

**O ESPAÇO DE *LA GRANDE* DE JUAN JOSÉ SAER POR MEIO DE
PERSPECTIVAS DISTÓPICAS: OS CONFLITOS QUANTO À POSSIBILIDADE
DA EXPERIÊNCIA NO MUNDO**

**THE SPACE THROUGH DYSTOPIAN PERSPECTIVES IN JUAN JOSÉ SAER'S
LA GRANDE: CONFLICTS OVER THE POSSIBILITY OF EXPERIENCE IN THE
WORLD**

Raquel Alves Mota¹

RESUMO: Em *La grande* (2005), Juan José Saer lança o leitor no interior do relato em movimento: as personagens já se encontram envoltas no enigma do espaço, ou predispostas a compreender o seu grau de envolvimento com o mundo. *La grande*, em relação a outros romances de Saer, apresenta focalização múltipla. Percebem-se duas concepções da experiência, contrapostas pela atuação do protagonista Nula e da personagem Gutiérrez. É visando destrinchar a relação dessas personagens com o mundo que se procura perpassar, fenomenologicamente, suas concepções de experiência. O descompasso entre o homem e o mundo sublinha o caráter distópico da experiência nos dois eixos apresentados pela percepção dessas personagens: ou a experiência é perpassada no seu aspecto singular e, por vezes, inapreensível ou inalcançável; ou a monotonia garante a não concreção da relação do homem com o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Experiência. Monotonia. Distopia.

ABSTRACT: In *La grande* (2005), Juan José Saer casts readers inside a story in movement: the characters are already wrapped in an enigma of space or predisposed to understand their degree of involvement with the world. Compared to other novels by Saer, *La grande* features multiple focalization. Two conceptions of experience are perceived, opposed by the performance of the protagonist Nula and the character Gutiérrez. It is by unraveling the relationship of these characters with the world that this article seeks to phenomenologically pervade their conceptions of experience. The mismatch between man and the world highlights the dystopian nature of experience on both two axes presented by the perception of those characters: either experience is pervaded in its singular aspect, sometimes unreachable or unreachable, or monotony ensures the non-concreteness of the relationship between individuals and the world.

KEYWORDS: Space. Experience. Monotony. Dystopia.

[...] a Barco se le ocurrió preguntar: ¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela? Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin siquiera desviar la vista del agua que corría, arremolinándose contra los pilares del puente, varios metros más abajo, le contestó: *El movimiento continuo descompuesto*. (SAER, *La grande*, p. 165).

A busca por envolver as personagens com o espaço é um gesto contumaz de Juan José Saer, em toda a sua obra ficcional. *La grande*, seu último romance, é abordado, aqui, como fonte para exame das estratégias desse escritor com a engrenagem composta por sujeito e espaço ou com o movimento da experiência. Percebe-se a defesa de uma distopia em relação à possibilidade de concreção da experiência. As personagens são lançadas no

¹ Professora Visitante no DLA - UFV. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada POSLIT-FALE/UFMG. E-mail: raquelfale2003@yahoo.com.br

espaço e buscam o sentido de sua relação com o mundo. O espaço narrativo se apresenta em ato ou no processo da experiência do sujeito: as personagens buscam atingir as coisas e o movimento do tempo contribui para que haja incessante fuga na apropriação do mundo. A questão central é, então, a descrição desse movimento das personagens saerianas no espaço, enfocando esse projeto de atingir o mundo, de elucidar o sentido da experiência.

Em *La grande*, Saer lança o leitor no interior do relato em movimento: as personagens já se encontram envoltas no enigma do espaço, ou predispostas a compreender o seu grau de envolvimento com o mundo. Em muitos dos romances de Saer, como em *La grande*, a narrativa inicia em focalização externa, com o narrador por sobre o mundo e por sobre as personagens; em seguida, o narrador se encontra com a personagem com quem, dialeticamente,² conduzirá o relato. Saer, preferencialmente, trabalha com um narrador em terceira pessoa³, que se confunde com a personagem, devido ao recurso do discurso indireto livre. Os pensamentos da personagem se confundem com as palavras do narrador, porque: “[o] narrador aproxima tanto o leitor da narrativa que a presença do primeiro se esvai, em benefício da personagem.” (MOTA, 2011, p. 36). *La grande* – em relação a outros romances de Saer – apresenta focalização múltipla, sendo que, em grande parte desse relato, o foco se centra na personagem Nula. Consequentemente, a divisão entre personagem e narrador se mostra complexa, dadas a constante mudança de perspectiva e a presença da voz do narrador heterodiegético. Por outro lado, percebe-se, na progressão narrativa, certa prioridade dada à perspectiva de Nula: a focalização de outros personagens, em alguns casos, se detém apenas externamente, o que não ocorre com a personagem principal.

No início desse romance, o leitor é espectador de uma colagem um pouco incoerente, apresentada pelo narrador ainda senhor de si mesmo, ou externo às personagens. Essa incoerência se manifesta na incongruência entre as personagens e o

2 Frisa-se, com esse termo, a participação da personagem e do narrador nesse tipo de narração em terceira pessoa, utilizada, rotineiramente, por Saer.

3 Perdigón defende que essa preferência pelo narrador de terceira pessoa é uma estratégia de abertura para a disseminação das concepções saerianas acerca da narrativa no interior do romance: “[t]ambién por esta razón, sus descripciones no son una enumeración de detalles sino más bien bloques de sensaciones y de ideas, siempre amarradas a la perspectiva “subjética” de su narrador, que es en últimas la perspectiva de la poética de Saer.” (PERDIGÓN, 2011, p. 111).

espaço. O narrador sinaliza que as roupas que Nula e Gutiérrez vestem – de um vermelho e de um amarelo berrantes – não se conformam com o espaço chuvoso e cinzento do entardecer: essa desarmonia é salientada pelo narrador. Esse desacordo estaria na suposta apreensão do mundo – presente, também, em outros romances – como um deslocamento monótono e contínuo⁴, defendida ora pelo narrador, ora por meio da voz de uma personagem. É como se as personagens não se estruturassem harmonicamente com o espaço em que deambulam, porque, ironicamente, o narrador acentua a disparidade entre a vivacidade das cores dessa indumentária e o cinzento dia de chuva.

Esse descompasso entre o homem e o mundo sublinha um novo caráter da experiência: seu aspecto singular e, por vezes, inapreensível ou inalcançável. Essa concepção difere daquela apresentada anteriormente, em que se defende a monotonia na relação do homem com o mundo. Percebem-se, em *La grande*, essas duas concepções da experiência, representadas pela atuação das personagens Nula e Gutiérrez. É visando destrinchar o encontro dessas personagens com o mundo que se procura perpassar, fenomenologicamente, a experiência. No movimento entre voz e apropriação do espaço – pelo ver –, percebe-se uma tentativa de integração do sujeito com o mundo, promovida em conformidade com uma dessas duas diretrizes de concepção da experiência.

O interesse nesse dilema do narrador é que a prioridade dada à personagem contribui para que a experiência seja posta em evidência. Quando Saer destaca o ver da personagem – por intermédio da focalização interna –, percebe-se uma nuance fenomenológica da experiência. O narrador em terceira pessoa concede espaço para que a personagem possa ver o mundo e, nesse momento, esquecem-se as amarras do narrador heterodiegético e a personagem “gerencia” sua relação com o espaço. Essas aspas servem para frisar que há uma manifestação potencial da personagem, uma quase identificação com o mundo, o que, sinaliza que as coisas adquirem, também, certa autonomia. A personagem busca coincidir-se com o mundo, ao mesmo tempo em que se sente como que tocada pelas coisas. O desejo de tomar posse do visível é coibido pela autonomia que o mundo adquire frente ao sujeito.

4 Essa perspectiva se apresenta como uma das chaves de leitura do aspecto melancólico da obra de Juan José Saer, defendida, por Julio Premat, em *La dicha de Saturno* (2002). Premat analisa a obra de Saer sublinhando o aspecto melancólico e a preocupação desse autor com seu trabalho de escrita.

Gutiérrez vacía el mate con dos o tres chupadas enérgicas y se inmoviliza: todo el césped a su alrededor está cubierto de gotitas multicolores en las que la luz de la mañana se descompone. La gran sustancia blanca, única, a menudo incolora que, incesante, se propaga hasta en los rincones más apartados de lo visible, se declina a sus pies, ahora, en un centelleo de gotitas amarillas, verdes, naranja, rojas, azules, índigo, que, si él mueve ligeramente la cabeza sin dejar de miraras, parecen animadas de movimiento, cambiar de color, volverse más luminosas, emitiendo unos destellos tornasolados. (SAER, 2005, p. 328).

Saer defende a ficção como um espaço de exploração do homem pelo homem. O que se frisa, aqui, é o potencial descritivo da relação personagem-mundo, como uma busca incessante por possuir esse mundo. Há mais do que uma entrada nas filigranas do sentir; a personagem apresenta o mundo como que deformado ou condicionado pela sua própria experiência. Esse movimento escapa ao processo de reter as coisas por meio de meticulosa descrição, ou melhor, esse é o primeiro objetivo, mas a impossibilidade de se alcançar as coisas no exaustivo movimento de aproximação – descritivo – faz com que o mundo apresente deformidades e incongruências. Essa é a riqueza da experiência das personagens saerianas, imbricada na encenação da própria impossibilidade de se atingir a objetividade do mundo. A experiência – como uma abertura para a exploração das fissuras do mundo no esforço por perseguir o visível como coisa que sempre se esconde por detrás de outras – se apresenta como que continuamente incompleta e deformada.

Os atritos na experiência da personagem é tema de discussão de *La grande*, assim como a tentativa para se amoldar sujeito e mundo em um mesmo movimento descritivo. Em um tempo em processo, o narrador se acerca das personagens e aproxima o leitor da história. A entrada do leitor em um tempo que já se escoou é exemplificada na divisão da história em sete partes – nomeadas com os nomes dos dias da semana –, sendo que o primeiro capítulo é “Martes”. “Lunes”, o último capítulo desse romance, não foi redigido, devido à morte do escritor, que o deixou, então, com apenas o título, o subtítulo e uma única frase⁵, que iniciaria o capítulo: “[c]on la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el

5 No posfácio de *La grande* há uma advertência ao leitor sobre o último capítulo do romance: “[...] [d]el último capítulo, Saer escribió en el cuaderno el título y la primera frase. Se sabe que lo había pensado como una coda, no muy extensa (no más de veinte páginas), y que había decidido terminar la novela con la frase *Moro vende*. El lector puede inferir a partir de esa frase el posible final de la novela (quizás Gutiérrez ha

tiempo del vino.” (SAER, 2005, p. 375). Saer não conclui esse romance, mas deixa, no gesto de fazer coincidir o narrado com o tempo total – com todos os dias da semana –, o projeto de envolver o todo, de confluir o mundo em uma totalidade por meio de uma estrutura temporal. A distopia se apresenta na impossibilidade do sujeito de se confluir com o mundo, de obter o sentido dessa experiência.

Os ruídos entre tempo e espaço são sentidos no desejo da personagem de atingir as coisas em sua integralidade, de atravessar o próprio movimento. Essa peleja do homem com o mundo se apresenta em dois movimentos: na busca de coincidência com as coisas – que se visualiza nas exaustivas descrições do contato com os outros e com as coisas – e no posterior resgate narrativo. Esse gesto duplo sublinha o próprio movimento do mundo ou a impossibilidade de se coincidir com as coisas. Essa questão é desvelada, principalmente, quando a “personagem” se detém na descrição pormenorizada do espaço em que se apresenta. Em romances anteriores, percebe-se que a incapacidade de a narrativa absorver a nuance de apresentação do mundo produz um colapso no texto. Devido a esse fato, ocorre uma fuga da personagem do espaço vivido para um passado de memórias. O último romance de Saer tem por diferencial destrinchar o mundo, percebê-lo por vários olhares, por meio do jogo de perspectivas das personagens ou da focalização múltipla. É como se houvesse uma recusa da resistência do mundo ao “conhecimento” ou se as respostas para as questões da apreensão do espaço estivessem na confluência das percepções.

La grande, além de prosseguir com a discussão da concretude do espaço que envolve as personagens – presente em toda a obra saeriana –, refaz essa discussão, por meio de um aparato filosófico. Essa postura é desvelada quando a personagem – que detém grande parte do foco narrativo – tem o gesto de construir uma “ontología del devenir”. Essa personagem é Nula, que abandonou a faculdade de Medicina para estudar Filosofia, com esta justificativa:

[...] en la época de la Facultad de Medicina, veía los cuerpos abiertos y las vísceras expuestas, escuchando las lecciones del profesor de anatomía, y pensaba no en los órganos ni en las funciones que cumplían, sino en cosas más abstractas,

decidido vender la casa), pero no existen indicaciones ni apuntes que permitan asegurar cuál habría sido ese final” (SAER, 2005, p. 376).

como, por ejemplo en el hecho de que si bien los cuerpos del mismo sexo tenían todos los mismos órganos, también cada uno era único, de modo que lo que a él le interesaba de verdad, no era la función o la patología específica de esos órganos, sino las relaciones entre lo particular y lo general. (SAER, 2005, p. 68).

Nula projetava construir uma ontologia que retratasse a inconstância das coisas; então, mais uma vez, acentua-se a questão da motricidade do mundo. Esse movimento é visualizado, principalmente na temporalidade, como um impedimento de que as coisas sejam concretamente possuídas pelos sentidos. A nomenclatura saeriana “ontología del devenir” retrata a fuga das coisas do processo de descrição, ao mesmo tempo em que sinaliza o gesto diferencial de Saer, em *La grande*, quando apresenta a possibilidade de se deslindar o movimento das coisas ou a própria ação do tempo. Essa “ontología del devenir” – que a personagem Nula projeta em todo o decorrer da narrativa – põe a descoberto o seu desejo de desvendar como se estabelece a relação entre sujeito e mundo.

Percebe-se que, quando as personagens se embrenham no mundo, quando perfazem caminhos diversos, em esforço para desvendar seu próprio envolvimento com os outros e com as coisas, o que se salienta é mais do que a impossibilidade de revelá-los; acentua-se a vinculação desse sujeito-vidente com a totalidade do mundo. Essa discussão é destacada em *La grande*: como a relação das partes com o todo é recalcitrante, no romance e em toda a obra saeriana. As personagens se interrogam, no intuito de desvendarem se o recorte pode condensar, com justeza, a totalidade, tendo em vista a sua incapacidade de percorrer as minúcias ou a totalidade do mundo. É nesse universo de incompletude que o indivíduo saeriano se apresenta cindido pelo movimento da percepção. Focando-se em Nula, personagem do seu último romance, tem-se que o seu projeto filosófico sublinha esse desejo de descrever os seus caminhos de encontro com o mundo.

É nessa fugidia presença do mundo que as personagens saerianas se encontram no espaço da ação. A experiência do sujeito é quase negada, nesse gesto de reversibilidade com as coisas, devido ao processo do devir e à própria incapacidade de se recobrir, completamente, a experiência. Nesse romance, quando as personagens se centram no espaço – quando descrevem sua relação com o mundo –, a tentativa de inventariá-lo pela visão esbarra no seu próprio movimento de transformação: aquilo que, antes, era visto torna-se algo novo, diante do seu observador. Essa força do indeterminado não se aloja

exclusivamente no tempo, mas, também, na própria multiplicidade de apresentação do mundo.

Em *La grande*, há um enfrentamento mais pungente desse gesto fugidio do mundo, por meio das vozes – de diferentes personagens – que ecoam no texto. A perspectiva múltipla possibilita que haja uma discussão, entre as personagens – por meio daquilo que é permitido saber delas –, dos conceitos de tempo e de espaço ou como o reflexo do tempo incide sobre a percepção do mundo.

As duas perspectivas, presentes em *La grande*, acerca da relação do sujeito com o mundo, são asseveradas no jogo de perspectivas entre as personagens, pontuado anteriormente. Nula, por exemplo, é um inquisidor da aparência das coisas; defende a transitoriedade do mundo: “somos pastos del devenir y que todo está em movimiento y en cambio constante” (SAER, 2005, p. 67). Como se afirmou anteriormente, essa personagem tem por objetivo escrever uma “ontología del devenir” ou descrever a fugacidade do mundo, dado o escoamento temporal que incide sobre o espaço. A tese de Nula é contrastada, principalmente, pela postura de Gutiérrez, personagem que retorna da Europa depois de três décadas. Gutiérrez despreza o intervalo de tempo que passou distante de sua pátria e busca se reintegrar a ela, com a intenção de vivenciar o mundo que já escoara no tempo. Sob a perspectiva dessa personagem, observa-se que as coisas não são descritas em seu conjunto, ou melhor, Gutiérrez sublinha a singularidade do mundo, como evidencia, por exemplo, este excerto:

—Fíjese como son todas iguales — dice.

Gutiérrez lo mira sorprendido.

—Las olitas — dice Nula —. Cada una de ellas, es la misma convulsión que se repite.

—La misma no — dice Gutiérrez, sin siquiera mirar la superficie del agua. (SAER, 2005, p.13).

O embate entre essas duas posturas atravessa o romance; ou melhor: a singularidade de *La grande* é a possibilidade de pôr em discussão a própria percepção: exaurida do jogo de perspectivas das personagens. Abrem-se, aqui, parênteses: a nuance de subjetividade da perspectiva de Nula se encontra na ênfase dada ao projeto idiossincrático de ler o mundo. Por outro lado, se verá que Gutiérrez se esmera em acentuar as minúcias que se fazem perceptíveis no mundo. Buscando compreender essas posições em relação à experiência, o

primeiro passo é contrastar essas duas personagens para que, assim, se consiga perceber a formalização do mundo que cada uma delas projeta.

La grande, então, apresenta as duas personagens principais do romance já no seu primeiro parágrafo. Nula e Gutiérrez aparecem cruzando a vegetação do campo, que é margeado pelo rio. A aproximação dos dois espaços mais visitados na obra saeriana (a lhanura e o rio), já sedimenta esse romance, em um projeto de escrita espacial. A inserção das personagens no espaço e o próprio desconhecimento delas quanto à aproximação com o rio projetam a presença do narrador. A *performance* do narrador denuncia a forma de apresentação do espaço no narrado. O seu sobrevoo inicial por sobre as personagens, já imersas no espaço, é uma recorrente formalização do romance saeriano. O “afastamento” do narrador se processa no momento em que a focalização se instaura sobre a personagem.

A personagem que mais detém o foco é Nula e é por meio dela que se percorre a primeira posição em relação ao problema da apreensão do mundo. Não se pode renunciar ao fato de o narrador se manter sempre presente no relato, já que se trata de uma narrativa em terceira pessoa, mas seu movimento está em possibilitar que a personagem⁶ também se revele ativamente na experiência. Retomando, Nula carrega uma nuance filosófica em seu discurso: deixou o curso de Medicina para estudar Filosofia, com a justificativa de preferência por coisas abstratas. Em Saer, muitas das personagens circulam nos meandros de seu mundo ficcional, movem-se por obras que têm intervalos significativos de tempo entre suas publicações.

A repercussão do sujeito na obra é conceituada, pelos críticos de Saer, como um projeto coerente de escrita; Premat afirma que: “[...] doy por conocidas las características más anecdóticas del conjunto, las recurrencias argumentales y espaciales, la reaparición de personajes, las particularidades a la vez referenciales e imaginarias de la Zona.” (PREMAT, 2002, p.18). A coerência do conjunto se apresenta como uma das dificuldades para se atravessar o sentido do todo. Esse embaraço é devido à extensa obra publicada por Saer

6 MOTA escreve que: “[...] [a] *performance* do narrador é que corrobora esse efeito, já que o narrador heterodiegético se eclipsa, gradativamente, com o movimento do texto. Esse narrador, que, teoricamente, se aloca externamente à personagem, abandona esse perfil e permite que apenas a personagem central dirija o foco da narrativa. Assim, o leitor é tomado pela perspectiva dessa personagem: vê apenas o que ela vê, ouve apenas o que ela ouve.” (MOTA, 2011, p. 61).

(doze romances, quatro livros de ensaios, quatro livros de contos e um de poesia); por outro lado, a confirmação da coerência do conjunto permite que se estabeleça uma leitura relacional por meio da entrada – por uma das partes – em uma de suas obras ficcionais.

Retomando esta discussão: a personagem Nula aparece, anteriormente a *La grande*, em um conto de *Cuentos completos* (2000) intitulado “Recepción en Baker Street”. Nesse conto, em uma *diégesis* de segundo nível, Tomatis conta a seus três amigos – Soldi, Pichón Garay e Nula – como escreveria uma história policial, na sua forma e no seu conteúdo. É essa história criada simultaneamente ao narrar que ocupa quase todo o conto. O título desse conto nomeia a rua de Londres, da Inglaterra do século XIX, famosa por ser a da residência de Sherlock Holmes, célebre personagem de Sir Arthur, que reaparece no conto de Saer para solucionar o crime do poema⁷ de Tomatis. Antes da chegada de Tomatis, Nula se encontrava na estação rodoviária de Buenos Aires, esperando a chuva passar, para que pudesse se deslocar até o seu carro, após deixar o gerente de vendas de *Amigos del Vino* – empresa na qual trabalha – no ônibus. Com as informações que são dadas no início do conto, percebe-se que essa personagem é a mesma do último romance de Saer. É nesse intervalo de tempo – de espera para que a chuva cesse – que o narrador apresenta Nula e o caracteriza de forma peremptória.

Ultrapassando a descrição fisionômica e a narração dos acontecimentos vividos pela personagem, o narrador interpreta, nesse conto, a postura de Nula em relação ao mundo. Percebe-se que, no universo temporal da ficção, há um intervalo de mais ou menos um ano entre o conto e o romance. Nula está beirando os seus vinte e oito anos – no conto – e surge, nas primeiras páginas de *La grande*, com vinte e nove anos:

[e]n su vida, las cosas siempre ocurren demasiado temprano, y cuando las posee, al tiempo se da cuenta de que ya no las desea, o más incluso: que siempre ha perseguido la posesión de cosas que, en el fondo, no deseaba. Interpretada de esa manera, su corta vida —recién está por cumplir veintiocho años—, es una mezcla de responsabilidad y de fuga, igualmente agobiantes y secretas, que le da la impresión de vivir en varios mundos simultáneamente, y a la cual se adapta bien

7 A personagem Tomatis, assim, lança os pressupostos formais de seu relato: “[...] sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares, alejandrinos probablemente, y rimas consonantes. De esa manera ocuparía en la historia de la literatura un lugar junto a *Edipo rey*, ya que Sófocles y yo seríamos los únicos dos autores que hubiésemos tratado en verso un enigma policial”. (SAER, 2000, p. 70).

el corretaje de vino, que le permite ganarse la vida y a la vez gozar de muchas horas de tiempo libre, de soledad y de vagabundeo. A los diecinueve años empezó a estudiar medicina; a los veintitrés, se pasó a la filosofía, y al cumplir los veintiséis, como ya se había casado y tenía un hijo de un año y el segundo estaba en camino, se vio obligado a trabajar, y un seminario de iniciación a la enología en el mismo hotel Iguazú al que, si paraba la lluvia, no iba a quedarle más remedio que volver, lo lanzó al comercio del vino. (SAER, 2000, p. 67).

É interessante como o narrador resume a relação da personagem com o mundo nos termos de uma “perseguição para possuir as coisas”. Um dos grandes dilemas da obra saeriana é a representação do vazio que interfere nessa vivência do homem. A experiência é narrada como que entremesclada por uma névoa, brotando disso o sentimento de irrealidade ou mesmo de impossibilidade de concretude. O mundo é percorrido pelo olhar, principalmente, mas os outros sentidos se juntam, no encaço de surpreender as coisas. A evasão ou esse próprio excesso do mundo produz na personagem um sentimento de dependência e incompletude. A experiência, então, apresenta-se como uma tentativa de posse desse multifacetado mundo. É nesses vários caminhos de aproximação que se processa a apresentação do espaço saeriano, como a exploração do sentir. As sensações são as vias de exploração do mundo; cada sentido desenha, em um tom, o tocar nas coisas.

Retomando a citação anterior, averiguada a presença de Nula como sendo a mesma personagem no conto e no romance – dado o mesmo percurso de vida da personagem nesses dois gêneros ficcionais –, sublinham-se, aqui, as primeiras informações do narrador, quando desvenda o envolvimento da personagem com o mundo. O trecho, de certa forma, referenda a tese de Premat (2002) a respeito da melancolia que acompanha as personagens saerianas: a personagem inventaria o mundo pelos sentidos, com o objetivo de se confluír com seus objetos de desejo. A fuga das coisas ou, nas palavras de Saer, a intermitência entre o querer, o possuir e o rejeitar se apresentam como a *performance* de Nula na sua relação com o mundo.

Em *La grande* – texto ficcional que explora, em sua maior parte, a trajetória dessa personagem –, percebe-se como Saer potencializa esse jogo do desejo. É na trajetória de Nula em direção às coisas, desejando colidir-se com elas, que se percebem as filigranas da estrutura do espaço ficcional saeriano. Retornando ao encontro entre Nula e Gutiérrez – a primeira cena desse romance –, tem-se que o narrador projeta uma focalização incisiva

sobre o primeiro. Nula se apresenta com a função de ver e sentir o mundo: é para o projeto da escrita da *ontología del devenir* que essa personagem toma *notas* do metamorfosear do espaço. É na busca por atravessar o devir que ele acredita poder formular uma ontologia do mundo; é, também, no projeto de compreensão do movimento temporal que essa personagem alcançaria a descrição da experiência.

Nula empenha-se em seguir os mecanismos de transformação do mundo e, nesse gesto, a sua “teoria” ultrapassa a conceituação do espaço como lugar. Na obra saeriana, percebe-se essa preferência pela discussão da realização do espaço ou pela vivência das personagens. Nesse posicionamento, Nula perscruta a mobilidade das coisas em relação aos sentidos ou perquire de que campo partiriam as mudanças que incidem sobre o espaço: seriam os sentidos que contribuiriam para os desajustes da percepção ou seria o mundo que camuflaria no seu sempre devir a possibilidade de retenção da imagem? Pendendo para o primeiro bloco, é perceptível o potencial sensitivo das descrições saerianas. Há, mesmo, um envolvimento dos sentidos, o que contribui para a corrosão da gênese do sentir. O fenômeno da sinestesia se projeta como veículo para envolvimento entre “espectador” e mundo. É como se a projeção do mundo requisitasse mais do que um sujeito cindido em suas possibilidades de percepção.

Apesar de Nula perceber a ação do devir ou o movimento do mundo, sua conclusão posterior é de que as coisas se apresentam em uma mesmice repetitiva. Essa conclusão é, também, extraída daquele trecho, anteriormente, citado, em que Nula defende que as ondas do rio se apresentam sempre idênticas. Nula propõe a ontologia do percurso do tempo, mas é vítima do engodo de seus próprios sentidos, quando se depara com o mundo em movimento: uma mudança que retraz sempre o mesmo.

Essa desproporção da experiência é explicada pela afirmação de Saer – no conto “Recepción en Baker Street” de *Cuentos Completos* (2000) – de que Nula persegue as coisas, mas não consegue cessar o desejo, porque a experiência se apresenta como que incompleta. É como se o desejo não se extinguísse na experiência; ou melhor: é como se, em certa medida, o objeto escapasse ao enclausuramento dos sentidos. Em Saer, segundo Premat, representa-se a “dramatização do sentido” e, para esse pesquisador, “esa negación de sentido que lleva, en muchos casos, hasta una disociación de la forma” (PREMAT, 2002,

p. 131) do próprio romance, é realizada por meio do recurso do autotematismo⁸. Por outro lado, a linguagem do mundo estaria nas próprias coisas, como que imiscuída no horizonte do mundo. Decifrar esse sentido torna-se um iterativo processo de nominação, em Saer, uma encenação da própria transcendência das coisas, e é em decorrência desse evanescente mundo que a discussão textual – metaficcional – emerge, na exploração fenomenológica, como recurso de preenchimento dessa ausência.

Na perspectiva de Nula, o mundo se infla no presente; essa é a justificativa dada a Gutiérrez, quando os dois emergem de seus pensamentos. Nula afirma que estava “[...] montado en el presente, tratando de aguantar las sacudidas de ese potro salvaje” (SAER, 2005, p. 20). Nessa imersão na verticalidade do tempo, percebe-se o envolvimento, mais pujante, com a experiência. Nula representa, de forma mais patente, a relação com o presente, em abertura constante para o envolvimento com as coisas. Essa desestruturação da diacronia possibilita que a experiência seja sentida de forma aguda: é como se tratasse de estabelecer um envolvimento mais intenso com o mundo. Essa postura é aclarada pelo narrador, anteriormente ao trecho citado, quando afirma que: “[...] con cierta ironía se dice que después de todo hasta de aquello que nos es familiar sabemos poco, por la simple razón de que nos hemos resignado a olvidarnos de su parte misteriosa.” (SAER, 2005, p. 13). Essa parte misteriosa é perseguida pelas personagens saerianas e exemplificada, no texto, pelo apreço do narrador por descrições pormenorizadas das experiências das personagens.

A experiência de Nula prioriza o enfoque no presente; a personagem se esmera em capturar um sentido que consiga preservar a sua experiência ou o seu próprio envolvimento com o mundo. É como se fosse pensada uma maneira de se entranhar nas coisas, sem que fosse exigido o retorno para a síntese do que é experienciado. É na verticalidade do tempo que se torna possível esse tipo de experiência ou essa imersão nas coisas. Nula percebe que o mundo apresenta resistência à busca por sentidos ou que ele se organiza por meio de uma ordem que lhe escapa: “[un] orden infinitamente intrincado y por ende impenetrable de las

8 Segundo Julio Premat “[...] las ficciones saerianas se caracterizan por un exuberante autotematismo, es decir que no sólo exponen sus modalidades de construcción, sino que acumulan imágenes de la propia creación, integran una distancia interrogativa frente a lo dicho, introducen personajes de escritores, citas y una amplia serie de mecanismos intertextuales y autorreferenciales que son, todos, una ficcionalización del acto de escritura y una estrategia que convierte cualquier elemento del relato en símbolo reflexivo de su propia génesis o existencia.” (PREMAT, 2002, p. 16).

cosas que, indiferente a sus proyectos y a sus deseos, puso el pocito lleno de agua en la calle, en el instante y en el lugar mismo en el que su mocasín se apoyaba.” (SAER, 2005, p. 29). A fuga das coisas, como uma negativa de serem plenamente interpretadas, não abole o projeto do sujeito de se confrontar com essa resistência. Não é o sentido que se busca – ou, não é apenas esse o objetivo – senão, também, um alargamento do espaço da experiência.

Nula descreve o seu envolvimento com o espaço percorrendo o tato, o olfato, o paladar, a audição e a visão. A visão se revela sinestésica, devido ao seu caráter de antecipação dos outros sentidos. A visão adianta a presença do mundo e, desse modo, os outros sentidos são ativados para, da mesma forma, decifrar, de antemão, o seu contato com as coisas que se mostram. É nesse ato de antecipação que se revela o fenômeno da sinestesia, no recobrimento das coisas pelas várias camadas do sentir. Traz-se, aqui, um pequeno trecho para exemplificar essa assertiva de como a visão retoma os outros sentidos, as outras sensações:

[...] el horizonte vacío de la llanura, irreal y, en cualquier punto del campo que fuese, siempre idéntico a sí mismo; las bandadas de mariposas amarillas que, volando en grupo, aleteaban todas y se asentaban en las partes húmedas de la calle de tierra después del paso del regador para levantar vuelo de nuevo todas a la vez y asentarse en otro charco un poco más lejos; los canteros florecidos de dalias, conejitos, margaritas y pensamientos; las afueras del pueblo, que ya eran y a la vez todavía no eran el campo. (SAER, 2005, p. 70).

A confluência dos sentidos é a forma utilizada para a experimentação do mundo. Ao mesmo tempo em que a personagem busca ativar a diversidade do mundo, o sujeito se vê tolhido pela horizontalidade do tempo⁹. É na percepção dessa fugacidade que Nula se questiona “¿cuánto duran, fuera de los relojes, los acontecimientos?” (SAER, 2005, p. 96). Essa pergunta é articulada pouco antes de Nula se envolver sexualmente com Lucía, mulher que, por longos anos, ele desejou. É como se Nula quisesse equiparar o longo período de tempo que aguardou para chegar a esse momento com a própria duração do acontecimento. A personagem reclama a verticalidade da temporalidade ou sua distensão para pleno ajustamento à passagem temporal.

9 Nula percebe o tempo “em plano vertical” (SAER, 2005, p. 20), quando prioriza a sua relação com o presente: o sentido de transitoriedade é encoberto pela experiência.

Nesse processo de questionamento da relação espaço e tempo, Nula tem uma recordação:

[...] en la adolescencia empezó a intrigarlo y, cuando dejó de ir al pueblo, el recuerdo de esos grupos de mariposas que actuaban sincronizados sabiamente, sin que pudiera saberse ni cómo ni por qué, representaba para él la imagen, y la prueba quizás, de un universo planificado y armonioso que contradecía su concepción de un devenir constante y casual en el que, gracias al entrecrocarse perpetuo de las cosas, *en el cóctel de espacio-tiempo que se sacude solo y continuo, sin la ayuda de ningún barman* como le gustaba decir, van apareciendo, con formas y colores espectaculares pero no más duraderos que las nubes del atardecer, provisorios, los acontecimientos. (SAER, 2005, p. 106).

O movimento do mundo está assinalado nas duas opções e se discute a preponderância do caos ou da harmonia. Nula acredita em uma ordem aberta, que o mistério do espaço se encontra na relação com a temporalidade. Essa personagem, assim, conclui essa ideia com uma nota para a sua *ontología*: “[e]l caos percibido como armonía por deficiencia sensorial. *Vuelo de mariposas*.” (grifo do autor) (SAER, 2005, p. 107). Nula defende a percepção como conhecimento e centraliza, nos sentidos ou na própria experiência, o processo de desvendamento da transcendência do mundo.

Nula defende o caos, ao mesmo tempo em que denuncia como as coisas se mostram previsíveis e repetitivas. Esse pensamento é, em certa medida, contraditório, mas acentua essa fuga do mundo ao controle de um ponto de vista. A postura de Nula, então, está na proposta de frisar o afã do homem em se apossar do mundo e, por outro lado, a defesa de que as coisas não se apresentam completamente. Percebe-se esse descompasso entre o homem e o mundo: Nula põe em relevo sua busca por sentir as coisas, na mesma medida em que percebe como o tempo torna tudo evanescente. O pendor subjetivo de seu pensamento se revela no afã de se apossar do mundo tanto pelos sentidos do corpo como pela investida no escopo de compreender essa relação. O projeto da personagem tem tonalidades próprias, percebidas quando ela analisa a sua própria experiência. Esse momento de reflexão não desestrutura o envolvimento com o mundo, apenas frisa essa vontade de desvendar os meandros dessa motricidade.

Na complexidade e diversidade do mundo, Nula demonstra sua preferência pela repetição como força de ordenamento das coisas. Essa personagem chega a afirmar que

“[...] [l]o extraño del mundo no son sus confines impensables y distorsionados, sino lo inmediato, lo familiar. Basta una mirada ajena, que a veces puede provenir de nosotros mismos, por fugaz que sea, para revelárnoslo.” (SAER, 2005, p. 117). É como se o corriqueiro dependesse desse olhar “virgem”,¹⁰ para ser desvendado. O ato de ver está posto sobre a base de um pré-conhecimento, mas a complexidade dessa ideia está no fato de que esse conhecimento se baliza na relação com a própria investigação. A percepção pode gerar uma desproporção entre o percebido e as coisas, o que se conforma com aquilo que afirmou sobre o engano sensorial. Essa questão é recorrentemente discutida na obra saeriana, por meio do *frisson* pela imagem do horizonte: “[...] Nula piensa: «El horizonte, paradigma de lo exterior, resulta en realidad de una imposibilidad humana; y las paralelas se juntan no en el infinito, sino en nuestra imaginación. Buena parte del mundo existe porque yo existo.»” (SAER, 2005, p. 154). Há, em *La grande*, a discussão da experiência por meio desse refletir sobre a parcela de subjetividade presente na relação com o mundo; parece que Saer, por meio de Nula, afasta-se do realismo e defende uma positividade do sujeito na percepção.

Nula se centra na tarefa de desvelar o seu contato com o mundo: a entrega da personagem se mostra como uma maneira de senti-lo, uma forma de reativar o seu envolvimento com as coisas. Nula conclui acerca da singularidade da experiência e da positividade do sujeito e, defende que: “[...] la parte no es parte del todo, sino parte sola, y el todo a su vez es siempre parte. No hay todo.” (SAER, 2005, p. 272). Com isso, acentua-se, então, a distopia em relação a uma experiência completa. É nessa iterativa promoção da experiência, no gesto de enxergar um vínculo interno com as coisas, que Nula se coloca frente ao mundo.

Passa-se, agora, à análise da outra personagem: Gutiérrez retorna da Europa com objetivos considerados esquivos por seus amigos. Todos tentam, de alguma maneira, decifrar os reais motivos que o trouxeram de volta. Nula percebe uma desproporção entre “a virulência do sentido daquilo que Gutiérrez discursa e a serenidade do seu perfil” (SAER, 2005, p. 7). O discurso da personagem apresenta acérrima crítica à postura dos

10 Esse olhar pode ser entendido como o gesto de desautomatizar a percepção, de ver as coisas como que sendo vistas pela primeira vez, como diria Saer em *El río sin orillas* (1994).

européus e percebe-se quase um arrependimento por ter comungado com eles por mais de trinta anos. Os quase sessenta anos de Gutiérrez contrastam com a jovialidade de Nula. O contraste entre as duas personagens supera a idade; Gutiérrez não se fixa na transitoriedade do mundo, para ele o acontecer é singular. Essa é uma das diferenças mais latentes entre a posição das personagens; Gutiérrez prioriza o espaço; não se fixa, como Nula, no devir. O contrassenso da ideia defendida pela primeira personagem está no fato de ela enxergar a singularidade do acontecer, ao mesmo tempo em que busca reviver as experiências do passado. Gutiérrez explicita as razões de sua ida ao estrangeiro: “[...] *[s]alí en busca de tres quimeras: la revolución planetaria, la liberación sexual y el cine de autor.*” (SAER, 2005, p. 11). Ao longo do romance, são reveladas outras questões que forçaram Gutiérrez a deixar o seu país. No seu retorno, quando do processo de compra da casa, Moro – o dono da imobiliária que vende a casa a Gutiérrez – conta a Nula que:

[m]ientras lo iba siguiendo por la calle, tuve una impresión rarísima que nunca había tenido antes y que, no quiero mentirle, me intranquilizó bastante. Me parecía que caminábamos por la misma calle, en el mismo espacio, pero en tiempos diferentes. Se me ocurrió que si me acercaba a él para saludarlo, a pesar de haber pasado conmigo toda la mañana no me reconocería, o peor, ni siquiera me vería, porque estábamos moviéndonos en dimensiones temporales diferentes, como en las series de ciencia-ficción. (SAER, 2005, p. 18).

O anacronismo entre o tempo diacrônico e o tempo realmente experienciado faz com que haja ruído entre dois mundos ou entre duas temporalidades. Esse saudosismo de Gutiérrez é uma das chaves de leitura da relação da personagem com o espaço.

Gutiérrez viveu entre a Itália e a Suíça, escrevendo, sob pseudônimo, roteiros de cinema. Anteriormente, quando ainda estava em seu país, a personagem ingressou na Faculdade de Direito e tinha como amigos: Escalante, Marcos Rosemberg e César Rey. Os quatro tornaram-se inseparáveis: “[...] *formaron una especie de vanguardia político-literaria que duró poco porque, aparte de la juventud y de la amistad, no tenían nada en común, ni las ideas políticas ni las literarias.*” (SAER, 2005, p. 19). Devido aos poucos recursos financeiros de que dispõe, Gutiérrez começa a trabalhar em qualquer tipo de função, até que consegue que um professor de Direito Romano, Calcagno, que o apreciava, abra-lhe as portas do seu escritório. Pequenos são esses *flashes* que o narrador concede à

perspectiva de Gutiérrez, no início de *La grande*, depois, em alguns momentos, os relances se tornarão uma franca abertura à voz da personagem; percebe-se, então, o seu olhar sobre Nula. Gutiérrez analisa esse vendedor de vinhos e “lo considera con indulgencia, casi con lástima” (SAER, 2005, p. 21), percebendo que Nula tem confiança exacerbada em si mesmo, resultado de sua jovialidade. Gutiérrez se compara ao seu companheiro, analisando e sendo escutado, por ele, em seus movimentos.

Na última parte do primeiro capítulo de *La grande*, o narrador direciona o foco a Gutiérrez: já em casa, depois da deambulação com Nula e do regresso com os peixes que seu amigo Escalante lhe dera, Gutiérrez fixa-se em uma fotografia de Leonor Calcagno. A foto retratava o verão de 1958; Gutiérrez, então, estava com vinte e quatro anos. A mulher de Calcagno, professor de Gutiérrez, era vinte anos mais nova do que o marido. Foi em um final de semana – em que Calcagno viajava – que as relações de amizade entre Gutiérrez e Leonor se intensificaram. A recusa de Leonor em deixar o marido e a revelação, para ele, de parte do que acontecera entre ela e o pupilo de Calcagno, fez com que Gutiérrez abandonasse a cidade e, depois, o país. É dessa relação de Gutiérrez e Leonor que nasce a dúvida em relação à paternidade de Lucía Calcagno.

A perspectiva de Gutiérrez, em *La grande*, revela seus próprios juízos sobre o seu passado na Europa e os anos vividos em seu país. É nesse movimento entre passado e presente que se resgata o seu envolvimento como o mundo ou o valor concedido à experiência. Gutiérrez valoriza a memória dos seus anos de juventude, ativando o presente por meio do passado vivido. A possibilidade de retomar um tempo já ido é um dos grandes desafios dessa personagem, em sua relação com o mundo. A experiência é vivida na junção entre dois tempos; assim, Gutiérrez desenvolve uma perspectiva diferente sobre a temporalidade. Na experiência dessa personagem, o passado se faz presente: a personagem retoma aquilo que um dia deixara “sem” se dar conta dos trinta e quatro anos que o separam desse pretérito. A anacronia de seus movimentos – percebida pelas outras personagens – não é sentida, ordinariamente, por Gutiérrez, porque a sua vivência está baseada nessa relação com as temporalidades. Gutiérrez, às vezes, percebe o seu movimento dúbio, por meio do olhar das outras personagens, mas se justifica, defendendo que se fixa na singularidade da experiência:

[c]uando gira la cabeza, la mirada de Nula se topa con la de Gutiérrez: sus ojos son serenos, y chispean de una ironía lúcida y benévola: *Ya sé lo que estás pensando. Pero para entender lo que pasa habría que poder vivir la vida entera de los otros; mi experiencia es intransferible, de manera que es inútil que pierdas el tiempo preguntándote por qué volví corriendo a esta ciudad podrida cuando la encontré en Europa y me dijo que yo era el padre de su hija. ¡Qué me importa que sea cierto o no! De todas maneras, es lo Exterior lo que vive en tu lugar, el mundo que te lleva y te trae con sus leyes caprichosas e impenetrables.* (SAER, 2005, p. 270).

O interessante é que essa fala é atribuída a Gutiérrez, mas a focalização está sobre Nula. O narrador¹¹ a apresenta, primeiramente, como pensamento de Gutiérrez, mas, em seguida, como leitura de Nula do olhar de Gutiérrez. Contextualizando o episódio, esse pensamento de dois homens é construído quando Nula encontra Gutiérrez jantando com Leonor; a diferença de idade entre os dois – ela era bem mais velha do que ele – gera, em Nula, certo desconforto em relação à motivação que unia esse casal anacrônico.

Grande parte daquilo que é dito sobre Gutiérrez resulta do olhar das outras personagens; assim, a perspectiva de Tomatis – no penúltimo capítulo escrito por Saer, intitulado “*Sábado*” – é, também, apresentada no romance: para essa personagem, Gutiérrez retoma novamente o caminho já percorrido, buscando compreender o seu próprio envolvimento com o mundo. Não era uma simples retomada, mas uma disposição para atualizar o passado. Tomatis percebe “el placer infantil que le daban las cosas más banales”: Gutiérrez exultava-se com sua própria imersão no espaço que deixara para trás por mais de três décadas. A identificação dos gestos das pessoas ou dos resquícios daquilo que fizera parte de seu passado faz com que a personagem se sinta ainda partícipe desse mundo. A relação de cumplicidade com o mundo se estabelece, principalmente, por meio das coisas mais ínfimas.

A *performance* de Gutiérrez sublinha uma das nuances de relação do sujeito com o mundo: o presente é vivido solidificando-se sobre o solo do passado. No reconhecimento

11 Sobre o narrador saeriano, defende-se que “[e]sses recursos, que favorecem a transparência do narrador no texto, são utilizados amplamente no romance de Saer. Ao mesmo tempo em que se prega essa mediatização direta do discurso, todavia, o texto narrativo mostra a inoperância desses mesmos recursos quanto à apreensão da realidade. É como se Saer conjugasse essas duas faces do estudo sobre o narrador (concepção mimética e experimentalismo artístico) ou mostrasse, concretamente, a ineficácia da primeira em benefício do trabalho artístico com as engrenagens do discurso.” (MOTA, 2011, p. 29).

daquilo que um dia fez parte de seu mundo, Gutiérrez consegue retomar os fios de contato com esse lugar que abandonara. Além de conseguir se lançar no movimento do tempo, ele também se exulta por reviver aquilo que fizera parte de sua vida. Tomatis chega à conclusão de que Gutiérrez age no sentido de se reconciliar com o mundo.

[e]l mundo que celebra ahora, con una exaltación discreta y casi constante, no es para nada el de su juventud, sino uno que fue encontrando a lo largo de sus transformaciones sucesivas, y el otro en el que él se ha convertido lo ve ahora por primera vez. No volvió al punto de partida, sino a un lugar distinto en el que todo es novedoso. Y aunque quizá haya perdido la inocencia, ha acrecentado su capacidad de aceptación, inclinándose ante las cosas simples sin idealización ni desprecio; debió de pensar que, si lograba reconocer y apreciar la simplicidad, se reconciliaría con el mundo. (SAER, 2005, p. 321).

As considerações de Tomatis apontam o fluxo das mudanças que incidiram sobre Gutiérrez e sobre sua vida de outrora: da mesma maneira que o mundo sofreu mudanças, Gutiérrez se apresenta transformado pelo tempo. No reencontro com o seu país, ocorre uma tentativa de se ajustar, de reativar o seu envolvimento com o mundo. Devido ao tempo transcorrido, a personagem se percebe outra e enxerga o mundo como algo distinto. Os ruídos no plano da vivência são ocasionados pela tentativa de consolidar a experiência. A personagem se aproxima, mais concretamente, por intermédio das coisas banais, e se justifica pelo fato de as pequenas coisas preservarem as estruturas de interação com o mundo, oferecendo-se como chave de entrada no espaço. Tomatis tem consciência de que Gutiérrez não é inocente ao ponto de pensar que pode simplesmente reviver aquilo que deixara ou, pior, amarrar os fios rompidos com o seu passado; a questão é outra. O narrador, então, sublinha os ruídos no plano da experiência, por meio de Gutiérrez: sujeito e espaço sofrem a corrosão do tempo. Gutiérrez não é o mesmo, o seu país também não; a única certeza que a personagem carrega é de que, no passado, vivera plenamente. Retomando o primeiro episódio do romance – quando Gutiérrez e Nula observavam o rio –, a perspectiva do primeiro, articulada por meio da análise do movimento das águas, era de que havia um entrecostar-se de realidades: as ondas não se apresentavam da mesma forma, não eram uma e a mesma coisa. Gutiérrez consolida um embate distinto com o tempo; diferentemente de Nula, ele vive no encaixe de sublinhar as coisas, de singularizar o próprio mundo: as coisas ganham relevância em relação ao movimento.

No capítulo “*Domingo: El colibrí*”, o foco é direcionado a Gutiérrez, que reflete sobre a primeira noite que esteve com Leonor e que foi exatamente nesse dia que sua vida começou, e terminou quando teve de abandonar a cidade e, posteriormente, o país: “[...] *te dan setenta años para que vivas unas horas, unos minutos, y después no hay nada más que hacer con el resto; es tiempo gastado en vano.*” (SAER, 2005, p. 327). Gutiérrez sente que tem uma dívida para com Leonor, por ela lhe ter proporcionado esses momentos de extremo prazer ou tê-lo feito, simplesmente, viver. Domingo é, também, o dia do assado na casa de Gutiérrez e, por isso, o foco narrativo se volta para essa personagem, que aguarda os convivas. O primeiro a chegar é o aviso da desistência de Escalante, que se diz não afeito às nostalgias. Os convivas chegam; primeiro Clara e Marcos Rosenberg, seguidos de Tomatis e Violeta, Soldi, Gabriela e José Carlos, Nula e Diana, o casal Riera e Leonor Calcagno. A preocupação inicial é com uma possível chuva, que poderia dispersar os comensais; nessa discussão a respeito dos prognósticos meteorológicos¹², a questão se centra no grau do aleatório presente neles.

O dilema da temporalidade emerge, nessa “irresolução” da experiência, devido à necessidade de uma distância – de uma saída – e do recorte temporal. A definição da fotografia serve como pretexto para o entendimento da complexidade do acontecer: “[...] *ese cuadrado de papel brillante, después de haberla vivido unos minutos antes con la confusión de sus sentidos inadecuados, en las redes complejas del transcurrir, una parcela infinitesimal y plana de tiempo disecado.*” (SAER, 2005, p. 344). Esse posicionamento das personagens se apresenta em um dizer sem enunciador definido e revestido pela voz do narrador. A personagem que tira as fotos busca reconstruir a totalidade do acontecer por meio de um grande número de posições registradas. É como se a própria definição anteriormente dada pelo narrador fosse contrariada pelos gestos das personagens. O tempo dissecado pelo registro mutila, também, a experiência: é nesse conflito do viver e do saber-se vivendo que as personagens se posicionam quanto ao seu envolvimento com o mundo.

12 No romance *Cicatrices* (1969), esse tema é discutido abertamente por meio da personagem Ángel, que inventa, segundo conselho de Tomatis, as previsões climáticas para o jornal no qual ambos trabalham. Esse jogo com o devir se torna algo cômico, quando os leitores começam a se conduzir segundo as previsões, e não de acordo com o clima.

Ao mesmo tempo em que elas acreditam que pertencem ao torvelinho do mundo, o recorte temporal as exclui desse movimento.

Na tentativa de abarcar o todo, o recurso da foto é preterido e outra personagem conduz o registro do assado por meio de filmagem. Gutiérrez percorre a mesa com a filmadora, recolhendo não apenas as imagens, mas também o próprio movimento ou a passagem de tempo. No momento em que Gutiérrez aparece com a filmadora, Tomatis, que, depois de Violeta, se incumbiu de registrar as fotos, se sente acuado pelo movimento do anfitrião. Os dois se encontram – cada um com seu aparelho nas mãos – e Tomatis se retrai e guarda a câmera. Depois do ocorrido, há mais uma tentativa da personagem de tirar uma foto de Gutiérrez, mas, no momento em que ele consegue focalizá-lo, já não havia mais filme. Essa disputa entre Tomatis e Gutiérrez perfaz o dilema entre tipos de registros ou a capacidade deles, de inscrever o encadeamento da vida.

Soldi pensa o seguinte a respeito da atitude de Gutiérrez: “[...] [n]os guardará a todos embalsamados en sus cintas de video, en su cuarto de trabajo, que él llama la sala de máquinas, así como tuvo embalsamada en su memoria durante más de treinta años su juventud y todo lo que su juventud contenía.” (SAER, 2005, p. 345). Soldi desestabiliza o gesto de Gutiérrez ou mostra a ineficácia da tentativa de se recobrir a totalidade do acontecer. É como se ele revelasse a precariedade do registro ou que o próprio gesto é um recorte.

Nesse dilema entre registros, Diana, mulher de Nula, também se empenha na tarefa saudosista de gravar “o assado”; a Arte por ela utilizada é a Pintura. Sentada, ela desenha os quatorze convidados de Gutiérrez e o próprio anfitrião, apartado dos outros e caracterizado com uma cor específica: “[...] eran catorce manchitas de colores puestas en un esquema oval, más una, la número quince, en la que predominaba el anaranjado, un poco separada de las otras; las manchas, que eran abstractas, podían sugerir, a pesar de eso, una vaga reminiscencia humana.” (SAER, 2005, p. 354). A pintura de Diana tinha conotação expressionista, com o objetivo de representar a sua recepção da cena do almoço. O objetivo não era o registro das partes do todo, como forma de montagem da totalidade, e nem mesmo a reunião do movimento tempo-espaco, mas o gesto de definir personalidades. Ela queria registrar as personagens do assado no plano de uma interação com o mundo. O

objetivo de Diana suplantava a mera reunião de posições; ela se fixava na aura dos presentes ou naquilo que os unia aos outros e ao mundo.

O romance se constitui por meio desse multiperspectivismo, com a divisão da focalização narrativa, sem, contudo, o narrador entregar completamente as rédeas da história. Uma das funções dessa pluralidade de vozes e perspectivas é a tentativa de se ilustrar a relação das personagens com o mundo. A preocupação geral em desvendar os motivos pelos quais Gutiérrez retorna ao país é uma tônica importante no livro; as personagens se revezam no intuito de decifrar esse enigma. Nessa investida, as personagens analisam o envolvimento dele com o mundo e articulam um discurso que objetiva responder seus próprios questionamentos em relação à experiência. O projeto de traduzir os atos de Gutiérrez acarreta a democratização da focalização, mas com incidência maior da perspectiva de Nula. Essa multidivisão da voz enunciativa provoca valorização das várias nuances de envolvimento das personagens com o mundo. É como se a focalização múltipla trouxesse para o texto o jogo de espelhamento entre as perspectivas. O enigma se torna mais acirrado, porque não se oferece uma solução única para o problema da experiência. O processo discursivo se fixa na problematização dos alcances da relação vidente-visível e na tentativa de aprofundar a “tradução” dessa vivência.

El colibrí – subtítulo desse capítulo que narra o assado – aparece, no final do capítulo, como imagem que vem para se contrastar com as personagens. A aparição do “beija-flor”, pairando no ar, com a força do revoltar de suas asas, permite que o narrador narre os pensamentos razoados por Tomatis em decorrência dessa visão:

[c]omo si se desplazara con movimientos discontinuos, cuya trayectoria escapase al ojo humano, el pajarito pasa de una flor a otra, sin necesidad de obedecer a las leyes del espacio para hacerlo, o como si le fuese permitido viajar por medio de bruscos cortes temporales para compensar el desgaste que le produce su aleteo constante, hasta que, de golpe, pega un envión hacia lo alto y desaparece entre los árboles. (SAER, 2005, p. 364).

O frenesi dos observadores é acompanhado pelo deslumbramento diante da *performance* da ave, devido à sua relação particular com o espaço. O movimento inexplicável entre temporalidades faz com que as personagens sejam levadas pelo desejo de acompanhar o movimento, sem se preocuparem com a sua duração. É como se fosse

importante apenas a *performance*, o gesto de resistência às leis físicas de permanência no espaço. Essa é a imagem final da obra saeriana e aquela que representa os gestos das personagens em todos os romances de Saer: promover a experiência sem fazer caso do escoamento temporal. É na possibilidade de reduzir os ecos temporais ou de visualizar uma mesma relação de interioridade – o tempo, o espaço e o sujeito – que a experiência se instaura. Saer finaliza o assado com a imagem do beija-flor; a sua importância está no fato de refletir quase que uma resposta aos questionamentos das personagens – em relação ao espaço – articulados não apenas em *La grande*, mas em toda a obra saeriana. A experiência se firma no entremeio das temporalidades; “*Domingo: El colibrí*” foi o último capítulo escrito por Saer e, generosamente, esse autor fundiu, nessa imagem, a sua emblemática relação com o espaço: um gesto de resistência à horizontalidade do tempo.

O potencial de *La grande* é a insistência que suas personagens demonstram em relação à discussão da experiência. Ao mesmo tempo em que o narrador projeta lampejos de luz nos caminhos delineados na relação personagem-mundo – uma focalização do interior da experiência –, as personagens ou o narrador sempre retomam a discussão sobre o grau de envolvimento do homem com o mundo. A distopia está nessa sempre resistência do mundo em proporcionar uma relação profícua de sentido. Ou seja: o sujeito se apresenta sempre cindido, já que o tempo corrói a possibilidade da personagem viver intensamente sua experiência. O teor filosófico das discussões de *La grande* manifesta-se, principalmente, nas posições, muitas vezes, contraditórias de Nula em relação ao movimento, ao devir. O tempo, como esse movimento da experiência é, por isso, o ingrediente que possibilita a própria reversibilidade entre os corpos e as coisas. Essa reversibilidade possibilita a experiência – as interfases entre personagem e mundo – ao mesmo tempo em que a concretude da experiência é desfigurada no seu ingrediente de recorte, de um sempre devir. A opinião frequentemente apresentada é de que, no processo de envolvimento com as coisas, sempre há uma parte do todo que não é atingida na experiência. É como se o objetivo fosse a experiência total ou a completa reversibilidade, mas, no processo, surge o horizonte ou o recuo do próprio mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARCE, Rafael. El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet. In: LOGIE, Ilse (Coord.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 89-106 (Colección Escritores del Cono Sur 6).

MOTA, Raquel Alves; GÓMEZ, Graciela Inés Ravetti. *A voz poética dos protagonistas: a (re)construção do real em La Ocasión de Juan José Saer e em Dom Casmurro de Machado de Assis*. 2011. 133 f., enc. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PERDIGÓN, Andrea Torres. Reflexión y experiencia: el género novelesco en Juan José Saer. *Revista Letral*, n. 7, 2011. Disponível em: <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Ian/Meus%20documentos/Downloads/Reflexi%C3%B3n.pdf>. Acesso em 10 jan. 2014.

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

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

_____. *Cuentos Completos*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

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

_____. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

SARLO, Beatriz. La política, la devastación. In: LOGIE, Ilse (Coord.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 153-167. (Colección Escritores del Cono Sur 6).

SCAVINO, Dardo. *Saer y los nombres*. 1ª ed. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2004.