

O noturno do tempo em *Cicatrices* de Juan José Saer

The Nocturnal Time in “Cicatrices” by Juan José Saer

Raquel Alves Mota

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
raquelfale2003@yahoo.com.br

Resumo: Juan José Saer projeta uma nova perspectiva narrativa a partir da publicação de *Cicatrices* (1969), em que o essencial é o trabalho meticuloso com a estrutura do romance. Esse debate se consolida no distanciamento da perspectiva, na propagação de uma relação mais objetiva com o mundo. Em *Cicatrices* pensa-se em prioridade as estruturas do tempo: as personagens debatem-se contra a sucessão temporal e, dessa forma, lançam-se à margem da própria vivência. O tempo atordoa os sentidos impossibilitando que a personagem tenha uma experiência completa o caminho de saída se torna uma relação diferenciada com o mundo. O romance apresenta, assim, quatro vezes que de maneira distinta rivalizam com a diacronia do tempo: o primeiro narrador lança mão da representação, o segundo do jogo, o terceiro da tradução e o último discute a liberdade do homem ou a possibilidade de vencer o destino. Essas ações das personagens são gesticuladas mediante um confronto direto com o tempo e, dessa forma, acentua o seu lugar de eversor da própria experiência.

Palavras-chave: tempo.;experiência; perspectiva; jogo; representação.

Summary: From the publication of *Cicatrices* (1969), Juan José Saer designs a new narrative perspective in which the essential is the meticulous work with the structure of the novel. This debate is consolidated by means of the detachment of perspective and the spread of a more objective relationship to the world. The priority in *Cicatrices* is time structures: the characters are struggling against temporal succession and casting aside their own experience. Time stuns senses making it impossible for the character to have a complete experience: it ends up that the way out is a different relationship with the world. The novel thus has four voices which differently rival the time diachrony: the first narrator resorts to representation; the second of this game, the third from the translation, and the last one discuss man's freedom or the possibility of defeating destiny. These actions are gestured by means of a direct confrontation with time and thus enhance its place as the impairer of one's own experience.

Keywords: time; experience; perspective; game; representation.

Recebido em 01 de abril 2015.

Aprovado em 07 de agosto de 2015.

A expressividade de *Cicatrices* (1969) é apontada pela crítica muito em função do giro estético que o romance proporciona ao universo do corpus saeriano. É a partir desse romance que uma nova perspectiva estética se consolida em que o cerne é a problemática da temporalidade. Segundo a crítica o romance encabeça a etapa *experimental* de Juan José Saer que, também, é constituída pelos romances: *El limonero real* (1975), *Nadie nada nunca* (1980) e pelo livro de conto, *La mayor* (1976). Essa etapa é caracterizada pelo apreço aos procedimentos objetivos emprestados do *Nouveau Roman*¹. O termo *experimental* se dá mediante a concepção de experimento, como uma etapa em que Saer intensifica

¹Arce, assim, percebe o envolvimento de Saer com a estética francesa: “(...) Esto explica el oído que presta Saer a mediados de los sesenta al fenómeno del *Nouveau Roman* en particular a la obra de Alain Robbe-Grillet: el experimentalismo de esta etapa se define, en parte, con la utilización de algunos procedimientos ‘objetivistas’” (ARCE. El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet, p. 93).

o trabalho com as estruturas do próprio texto. Essa etapa é, também, considerada como o “ciclo de narraciones sobre el tiempo” (ARCE, 2013, p. 92) de Saer. O tema central de *Cicatrices* é o tempo e, mais que isso, a estrutura do romance se consolida sobre o eixo da temporalidade. Quanto ao tema tem-se que a relação da personagem com o mundo se dá mediante repetidas tentativas em burlar a sucessão das coisas. Há, assim, uma constante que acompanha toda a trama: a volitiva dos narradores em ultrapassar o tempo no sentido de deslindar o conhecimento que, ainda, não foi revelado. No que tange à estrutura tem-se que o romance apresenta uma distribuição do plano narrativo que favorece o multifacetar do próprio tempo.

A concepção de temporalidade de Saer está atrelada ao pensamento de *Cronotopo* de Bakhtin (1992) e, por conseguinte, ao pensamento de inter-relação entre tempo e espaço de Kant (2012). Essa constatação pode ser feita no apuro do esquema montado entre estrutura e conteúdo temporal – apresentado no romance – o que gera a amplificação da relação entre tempo e espaço na *diegese*. O tempo é personificado nas narrativas, ou melhor, se apresenta como núcleo do conflito da personagem com o espaço. Esse esquema é construído mediante a negativa da personagem em confluir-se com sua própria experiência. A fuga do mundo é representada pela tentativa em burlar a diacronia do tempo: o movimento do tempo é negado por ações que tentam construir temporalidades paralelas. As personagens agem à margem do próprio viver, buscam escapar das experiências traumáticas no embate que sustentam com a diacronia temporal. As personagens buscam desacelerar o processo temporal afastando-se das ações cotidianas, contudo, o tempo tenta sempre se impor fazendo-se o grande protagonista das narrativas. O tempo como o próprio Kant defende é esse sentido interno da experiência, a personagem tenta inibir seu contato externo com o mundo no escopo de dismantelar, por conseguinte, a própria temporalidade.

Recobrando cinco meses do ano – *febrero, marzo, abril, mayo e junio* – o romance apresenta quatro vozes narrativas. O interessante é que todos esses narradores se encontram em um mesmo ponto: na história de Luis Fiore, último narrador. Assim, Saer trabalha o jogo de perspectivas projetando quatro olhares sobre um mesmo acontecimento. Todos os narradores são *homodiegéticos* e, ademais, narram na sucessão dos acontecimentos ou no interior da própria *diegese*. O primeiro narrador, a personagem Ángel, recobre esses cinco meses do ano, narrando uma

vida familiar cindida pela morte do pai e pelo distanciamento da mãe. O filho suspeita das atividades noturnas da mãe, já que chega a ouvir de um colega – que desconhece que ela era sua mãe – que já a vira em uma casa noturna de Córdoba fazendo *strip-tease*. A amizade com Tomatis torna-se um porto seguro, é aquele que lhe arruma trabalho e que, vez por outra, escuta seus problemas. O diálogo entre os dois revela o gosto que ambos sustentam pela literatura e pela discussão crítica-literária. A boemia dos encontros revela o apreço pelos vícios e a febre literária. É nesse universo de incertezas que a personagem se depara com a história de Luis Fiore: acusado de assassinar sua mulher com dois tiros.

Ángel presencia o interrogatório de Luis Fiore e vê quando ele se joga pela janela do edifício dos tribunais. Somados aos problemas com a mãe, assistir a esse suicídio lança-o em uma profunda angústia. Esse clima tenso vivido em casa faz com que a personagem desenvolva andanças pela cidade e recorra muitas vezes à casa de Tomatis. Em uma dessas deambulações pela cidade, Ángel tem um encontro surreal, percebe um duplo de si mesmo. Esse encontro faz com que a personagem reflita sobre a vida dos dois: em que medida ela era diferente e se era possível eles atingirem o espaço um do outro. Ángel vez por outra encontra com esse duplo e nessa projeção de si mesmo, percebe-se que temporalidades diferentes intentam acercar-se. A discussão saeriana ganha dimensões maiores, circulares, em que o tempo diacrônico se ramifica projetando-se em espelhamento. Em meio a esse ambiente de conflito intenso, Ángel se direciona a casa de Tomatis e encontra sua mãe na cama com seu amigo. Fugindo de tudo e de todos, Ángel se depara com o seu duplo e, assim, o círculo da narração se fecha. Esse outro de si mesmo representa uma válvula de escape para a personagem, como se espaços e dimensões diferentes se colidissem no tempo vivido por Ángel.

O segundo narrador – narra da mesma forma que o primeiro, mas apenas os meses de *marzo*, *abril* e *mayo* – é Sergio Escalante, advogado, que mergulhado no vício do jogo desfaz-se de todos os seus bens e de sua própria família. Escalante vivia na companhia de seu avô, já que a mãe viúva – ele não conheceu seu pai – falece quando ele tinha vinte e três anos. Sergio Escalante relata que o contato com o jogo se deu, após sua detenção, ocorrida no dia de seu casamento. A prisão se dá em função da participação em um conflito com manifestantes que pretendiam tomar a sede da “CGT”. Na defesa do sindicato houve “(...) un tipo que tropezó con el cordón de la vereda cuando salió disparando al oír el primer tiro,

y se vino al suelo, partiéndose la cabeza. Después llegó el ejército y nos metieron a todos presos” (SAER, 2003, p. 55). Entre os que foram presos estavam Negro Lencina, Fiore e Escalante. Depois de sair da prisão, no dia em que celebra com seus amigos a soltura de cinco companheiros ferroviários, Escalante começa a jogar. A mulher preocupada com os rumos que o vício do marido tomava o ameaça de se matar se ele não retornasse para a casa. Ele afirma que não irá e ela cumpre o prometido. Escalante quase sempre voltava para casa como perdedor, já que o que ele apreciava no jogo era a possibilidade de acertar a aposta e sempre que ele tinha algum recurso ele iniciava o círculo do jogo. O conselho de seu avô a respeito dos jogos era que “(...) Y por muy bien que uno juegue, siempre hay algún otro en este ancho mundo capaz de jugar mejor. Por lo tanto, el método más seguro es marcar las cartas. Así acostumbraba hablar mi abuelo en los años de su vejez, que fue muy larga” (SAER, 2003, p. 54). Esse método do avô era depreciado por Escalante, já que seu objetivo era sobrepor sua hipótese sobre o acaso ou, mesmo, sobre o destino.

É angustiante o movimento da personagem nas mesas de jogos, como, insistentemente, ele progredia em perder seus bens e toda a herança que seu avô deixara. O leitor percorre as andanças da personagem em busca de mais recursos para o jogo, na hipoteca da casa e perda do dinheiro que pede emprestado a seus amigos. A narração se apresenta pesada e aflitiva, a personagem encaminha-se cada vez mais para o fracasso pessoal e financeiro. A própria leitura se torna um caminho a percorrer na esperança de que a personagem caia em si mesma e perceba que está sendo enganada. Com o dinheiro da hipoteca da casa Escalante participa de um jogo de altas apostas, começa ganhando, contudo, ao fim, perde tudo. Retornando ao local do jogo comprova sua suspeita: tudo era uma grande armadilha, os outros participantes festejavam e dividiam o dinheiro de Escalante. A personagem consegue conter alguns deles e recupera o dinheiro da hipoteca. Retornando a casa ele conta para sua empregada e futura amante que seu avô tinha razão: “(...) Juegan con trampas, Delicia, dije yo. No se atreven, y juegan con trampas. Mi abuelo sabía” (SAER, 2003, p. 93). É interessante a afirmação da personagem, porque reflete sua concepção de jogo: atrever-se a lançar-se no desconhecido. Ou seja: o jogo representa para Escalante uma possibilidade de criar hipótese, de redirecionar vertentes de sentido. A personagem busca um controle do próprio movimento da temporalidade ou da própria relação

com o mundo. O desconhecido, na verdade, é estruturado na hipótese levantada pela personagem no momento da aposta: o jogo acontece no projeto de superposição da hipótese em acontecimento. Retomando a narrativa, no dia seguinte à decepção com o jogo, Escalante recebe em casa seu companheiro de lutas sindicais: o Negro, que vem lhe avisar que o companheiro deles, Luis Fiore, estava preso, pelo assassinato da mulher e necessitava que Escalante o defendesse. Escalante afirma que não estava mais na ativa, mas indica Marcos Rosemberg para a defesa. Essa parte termina, quando Escalante fica sabendo que o Negro tinha ido a outro velório, ao de Fiore.

É central, no romance, a narração de Escalante em função da temática do jogo que se conjuga de forma significativa à discussão da temporalidade. A personagem busca, insistentemente, impor seu plano de aposta sobre o resultado do jogo. Iser (2002) pontua, assim, a dualidade do jogo:

(...) Ele se dirige a ganhar alguma coisa, daí a se encerrar, ao mesmo tempo que remove a diferença. Mas também se contrapõe à remoção da diferença e supera seus feitos de maneira a restabelecer sua própria liberdade como um movimento sempre descentrante. Em suma, o jogo preserva a diferença que procura erradicar (ISER, 2002, p.109).

A personagem de Saer se apoia nessa dualidade na medida em que busca preservar o movimento do jogo, estender esse momento da diferença ou da incerteza. Iser tendo como foco a estética do efeito defende a tese de que a literatura pode ser entendida como essa diferença face ao mundo. O jogo do texto literário está em preservar a relação com o leitor por meio da manutenção da diferença: “Por nos conceder ter a ausência como presença, o jogo se converte em um meio pelo qual podemos nos estender a nós mesmos. Essa extensão é um traço básico e sempre fascinante da literatura” (ISER, 2002, p. 118). Recapitulando, o jogo se processa, segundo Iser, na relação entre a antropologia e a epistemologia, na manutenção da experiência e na busca pelo sentido. O prazer da personagem de Saer está no indelével movimento da aposta, na relação sem precedentes com a experiência, com a manutenção da hipótese. A personagem se esmera em criar outras vertentes de temporalidades e é nesse sentido que a experiência é posta em relevo.

O terceiro narrador é o juiz do caso Fiore, Ernesto López Caray, que passa grande parte de seu tempo na tradução de *The picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde. A sua perspectiva recobre os meses de *abril e mayo*, abarcando, potencialmente a investigação do assassinato da esposa de Fiore. Essa personagem apresenta quase o mesmo desassossego familiar: uma esposa que o abandona para viver com outro – depois de oito anos de casados – e uma mãe que o segue com perspicácia no encalço de conduzir suas ações. A personagem é também perseguida por uma voz repetitiva e anônima que seguidamente lhe diz insultos costumeiros por meio de uma chamada telefônica. As idas e vindas de sua casa ao edifício dos tribunais demonstra um descontrole de suas próprias ações ou uma busca por transpor-se para outro espaço. O relato é angustiante em decorrência do apuro descritivo das andanças da personagem pela cidade e arredores, conduzindo o seu carro. A entrada e saída de ruas e avenidas, as retenções nos semáforos, as ultrapassagens, tudo é narrado pormenorizadamente. A personagem chega mesmo a afirmar que;

A no se por el recuerdo de haber llegado hasta el final de la costanera y haber rodeado la rotonda, ahora parece no sólo no haber movimiento, sino tampoco dirección. Ninguna dirección, salvo que doy el frente hacia alguna parte —mi cara mira hacia alguna parte, de igual modo que la parte delantera del automóvil— pero, si no recordara que he dado la vuelta a la rotonda de Guadalupe, no sabría hacia dónde. (SAER, 2003, p. 97)

O juiz Ernesto se move no mesmo objetivo: criar novas linhas de sentido para sua relação com o mundo. A personagem busca como Ángel e Escalante o vetor da diferença: uma saída da angustiante temporalidade em que vive. Ernesto faz um movimento sobre o próprio movimento, progride em repetir ações sem a preocupação com o sentido ou com o acabamento. Essa atitude pode ser comprovada nas saídas pela cidade e na própria tradução do livro de Oscar Wilde.

Por último, Fiore conta sua própria perspectiva – no mês de *mayo* – do crime que cometeu. Um relato mais sintético perpassa o dia em que tudo ocorreu: desde o despertar do casal e saída da cama ao fatal tiro na mulher. Luis Fiore é acusado pela mulher, insistentemente, nos momentos de brigas, de roubar recursos do sindicato. Ele tinha abandonado o trabalho na secretaria do sindicato e, atualmente, trabalhava no moinho.

As brigas constantes preludiam o trágico acontecimento que se avizinha e o mais interessante é que tudo parece já estar determinado. Luis Fiore entende os insultos e brigas como um pedido da mulher pela morte. A primeira frase desse narrador esboça esse sentimento de fatalidade: “Debe matarme el primero que me encuentre.” (SAER, 2003, p. 135). É como se a personagem rogasse um caminho alternativo que pudesse impedi-lo de cometer o crime: a sua própria morte. A filha do casal sonha na noite que antecede ao dia do crime os detalhes daquilo que, ainda, não ocorrera: é na narração anterior, do juiz Ernesto, no interrogatório, que a filha de dez anos afirma que tudo ocorrera como ela tinha visto em sonho.

Os eventos sucedem no feriado do dia dos trabalhadores, aproveitando-se que o gerente de Fiore lhe tinha emprestado a caminhonete, o casal programa uma saída para caçar patos. Depois de repetidas brigas os três, o casal e a filha, direcionam-se a Colastiné Norte. Em meio à caça e às atividades do dia as brigas continuam e Fiore chega a ameaçar sua mulher com a arma. No momento em que regressavam para casa, em decorrência da velocidade em que Fiore conduzia o veículo, quase que houve um encontro entre a caminhonete e o carro do juiz Ernesto, por muito pouco um acidente não acontece. Quando retornam Fiore pretende deixá-las em casa e, seguidamente, entregar a caminhonete. A mulher, no entanto, não o quer deixar sair sozinho, entende que tudo era um pretexto para uma traição. O casal se direciona para o armazém de Jozami, depois de novas discussões, quando retornam novamente ao carro, Fiore aponta o gatinho da escopeta e alveja a mulher com dois tiros:

No tengo más que apretar los gatillos, uno después del otro, y cuando lo hago las explosiones resuenan una tan inmediatamente después de la otra que la segunda parece una vacilación de la primera, el eco algo demorado de la primera que llena el aire lluvioso de unos sonidos retumbantes impregnados de olor a pólvora.

O romance apresenta, então, quatro perspectivas sobre o movimento temporal. A primeira é a de Ángel que trabalhando na redação das previsões climáticas, a conselho de Tomatis, começa a inventar seus textos. Essa aposta da personagem no acaso é a primeira temática do tempo. O intrigante disso tudo é que a personagem consegue manter um alto número de acertos e, apenas, inicialmente, quando resolve repetir

uma mesma previsão por vinte dias corridos é que o gerente da seção percebe a sua manobra e lhe suspende pelos disparates da previsão.

En cuanto a la sección Estado del Tiempo, ahí mi función era aproximadamente la de Dios. Yo tenía que ir cada tarde, alrededor de las tres, a la terraza del edificio del diario y tomar los datos de los aparatos de observación meteorológica. Nunca los entendí. De modo que cuando fui a preguntarle a Tomatis, que había comenzado también haciendo esa sección en el diario, me dijo que tampoco él los había entendido nunca y que a su juicio lo más razonable era inventar o copiar. Usé los dos métodos. (SAER, 2003, p. 7).

Após, esse fato Ángel começa a inventar as previsões meteorológicas com um saldo de acertos que o levou a não ser incomodado por nenhuma crítica. As previsões lidas no diário provocavam um efeito surpreendente nas pessoas;

Me pareció que era mejor inventar, y de acuerdo con las cifras que aparecían cada día en las columnas del diario, la ciudad se oprimía, sudaba, se sentía rejuvenecer con temperaturas primaverales, experimentaba lluvias de sangre detrás de los ojos y golpeteos furiosos y sordos en los tímpanos por los efectos de la presión atmosférica que yo había creado. Era una verdadera fiebre” (SAER, 2003, 8).

A segunda temática é o jogo, a aposta não se dá no acaso, mas no encaço em surpreender o futuro. Escalante defende a teoria de que em jogos não se deve “roubar”, o prazer está em ultrapassar a diacronia do tempo, programando antecipadamente novos caminhos de sentido. A aposta se dá na certeza em que o apostador possui um conhecimento antipredicativo do mundo. Há uma busca por gerir o tempo, por suplantar a sequencialidade dos acontecimentos. O tempo do jogo é coercivo, a personagem se depara com um clima opressivo em que figura sua vontade em superar o acaso, bem como o destino. Diferentemente dos prognósticos meteorológicos de Ángel, a aposta de Escalante é articulada na certeza de gesticular um caminho alternativo. Enquanto a primeira personagem constrói ficcionalmente os boletins do tempo, induzindo os leitores a acreditarem no que narra, Escalante se projeta no encaço

de tocar antecipadamente o futuro. É interessante como Saer discute a ficção na postura dessas duas personagens. No caso de Escalante tem-se que a personagem escreve ensaios e na tentativa de agrupá-los tenta escolher um título que pudesse sintetizar o conteúdo. Dentre os três títulos propostos – “Ensayos sobre el hombre contemporáneo”, “Claves para la comprensión de nuestro tiempo” e “Momentos fundamentales del realismo moderno” – Escalante escolhe o último. O olhar da personagem para a questão do realismo é acentuado no comentário que segue à escolha do título: “(...) La cosa grave se me planteaba con la palabra *realismo*. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O *cómo* era, por lo menos” (SAER, 2003, p. 57).

Escalante joga potencialmente com o conceito de real. A sua grande desilusão com o jogo não foi ter perdido quase tudo nas mesas, mas o procedimento dos jogadores que queriam burlar a tentativa de vencer o processo do tempo. Escalante desacredita no termo “realismo”, de forma que sua *performance* é desenhada pela criação de outras vertentes de possibilidades. A personagem busca criar o seu próprio futuro e para isso utiliza o recurso da imaginação: “Esta relación del jugador con el pase tiene dos fases: la hipótesis y la verificación. La verificación es siempre posterior a la hipótesis. Digamos que en el nivel de las facultades humanas, la hipótesis corresponde a lo que se llama imaginación; la verificación, a lo que se llama percepción” (SAER, 2003, p. 62). O processo da aposta se dá nesses dois níveis, sendo que no primeiro se revela a liberdade concedida ao jogador de criar seu próprio destino. Escalante defende como regra de jogo o pensamento de que o jogador deve ter, sempre, um controle de sua aposta. O ato de aposta exige que o apostador construa um *script* de todo o movimento da mesa. A cada lance é necessário que se faça uma análise da situação do jogo e de como será possível vencer a banca: “(...) No se puede apostar al caos. Y no porque no se pueda ganar, sino porque no es uno el que gana, sino el caos el que consiente” (SAER, 2003, p. 59). A personagem busca vencer a ordem das coisas por intermédio do ato de recriar uma nova ordem na insígnia de sua própria imaginação. Esse iterativo movimento de busca por gerir o tempo se revela mais apurado – ou comprometido – do que o gesto da primeira personagem na criação dos boletins meteorológicos.

A comparação entre o gesto de Ángel e o de Escalante é promissor para o entendimento da discussão literária do romance, tendo em vista que ambos executam uma tarefa metódica de recriação do próprio tempo.

As personagens gesticulam-se no movimento da imaginação construindo um universo de desejo, em que o essencial é mediatizar uma perspectiva, um olhar. O desejo² se apresenta como uma possibilidade não delineada completamente, como visada lançada ao horizonte. Ángel se movimenta no sentido de projetar sua própria ficção em paralelismo com o verificável: age na esteira de que a fenomenologia da leitura seja mais carregada de sentidos que o próprio mundo. A personagem joga com a recepção, na medida em que induz aos sentidos dos leitores a experimentarem aquilo que relata nos boletins do tempo. O gesto de Escalante é mais complexo, já que a personagem constrói um texto que procura coincidir com o tempo futuro. No segundo, a imaginação é utilizada como estratégia de criação de hipóteses, mas se torna refém da própria verificação. Enquanto Ángel utiliza a imaginação para promover novas vertentes de sentidos, sem a preocupação em substituir o verificável, Escalante quer substituir o mundo pelo seu próprio discurso. Em ambos os casos discute-se a ficção, o trabalho com a imaginação ou com as hipóteses é estratégia para se deslindar novas perspectivas de sentido. Saer defende que a ficção possui un carácter duplo “(...) que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (SAER, 2007, p. 09). A liberdade salvaguardada a Ángel e a Escalante está no segundo elemento, no qual ambos se apropriam de forma específica: a primeira personagem dando ênfase à recepção e a outra ao resultado, no sentido de substituir o próprio mundo. É preciso pontuar que Escalante tem como escopo o prolongamento do ato do jogo, mesmo que deseje o resultado hipotético. A relação da personagem com o jogo está no sempre movimento de lançar novas apostas: o prazer de Escalante está no intervalo da criação da hipótese ao momento de verificação.

A terceira temática é dada pelo juiz Ernesto que no momento em que se propõe a traduzir³ *The picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde,

²Zielinski redefine o sentido da palavra “désir” tendo como paralelo o trabalho com o conceito de transcendência: “(...) La transcendence ne caractérise donc pas une déficience ou un « échec » du sujet percevant, mais permet de dépasser l’opposition sujet/objet. Le caractère « indéfini » ou « inépuisable » de la transcendence appelle une perception infini. Cette expérience originaire – ouverture irréductible du sujet – ce mouvement vers la transcendence du monde que le monde n’épuise pas, est une forme du désir. Le sujet percevant est un sujet désirant” (ZIELINSKI. La notion de « transcendence » dans *Le Visible et l’invisible*: de l’indetermination au désir, p. 240).

³Esse gesto da personagem traz à voga a discussão poética como afirma Logie: “(...) También en *Cicatrices* hace acto de presencia el tema literario: a través de la traducción

revela o aspecto do tempo como repetição. No intervalo das audiências do tribunal e, após, as andanças pela cidade o juiz Ernesto metodicamente constrói sua tradução. Não há uma preocupação em concluir a obra, o objetivo central se encontra no apuro do trabalho, na gesticulação de um ato repetitório.

Después vuelvo al escritorio y continúo la traducción. Escribo, tacho, hago marcas —cruces, líneas verticales u horizontales, círculos, flechas— en el cuaderno y en el libro. Vuelvo la página ciento nueve y comienzo a leer el texto escrito en la del dorso, la página ciento diez. La página, con su pareja escritura de imprenta, va llenándose con mis nerviosos y rápidos signos: cruces, rayas verticales u horizontales, flechas, círculos. (SAER, 2003, p. 100).

O apuro na escolha das palavras no retorno iterativo ao texto é amplamente explorado por Ernesto. A tradução não é concluída no decorrer da história, ao contrário, o ato de debruçar-se sobre o livro de Oscar Wilde se junta às demais ações repetitórias da personagem. A relevância está no movimento de tradução, na relação com o próprio fazer, com a deslocação. Essa característica da postura de Ernesto é amplamente representável nas andanças da personagem, quando sai de automóvel sem rumo certo pela cidade. A questão da passagem do tempo é de certa forma irrelevante para a personagem, Ernesto se apropria é do deslocamento. O tempo se descobre como força repetitória e por isso capaz de coincidir com o próprio movimento da personagem. A terceira narração se mostra, então, menos como uma tentativa de embate com o tempo do que uma busca por ajustar-se com ele, por meio de um giro sobre si mesmo.

A última narração encerra a discussão do tempo. Luis Fiore assaltado por pressentimentos trágicos segue o caminho do destino: o tempo aqui não pode ser burlado é destino. O tempo é um agente que conduz Fiore metodicamente a um lugar que ele já presente. A personagem se rende ao destino e busca – no gesto do suicídio - evadir-se do espaço para que seu tempo seja, assim, concluído. Essa nuance fatalista

de *El retrato de Dorian Gray* que realiza el juez Ernesto, de las lecturas de Ángel, la actividad literaria de Tomatis y los ensayos que escribe Sergio” (LOGIE. *Juan José Saer: La construcción de una obra*, p.20).

é prefaciada pelos sonhos da noite anterior da filha de Fiore, que conta ao juiz Ernesto como tudo aconteceu: “Porque lo había soñado esa noche. Había soñado que volvíamos de Colastiné con mi mamá y mi papá y que ellos decían que iban a devolver la camioneta, pero iban al almacén del turco Jozami y mi papá le pegaba dos tiros en la cara a mi mamá (...)” (Saer, 2003, p. 123). Esse relato da filha é feito no interrogatório policial ou na narração do juiz Ernesto. Quando Fiore narra há, também, um momento em que a filha tenta esboçar esse conhecimento que tinha dos fatos que estavam acontecendo no decorrer do dia: “(...) Anoche soñé que ibas a cazar este pato —dice la nena—. Soñé que mami y yo nos quedábamos aquí en la camioneta y que vos ibas para la laguna y se oían tres tiros, y después volvías con el pato. Lo soñé todo” (SAER, 2003, p. 140). Os pais ignoram a fala da filha e continuam encenado tudo de acordo com o sonho.

Nessas quatro narrações o tempo é agente de embate, que produz uma dissintonia entre a personagem e a própria vivência. Há mesmo uma tentativa de suplantar a força do tempo, por caminhos outros como o jogo: a artimanha é vencer o acaso. Essa discussão sobre o tempo acompanha a obra de Saer, observa-se nos romances a problemática da liberdade da personagem em face à experiência: entre o acaso e o destino, as personagens se movimentam discutindo sua própria liberdade de ação no mundo. Em *Cicatrices* as personagens sentem que são levadas pelo tempo e, como revanche, se projetam no objetivo de vencer sua sina. O tempo coíbe uma ação efetiva de mudança, percebe-se que, apenas, no movimento dos dois primeiros narradores é que se gesticula uma ação efetiva contra o tempo. Ángel alegoriza o tempo meteorológico criando seus próprios boletins, em um gesto amplamente representacional. O interessante é como os falsos prognósticos meteorológicos provocam nos leitores reações em concordância ao que era narrado por Ángel. Na postura de Escalante percebe-se que as hipóteses criadas no jogo representam o próprio gesto da literatura, segundo Iser. Essas linhas do diferente representam a liberdade da literatura em gesticular seu próprio discurso. É como se Saer salvaguardasse, no gesto dos primeiros narradores, o seu pensamento a respeito do espaço e função da literatura⁴.

⁴Saer afirma: “(...) 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, desdeñando la actitud ingenua

A discussão progride em direção ao pensamento poético de Saer, em que a questão da representação se releva, como forma atuante de pensar e sentir a própria vivência⁵. O ponto crucial do pensamento saeriano está nesse projeto de nominação do mundo na volitiva de trazer à tona aquilo que se encontra, ainda, não tematizado: “(...) Sólo que el propio acto de nominación, la propia constitución poética de la cosa a la cual va a referirse un saber, no va a cesar de sustraerse a este mismo saber, y ésta será una cuestión crucial en la escritura de Saer” (SCAVINO, 2004, p. 11).

Quando se fala da estrutura temporal tem-se que as narrações se tocam sem se intercambiarem. O movimento de narração de cada personagem é respeitado de forma que a menção de outro narrador como personagem é feita sem se recorrer à intromissão na sua liberdade de contar. É evidente que o senso de liberdade buscada pelas personagens é resolvido, somente, no plano poético. O ato de contar de redimensionar os acontecimentos se torna a única revanche que é concedida às personagens em relação ao tempo. Ao leitor é entregue uma narrativa em sincronia em que se requer a tarefa de reestruturar as engrenagens dos relatos para que se compreenda o sentido da narração em seu todo. A história que se repete nas narrativas – a de Fiore – costura um diálogo entre todo o relato. É apurado esse trabalho com a estrutura temporal em que os vazios são metodicamente deixados para que haja uma coesão de sentido de toda a história. Essa estrutura em “zíper” é construída de forma que o ato de leitura seja o movimento que agrupe as diferentes narrações.

Referências

ARCE, Rafael. El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet. In: *Juan José Saer: La construcción de una obra*. Coord. Ilse Logie. Colección Escritores del cono sur 6. Universidad de Sevilla, p. 89-105, 2013.

que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha” (SAER. El concepto de ficción, p. 12).

⁵Merleau-Ponty afirma que: “O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo, enquanto o vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não o viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando minha frequentação do mundo, compreendendo-a de dentro” (MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*, p. 41).

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* Hans Robert Jauss... et al.; Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra: p. 105-118, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1993.

KANT, Immanuel. *Estética Transcendental*. In: *Crítica da Razão Pura*. Tradução e notas de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

LOGIE, Ilse. *Juan José Saer: La construcción de una obra*. Coord. Ilse Logie. Colección Escritores del cono sur 6. Universidad de Sevilla, p. 11-37, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 3ªed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SAER, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.

SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

SAER, Juan José. *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

SAER, Juan José. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

SAER, Juan José. *Cicatrices*. 1ª ed. Buenos Aires: Seix Barral 2003.

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

ZIELINSKI, Agata. La notion de « transcendance » dans *Le Visible et l'invisible*: de l'indetermination au désir. In : *Maurice Merleau-Ponty: sous la direction d'Emmanuel de Saint Aubert avec un texte inédit de Maurice Merleau-Ponty : La nature ou le monde du silence*. Hermann Éditeurs : Paris, p. 217-249, 2008.

