conversações da cidade. O Matemático, Leto já sabe, não comparece por motivos maiores que a vontade – estava viajando pela Europa em uma comitiva universitária e, quanto à noite do festejo, explica que visitava fábricas em Frankfurt, na Alemanha. Leto, por sua vez, não comparece porque aparentemente não foi convidado. Apesar das ausências, os fatos ocorridos em Colastiné dão o rumo aos assuntos de toda a caminhada. O relato que chega é indireto, visto que nenhum dos dois personagens pôde verificar com os próprios olhos, e chega a partir de um terceiro. Depois de mencionar o nome e a origem de quase todos os presentes e de narrar, em linhas gerais, como cada grupo de pessoas havia se localizado na ampla casa de Colastiné, o Matemático é interrogado por Leto: “Ah, sim? E quem foi que te contou?”<sup>6</sup> (SAER, 1985, p. 45). “Botón”, responde o Matemático. O nome mencionado não é capaz de criar mais do que imagens borradas no pensamento do interlocutor:

Leto sacode, afirmativo, a cabeça. Esse nome, ou apelido, melhor, Botón, aparece de vez em quando nas conversas, mas a Leto não evoca nenhuma representação precisa, porque nunca pôde ver o seu titular. Parece que é entreterriano, que estuda Direito, que foi dirigente reformista, que é visto com frequência em vernissages e em conferências e que toca violão. Três ou quatro vezes ouviu Tomatis pronunciar, falando com um terceiro, frases como: Ontem encontramos Botón, que caía pelo bar do Terminal (...) Mas Leto nunca o viu.<sup>7</sup> (SAER, 1985, p. 45).

A partir do momento em que a fonte do relato, a origem das informações que chegam da festa, é revelada, o narrador se apressará a condicionar diversas vezes a veracidade do que é contado ao que diz esse homem. Em mais de uma passagem, os períodos se encerram com uma sentença do tipo “disse o Matemático que Botón lhe disse que Tomatis lhe havia dito”<sup>8</sup> (SAER, 1985, p. 55), ao menos no que diz respeito ao que se passou na festa de Washington Noriega. Como o relato do que ocorreu naquela noite e na seguinte madrugada perpassa boa parte da caminhada, pode-se dizer que o narrador coloca ao menos em dúvida uma parcela enorme do que é discutido entre Leto e o Matemático.

Se toda fonte de informação, para o ouvido de um cético, necessita de comprovação, o nível de incredulidade aumenta caso a fonte em questão seja uma pessoa dada a fabulações. Ao que parece, é o caso de Botón, que narra o que se passou na festa de Noriega para o Matemático, dias antes da caminhada, quando os dois se encontraram

num trajeto de balsa pelo Rio Paraná.

O Matemático comenta que, para falar a verdade, a versão que Botón lhe deu dos acontecimentos exige, levando-se em conta a personalidade de Botón, uma correção contínua, destinada a mudar os fatos *do terreno do mito para o da história*<sup>9</sup> (SAER, 1985, p. 51),

explicita o narrador.

Ao cercar de dúvidas as cenas que chegam desde a festa de Washington Noriega, nos deparamos com a circunstância de que boa parte do relato deste narrador é ambíguo: as conversas entre Tomatis e Garay, por exemplo, em frente a uma churrasqueira de Colastiné, podem ter ocorrido de fato, e o que lemos é a transcrição exata deste diálogo; ou o que chega a Leto e ao Matemático é tão somente uma aproximação (quando muito) do que se viveu, ou mesmo o devaneio integral de um homem que, é certo, esteve por lá, mas que nem por isso pode ser levado em consideração como testemunha fiel da verdade dos fatos. A ambiguidade é cara a Saer, escritor que, em muitos dos seus livros, cria passagens que podem ou não ter vinculação com o real; e o real, aqui, se refere ao que se passa na estrutura interna dos romances, e não evidentemente ao que pode ser constatado empiricamente para além da literatura, no exterior da ficção.

Em *A pesquisa*, romance de atmosfera e artifícios da literatura policial, esta ambiguidade perdura mesmo depois da última linha, e a busca por uma verdade que explique o assassinato de solitárias idosas em Paris esbarra sempre nos testemunhos dúbios dos personagens e do próprio narrador. Em *A pesquisa*, uma comprovação positiva se mostra insustentável, e o que temos são páginas que buscam uma verdade de forma errática; verdade esta que se revela fugidia e escapa mesmo das tentativas detetivescas do leitor. Por vezes, somos levados a crer que o responsável pelas mortes é o comissário Morvan; noutras, acreditamos que a autoria dos crimes é do policial Lautret. As duas versões são, ao mesmo tempo, plausíveis e insuficientes, e estarão em constante tensão, como se alternassem na liderança de uma corrida.

Há pouco em comum na estrutura de livros como *Glosa* e *A pesquisa*. São enormes as diferenças quanto ao ritmo da narrativa, à construção das cenas e mesmo ao espaço; o que os aproxima é a discussão sobre os conceitos de verdade e testemunho, o que importa aqui. Em *Glosa*, a questão é sutil e apenas podemos antevê-la sob os diálogos que aceleram e freiam a caminhada. No segundo livro, entretanto, a questão é central e a busca por uma verdade impossível acaba por mover as engrenagens da trama e dos personagens.

O elemento comum a *Glosa* e *A pesquisa* é, também, objeto de estudo para Juan José Saer na sua produção ensaística. No ensaio “O conceito de ficção”, temas como

verdade, ambiguidade, complexidade, veracidade e ilusão são trabalhados. Para o escritor argentino, a busca da ficção por outra *forma de verdade* está na própria essência da sua estrutura, e acreditar na solidez de inteiras verdades e completas mentiras seria um traço de ingenuidade por parte do leitor ou do crítico literário:

não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar <sup>10</sup>(SAER, 2009, p. 2).

Ao mencionar uma ética rudimentar da verdade, Saer se refere ao caráter supostamente objetivo de gêneros de não-ficção, e a um afã, quem sabe contemporâneo, pelo que é verificável mesmo em literatura; por si só, um paradoxo e uma inviabilidade. O autor relembra o caso de algumas das biografias literárias que pretendem estabelecer uma versão única, por que não definitiva, sobre a vida de um artista ou escritor. Ele escolhe o caso de James Joyce e de seus dois biógrafos mais importantes, Herbert Gorman e Richard Ellmann. Para Saer (2009, p. 1), a diferença entre os dois textos é tão somente “uma ilusão maior de verdade” do segundo sobre o primeiro, e que ambos, em um momento ou em outro, acabam por adentrar caminhos de inviável verificação. Ellmann, que se propõe inapelavelmente objetivo, acabaria por entrar “na aura do biografado, assumindo seus pontos de vista e se confundindo paulatinamente com sua subjetividade”<sup>11</sup> (SAER, 2009, p. 1). Ou seja, escolheria um caminho que o leva, mesmo sem a intenção, a um terreno dúbio e complexo. Terreno em que a ficção, por sua vez, se move de maneira genuína, visto que tal subjetividade lhe é cara por essência.

Este é o momento de retornar ao argumento de *A pesquisa*. Paralelamente à narração dos assassinatos parisienses (contados por uma voz que, durante toda a primeira parte do livro, não sabemos a quem pertence), o romance traz uma segunda história, também vinculada à elucidação de um enigma; neste caso, o que importa é decifrar a quem pertence o manuscrito encontrado na casa do já falecido poeta Washington Noriega – o que nos leva a perceber que, dentro do universo literário de Saer, os acontecimentos de *A pesquisa* são posteriores ao de *Glosa*, se é que podemos fixá-los numa mesma linha temporal.

Há, portanto, duas buscas por verdades: a verdade sobre quem é o assassino das



idosas de Paris, se Lautret ou Morvan, e a verdade sobre a autoria do manuscrito encontrado em Santa Fé. Ao passo em que a leitura do romance avança, é possível perceber que as duas buscas se revelam infrutíferas; é impossível determinar de modo certo quem é o assassino francês, bem como a quem pertence a autoria do manuscrito intitulado de *As tendas gregas*. O que temos, nos dois casos, são versões, hipóteses parciais e incompletas; tentativas vãs de se aproximar de uma verdade que escapa aos seus perseguidores.

A pesquisadora M. Candelaria de Olmos Vélez (2000), em “La verdad imposible: una lectura de *La pesquisa*, de Juan José Saer”, afirma que, nos romances do escritor argentino, os testemunhos costumam não se aproximar da resolução que pede a trama, e que são justamente as versões, e não uma verdade absoluta, que acabam por movimentar a narrativa. Olmos Vélez também se ocupa dos artifícios do gênero policial que aparecem em *A pesquisa*. Incomuns na obra de Saer, que prefere a lentidão ao ritmo por vezes vertiginoso que impulsiona o romance policial, ao menos na sua estrutura mais difundida, tais artifícios não são gratuitos em *A pesquisa*. Para Olmos Vélez, Juan José Saer subverte os paradigmas da narrativa policial: em primeiro lugar porque, diferentemente do que se vê nesses textos, o mistério não é solucionado no final da narrativa; em segundo, porque o escritor coloca em xeque questões que imobilizariam a novela policial clássica. É possível conhecer a verdade íntima do próprio ser? É possível conhecermos de todo o outro? Se não, as certezas serão tão somente versões, e a busca pelo assassino de Paris naufragará.

Escreve Olmos Vélez (2000) que, neste caso,

o gênero *degenera*: os elementos das distintas tradições do romance policial são utilizados ao revés e deixam ler uma poética da ficção em cuja definição está comprometido, também, o ingresso da versão como dominante artística. Essa poética diz que a busca da verdade é uma empresa inútil e que apenas renunciando a ela se fazem possíveis a narração e o conhecimento - que vem a ser, ao fim e ao cabo, conhecimento do homem<sup>12</sup>.

Assim, a ideia de “O conceito de ficção” parece se estender aos romances do autor: vemos a mesma defesa da ficção como forma de conhecimento (Saer utiliza a expressão “antropologia especulativa”) e a contestação da objetividade imperativa em *A pesquisa*, e em parte também em *Glosa*. Para Olmos Vélez (2000), embora a reflexão sobre as relações conflituosas entre a verdade e a ficção estejam presentes em boa parte da obra de Saer, é em *A pesquisa* que ela aparece de modo mais explícito. Escrito no mesmo período que o ensaio, o romance não pede que seja lido como uma comprovação empírica

do texto crítico (o que seria contraditório dentro do mesmo raciocínio) mas prova, sim, a força das conexões entre o ensaísta e o escritor e a presença de um intertexto que perpassa toda a sua obra.

A linguagem, nos dois casos mencionados, é distinta, mas a defesa é a mesma: a ficção pode ser a forma mais apropriada para dar conta da pluralidade e da complexidade de muitas das situações. Isso ocorre sempre e quando for observado um princípio que, para Saer (2009, p. 2), é básico – percebida que a ficção não pode ser entendida como verdade, mas justamente como ficção, visto que esse

não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata<sup>13</sup>.

Saer (2009, p. 3), ao estruturar o seu conceito, busca respostas em Borges

(Se intitula *Ficções* um de seus livros fundamentais, não o faz com o fim de exaltar o falso às custas do verdadeiro, senão para sugerir que a ficção é o meio mais apropriado para tratar suas relações complexas)<sup>14</sup>

e afirma que a perenidade de textos clássicos, e neste momento menciona a Kafka, Cervantes, Sterne e Flaubert, se deve ao fato de terem permanecido à margem do que é objetivamente verificável. Deste modo, e talvez paradoxalmente, esses escritores nos parecem “inteiramente dignos de crédito” e seus textos alcançam uma incessante renovação.

Para um escritor como Saer, possivelmente profano demais para o leitor que busca respostas imediatas sobre o terreno do *real*, o fato de, em *Glosa*, nos depararmos com relatos indiretos e quem sabe inconfiáveis, não significa um prejuízo para a verossimilhança interna da narrativa, mas sim rico material literário para questionar alguns valores. O mesmo vale para as versões que nunca alcançam a totalidade necessária para resolver os enigmas de *A pesquisa*: os testemunhos falham na ficção bem como as verdades objetivas do mundo real são, tantas vezes, castelos de areia à beira do desmoronamento. Se a dúvida e a ambiguidade podem resultar em incômodo e desordem, o fato é que estarão sempre presentes; na vida e, no caso de escritores como Juan José Saer, também na literatura.

4. A ficção é um tratamento específico do mundo, segundo Saer, e esta definição encontra eco em outros autores. Para María José Duel, a forma com que a literatura mira o cotidiano acaba por construir inúmeras pequenas verdades.

A ficção, como a ciência, nos revela o mundo, desmascarando o oculto e acendendo uma luz. Expõe silogismos sob a forma de enredos, situações, cenas e, assim, à força de verdades pequenas, singulares e particulares se chega à conclusão de uma nova verdade”,<sup>15</sup>

escreve Duel (2007, p. 86). A pesquisadora espanhola relativiza a totalidade desta “nova verdade”: não se trata de uma conclusão de alcance geral, pode estar limitada a certos planos espaciais e temporais e estaria sempre relacionada a uma “especulação artística e formal”. No entanto, apesar da aparente fragilidade, poderiam, sim, serem alçadas à categoria de verdades: “na medida em que revelam significados em conformidade com a realidade, possuem o poder de possuir a qualidade de ser verdade”<sup>16</sup>, conclui María José Duel (2007, p. 86).

Em “La manzana anónima de Newton...”, a pesquisadora esboça uma hipótese de como a ficção se aproximaria dessas revelações. É certo que o fenômeno passaria por artifícios como o da observação e o da percepção: enxergar o cotidiano e a repetição para, em meio ao que tende à invisibilidade e ao corriqueiro, pinçar o que pode ser representativo de uma ordem maior. Para tanto, e neste momento Duel (2007, p. 90) recorre aos formalistas russos, é necessário que ocorra um processo de “desautomatização”, capaz de libertar objetos e ações:

Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que as ações se tornam habituais, transformam-se em automáticas e deixamos de vê-las, passam ao nosso lado sem que reparemos na sua presença. Acontece todos os dias. Um mesmo objeto, quando se depara com o nosso olhar, desaparece, e é por isso que nada podemos dizer dele. A automatização engole os objetos, as ações, os sentimentos e os processos. A função da arte literária consistiria, entre outras coisas, em libertá-los<sup>17</sup>.

A liberação, por sua vez, só ocorreria mediante a tarefa de singularizar os elementos em questão. Assim, poderiam escapar da habitualidade que, segundo a pesquisadora, levaria logo ao desaparecimento, ao invisível. Como exemplos, María José Duel busca a clássicos e a contemporâneos e se depara com Liév Tolstói e Philip Roth. Em ambos, descobre a tentativa de enxergar na morte (um dos temas mais universais e recorrentes da literatura) algo que até então não havia sido percebido, ou entender este mesmo *algo* desde uma mirada inédita. Sobre Tolstói, escreve que esta atenção ao frescor é uma constante no escritor russo: “ao escrever, Tolstói sempre descreve os objetos como se os visse pela primeira vez, como se nunca antes houvessem sido contemplados”<sup>18</sup> (DUEL, 2007, p. 90).

E Philip Roth, que chega tantas décadas depois, também é capaz de perceber algo que não estava; a percepção se renova, o olhar sempre será outro. Duel lembra que, em

*Permanência*, romance de Roth, o narrador observa o cenário de um cemitério e contesta uma afirmação quase sempre relacionada ao lugar: ao contrário do que se diz, o cemitério não seria o lugar em que os mortos estão presentes, mas sim o local em que a sua ausência se mostra de maneira mais visível. Para a espanhola, trata-se de uma “pequena verdade literária”: “contudo, posto que a partir de algum ponto de vista, que sequer é empírica, a afirmação de Roth se acomoda à realidade (de fato, mortos não estão), poderíamos dizer que é verdadeira”<sup>19</sup> (DUEL, 2007, p. 97).

*Glosa*, de Saer, é construído durante todo o tempo com um olhar que não se contenta com a fabricação de imagens fáceis, com representações imediatas daquilo com que os personagens se deparam. Daí, também, a riqueza da ambiguidade com que o escritor argentino se ocupa: as motivações são sempre várias, as justificativas parecem às vezes secretas. Como por exemplo a que orientou Ángel Leto a caminhar pela avenida San Martín, onde se depararia com o Matemático, numa hora do dia em que, rotineiramente, estaria a caminho do trabalho:

O homem que se levanta pela manhã, que se banha, que toma o café e sai, depois, ao sol do centro, vem, sem dúvidas, de mais longe que a sua cama, e de uma escuridão maior e mais espessa que a do seu dormitório: nada nem ninguém no mundo poderia dizer por que Leto, esta manhã, no lugar de ir, como todos os dias, para o trabalho, está agora caminhando, indolente e tranquilo, sob as árvores que reforçam a sombra da fileira das casas, pela avenida San Martín em direção ao sul<sup>20</sup> (SAER, 1985, p. 14).

A preocupação com uma ficção “desautomatizada” também se dá nas descrições. O armazém do avô de Leto, por exemplo, é semelhante ao que imaginamos de um destes negócios, presentes em cada uma das cidades do interior, e que se dedicam à venda de produtos gerais. Nas mãos de Saer, no entanto, o armazém é ao mesmo tempo como quase todos os outros e também *singular*, dono de uma cor própria, de uma específica disposição dos objetos e de uma ordem particular:

Para Leto esses povoados são a infância - a infância, quer dizer, no seu caso, as idas e vindas no trem ou no carro motor, as férias, de verão ou de inverno, na casa dos seus avós, o negócio de ramos gerais do seu avô, com as vitrines largas e escuras, as peças de tecidos em cores, estampados, floreados, listrados, com bolinhas, quadriculados, ou com florezinhas pretas e brancas, postas umas sobre as outras e ordenadas na diagonal nas estantes, os pacotes amarelos de erva, acomodados com minúcia, com o desenho e as letras da marca repetidas em várias fileiras, as pirâmides de latas de conversa, idênticas, erguidas no fundo do lugar, os frascos de balas, as pilhas de pacotes de cigarro classificadas pela marca, os de tabaco claro à esquerda da prateleira, os de tabaco negro no meio (...) (SAER, 1985, p. 82)<sup>21</sup>.

O armazém é, mais do que nada, verdadeiro: verdadeiro com os seus tecidos de estampas coloridas e floreadas, com os pacotes de erva-mate colocados em diagonal nas prateleiras, ao lado das latas de conversa, dos frascos de balas, das caixas de cigarro... Verdadeiro como o instante em que Leto titubeia e decide por não ir trabalhar, e sim flunar por uma importante avenida da cidade numa manhã ensolarada, motivado por algum sentimento impreciso. Pequenas ou não, tratam-se de verdades literárias; para Saer, poderosas percepções que por vezes podem mais do que as observações objetivas; para María José Duel, uma chance de enxergar o mundo de outro modo.

### Referências:

CAÑÓN, Mila. Juan José Saer: la construcción de una poética propia. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/saer.html>. Acesso em: Junho 2015.

DUEL, María José. *La manzana anónima de Newton y lo que de verdad expresan las historias*. Madrid: Fuentetaja, 2007.

SAER, Juan José. *A pesquisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAER, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1985.

SAER, Juan José. *O Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista Sopro*, Curitiba, n. 15, p. 1-4, 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em junho de 2015.

OLMOS VÉLEZ, M. Candelaria. La verdad imposible: una lectura de *La pesquisa* de Juan José Saer. Disponível em: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx24.html>. Acesso em junho de 2015.

### Notas:

---

<sup>1</sup> Juan José Saer nasceu em Serodino, província de Santa Fé, no ano de 1937, e morreu em Paris, em 2005. Escreveu romances, contos, ensaios e poemas, publicou na imprensa e trabalhou como professor universitário, na área do cinema, na Argentina e na França. Parte importante da sua obra foi traduzida para o português e publicada no Brasil. Apesar do crescente interesse pelo estudo e divulgação da sua obra na América Latina e na Europa, Saer permanece desconhecido para uma parcela significativa dos leitores brasileiros.

<sup>2</sup> Do original: “El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad”.

<sup>3</sup> Quanto ao “intertexto infinito” proposto por Barthes em *O prazer do texto* (São Paulo: Perspectiva, 2008): “Lendo um texto referido por Stendhal (mas que não é dele), encontro nele Proust por um minúsculo pormenor. (...) Alhures, mas da mesma maneira, em Flaubert, são as macieiras normandas em flor que leio a partir de Proust. Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. (...) E é bem isso o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”.

<sup>4</sup> Do original: “no importa una cronología impuesta por las sucesivas ediciones, tampoco cuál es el corpus seleccionado o si es todo lo publicado (...); es imposible no pensar en el intertexto infinito que alguna vez Barthes definió”.

<sup>5</sup> Do original: “si el tiempo fuese como esta calle, sería fácil volver atrás o recorrerlo en todos los sentidos, detenerse donde uno quisiera, como esta calle recta que tiene un principio y un fin, y en el que las cosas darían la impresión de estar alineadas”.

<sup>6</sup> Do original: “Ah, sí? Y quién te lo contó?”.

<sup>7</sup> Do original: “Leto sacude, afirmativo, la cabeza. Ese nombre, o sobrenombre, mejor, Botón, aparece de vez en cuando en las conversaciones, pero a Leto no le evoca ninguna representación precisa, porque nunca ha visto a su titular. Le parece que es entrerriano, que estudia derecho, que fue dirigente reformista, que se

---

lo ve mucho en *vernissages* y en conferencias, y que toca la guitarra. Tres o cuatro veces le ha oído pronunciar a Tomatis, hablando con un tercero, frases tales como: *Anoche lo encontramos a Botón que se caía en el bar de la Terminal (...)* Pero Leto nunca lo ha visto”.

<sup>8</sup> Do original: “dice el Matemático que le dijo Botón que dijo Tomatis”.

<sup>9</sup> Do original: “El Matemático comenta que, a decir verdad, la versión que Botón le ha dado de los acontecimientos exige, teniendo en cuenta la personalidad de Botón, una corrección continua destinada a trasladar los hechos *del terreno del mito al de la historia*”.

<sup>10</sup> Do original: “No se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdénando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria”.

<sup>11</sup> Do original: “en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundándose paulatinamente con su subjetividad”.

<sup>12</sup> Do original: “el género *degenera*: los elementos de las distintas tradiciones del policial son *utilizados en su contra* y dejan leer una poética de la ficción en cuya definición está comprometido, también, el ingreso de la versión como dominante artística. Esa poética dice que la pesquisa de la verdad es una empresa inútil y que sólo renunciado a ella se hacen posibles la narración y el conocimiento – que quiere ser, al fin y al cabo, conocimiento del hombre”.

<sup>13</sup> Do original: “no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”.

<sup>14</sup> Do original: “si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas”.

<sup>15</sup> Do original: “La ficción, como la ciencia, nos descubre el mundo desenmascarando lo oculto y arrojando luz. Plantea silogismos en forma de tramas, situaciones, escenas y así, a fuerza de verdades pequeñas, singulares y particulares, se llega a la conclusión de una nueva verdad”.

<sup>16</sup> Do original: “en la medida en que revelan significados conformes con la realidad, poseen o pueden poseer la cualidad de ser verdad”.

<sup>17</sup> Do original: “Según las leyes generales de la percepción, una vez que las acciones se convierten en habituales se transforman en automáticas y dejamos de verlas, pasan junto a nosotros sin que apenas reparemos en su presencia. Nos sucede todos los días. Un mismo objeto, a fuerza de encontrarse con nuestra mirada, desaparece y es por eso que nada podemos decir de él. La automatización engulle los objetos, las acciones, los sentimientos y los procesos. La función del arte literario consistiría, entre otras cosas, en liberarlos”.

<sup>18</sup> Do original: “al escribir, Tolstói siempre describe los objetos como si los viese por primera vez, como si nunca antes hubiesen sido contemplados”.

<sup>19</sup> Do original: “sin embargo, puesto que desde alguna óptica, siquiera sea empírica, la afirmación de Roth se acomoda a la realidad (de hecho los muertos no están), podríamos decir que es verdadera”.

<sup>20</sup> Do original: “El hombre que se levanta a la mañana, que se da una ducha, que desayuna y sale, después, al sol del centro, viene, sin duda, de más lejos que su cama, y de una oscuridad más grande y más espesa que la de su dormitorio: nada ni nadie en el mundo podría decir por qué Leto, esta mañana, en lugar de ir, como todos los días, a su trabajo, está ahora caminando, indolente y tranquilo, bajo los árboles que refuerzan la sombra de la hilera de las casas, por San Martín hacia el Sur”.

<sup>21</sup> Do original: “Para Leto esos pueblos son la infancia – la infancia, es decir, en su caso, las idas y venidas en tren o en coche motor, las vacaciones, de verano o de invierno, en casa de sus abuelos, el negocio de ramos generales de su abuelo, con sus mostradores largos y oscuros, las piezas de tejido de colores, estampados, floreados, a rayas, a lunares, cuadriculados, o con florecitas negras y blancas de medioluto, puestas unas encima de las otras y ordenadas en diagonal sobre las estanterías, los paquetes amarillos de yerba, acomodados con minucia, con el dibujo y las letras de la marca repetidos en varias hileras, las pirámides de latas de conserva, idénticas, levantadas en el fondo del local, los frascos de caramelo, las pilas de paquetes de cigarrillo clasificados por la marca, los de tabaco rubio a la izquierda de la estantería, los de tabaco negro en el medio”.