



# JUAN JOSÉ SAER E OS PAPÉIS ESTRANGEIROS: O EXÍLIO, OS TRÂNSITOS DA FICÇÃO, O LABORATÓRIO DO ESCRITOR

JUAN JOSÉ SAER Y LOS PAPELES EXTRANJEROS: EL EXILIO, LOS TRÁNSITOS DE LA FICCIÓN, EL LABORATORIO DEL ESCRITOR

Iuri Almeida Müller\*

\* iuri.muller@gmail.com

Doutor em Letras – Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Este trabalho foi escrito durante o estágio de pós-doutoramento junto à Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), realizado com bolsa Capes.

**RESUMO:** O presente trabalho busca analisar, no âmbito dos cadernos pessoais do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), publicados de maneira póstuma sob a denominação de *Papeles de trabajo*, como aparecem ali três operações decisivas para a obra do escritor: a questão do exílio e do estrangeiro, signo que se estabelece desde a partida do autor para a França em fins da década de 1960; as ocorrências de saídas e retornos dentro do espaço ficcional da obra de Saer, abundantes tanto na literatura publicada em vida como na obra divulgada após a sua morte; os rascunhos e experimentações de começos para contos e romances, que entregam aos cadernos a ideia de “laboratório do escritor”. Para tanto, recorre-se tanto à numerosa crítica e ao ensaísmo que se ocupam da literatura de Saer como se atenta aos procedimentos da intertextualidade presentes no interior dessa obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juan José Saer; literatura argentina; espaço e literatura

**RESUMEN:** El presente trabajo busca analizar, en el ámbito de los cuadernos personales del escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), publicados póstumamente bajo el título de *Papeles de trabajo*, cómo aparecen tres operaciones decisivas en la obra del escritor: el problema del exilio y de la extranjería, signo que se ha establecido desde la partida del autor a Francia a finales de los años 1960; las ocurrencias de salidas y regresos dentro del espacio ficcional de la obra de Saer, abundantes tanto en la literatura publicada en vida como en la obra que se divulga después de su muerte; los borradores de inicios para cuentos y novelas, que dan a los cuadernos la idea de un “laboratorio del escritor”. Para ello, se recurre tanto a la fortuna crítica y ensayística que aborda la literatura de Saer como a los procedimientos de intertextualidad presentes en el interior de la mencionada obra.

**PALAVRAS CLAVE:** Juan José Saer; literatura argentina; espacio y literatura

*La libreta negra ya está demasiado baqueteada  
como para llevarla de viaje todavía.*

Juan José Saer

Mais além do numeroso *corpus* que forma a obra de Juan José Saer publicada em vida – conjunto formado por romances, volumes de contos, ensaios e poemas –, após a morte do escritor a obra ainda pôde encontrar uma sorte de prolongamento: publicados de maneira póstuma, grande parte dos cadernos, cadernetas, blocos de anotação e folhas soltas assinadas por Saer também alcançaram os leitores e a divulgação pública. Ao todo, foram quatro tomos, de heterogêneo material, a sair à luz com rascunhos, esboços e também textos acabados, porém até então inéditos. Organizados sob a coordenação do pesquisador Julio Premat, foram separados em volumes que, em comum, receberam a denominação de *Borradores inéditos*: dois deles com a especificação *Papeles de trabajo* (I e II), outro dedicado aos *Poemas* e um quarto livro a reunir os *Ensayos*. O presente texto busca situar-se no âmbito dos *Papeles de trabajo* do escritor, mais precisamente no que diz respeito ao segundo volume do mencionado material, dedicado, para qualificar de alguma maneira, à produção “madura” de Saer, aquela escrita após a partida do escritor para a Europa, no final da década de 1960.

Como se verá, a partida de Juan José Saer para a França terá muito de casualidade e de engrenagens de certo modo involuntárias a precipitar tanto a ida como a permanência em território europeu. O certo é que o escritor santafesino desembarcará na Europa em meados de 1968 para nunca empreender um regresso definitivo à Argentina, país que visitará em variadas oportunidades. Acaso, contingência, vislumbre curioso de outro futuro: seja como for, está claro, como se verá, que o embarque de Juan José Saer para a França não se deu pelas exigências clássicas e repetidas do exílio: não estava proibido de permanecer em seu país natal, não viaja necessariamente aturrido por necessidades econômicas; a excursão, naquele momento, não se dá em meio a emergências concretas. No entanto, a condição estrangeira de Saer logo será problemática também quanto ao exílio.

Se é certo que Saer viajou a partir de condições distintas, poucos anos depois (já no começo dos anos 1970, poderíamos precisar), o seu retorno à Argentina já seria um empreendimento dificultoso e, a seguir, talvez impossível – naqueles anos, centenas de intelectuais, escritores e professores deixavam o Cone Sul com destino justamente à Europa (e também ao México e aos Estados Unidos, entre outros lugares de refúgio) para escapar das ditaduras militares que se multiplicavam pelo sul do continente, e

buscar o hipotético caminho inverso seria, possivelmente, uma tentativa tão arriscada como inviável. Essa condição – quem sabe a de exilado *a posteriori* –, incomum, mas não inédita, também deve ser examinada ao se ler os papéis de trabalho rascunhados durante a etapa europeia, período que se estenderá por quase quarenta anos, até a morte do escritor, também na França, em 2005. “Exílio”, por sua vez, não é um termo exatamente alheio ao estatuto desses cadernos.

Também interessa aqui observar o movimento que se dá quando os cadernos e as páginas soltas do escritor deixam a imobilidade da escrivaninha de trabalho e ganham a rapidez e o trânsito dos apontamentos de viagem – mais ainda quando o objeto de anotação do escritor é o país natal, cena que se repete em algumas das viagens a Buenos Aires e Santa Fe registradas nas cadernetas que compõem esse material. A partir dos anos 1980, principalmente, depois de um longo hiato ocasionado e forçado pela ditadura militar, as viagens de Saer para a Argentina ganham certa regularidade, constância que não inviabiliza o espanto na percepção do espaço (espanto, por vezes, repetido e ao mesmo tempo renovado em seus vislumbres) e o interesse pelo que se observa de novo nos antigos lugares: as modificações no registro da língua, as alterações na natureza e no tecido das cidades, os temas

que se escuta nas ruas, elementos que se infiltram nas leituras e na escritura por chegar.

Por fim, em uma espécie de terceira operação registrada nesses materiais, importa ainda analisar como se dá no âmbito dos *Papeles de trabajo* a experimentação com os *começos de novos textos*, que, como se verá, podem tanto ser incorporados a contos e romances finalizados e publicados em vida como, por outro lado, permanecer inconclusos e existentes apenas nos cadernos preparatórios. Aqui, o rascunho e o exercício valem como mecanismos internos de um *laboratório do escritor*, espaço que funcionará de maneira paralela à obra visível e que paulatinamente pôde encontrar seus leitores e críticos. Nesses esboços, Saer poderá trafegar pelas variedades da *versión* e estabelecer liames entre diferentes projetos, contemporâneos ou não, do corpus literário em construção.

Juan José Saer aterrissou em Paris poucas semanas após a eclosão das manifestações do maio de 1968 na França – deixava o inverno argentino para, a princípio, permanecer não mais do que seis meses na Europa. Viajava a partir da bolsa de estudos concedida pelo governo francês, benefício que recebeu quase que por acaso, como o escritor relatou em entrevistas. O episódio, e algo das suas implicações, aparece assim resumido por Maranghello:

Como se sabe, Saer viajó a Francia en 1968 con una beca del gobierno francés para estudiar el *nouveauroman* y lo que iba a ser una estadía de seis meses se prolongó por el resto de su vida. El dato ha sido consignado innumerables veces, y suele iniciar casi todas las presentaciones del escritor que ensayaron sus principales entrevistadores y críticos. Sin embargo, la extranjería en la que Saer desarrolla más de la mitad de su prolífica obra suele quedar soslayada como un dato biográfico que parece no afectar demasiado su producción (Maranghello, 2018, p. 4).

Em uma entrevista ao jornal argentino *Página/12*<sup>1</sup>, já nos anos 1990, Saer resgataria algumas minúcias daquela partida: o projeto que derivaria na bolsa, contava, estaria de início destinado a um amigo. No entanto, quando da divulgação dos resultados pela instituição francesa, ocorre que o beneficiado seria apenas Juan José Saer, sem possibilidade de arranjo ou de extensão dos benefícios ao companheiro. Viaja, portanto, *quase que por acaso*, e com uma extensão de tempo bem definida tanto pelos termos da ajuda de custo quando pelo dinheiro destinado à excursão. No entanto, as circunstâncias pessoais e as possibilidades literárias e profissionais acabam diferindo o retorno para mais adiante – até que as chances (e as intenções) de retorno se tornam opacas tanto pela vontade pessoal como pelas circunstâncias políticas; as circunstâncias argentinas, neste caso.

A chegada de Saer à França difere do roteiro supostamente comum ao intelectual latino-americano que busca Paris nos anos 1960 e 1970: primeiro porque, como já se disse, não viaja obrigado pelas condições do país natal, mas por uma soma de fatores que obedecem à contingência e à casualidade; depois, porque não viaja em busca consciente de estar mais próximo do que ainda se mostrava como o “centro ocidental” da escrita e da intelectualidade, ao menos para o senso comum e para as repetidas trajetórias de escritores. Saer não busca a França para corrigir uma falta, uma lacuna ou uma ausência; autor, naquele momento, de volumes de contos e romances, já havia assentado um *caminho de leitura* suficiente e assombrosamente sólido. Sobre esse trajeto *sui generis*, escreve Beatriz Sarlo que a história de Saer “transcorre por grupos minoritários de lectores, por razones que no se explican solamente por su distancia de Buenos Aires, ni por ese recorrido que eligió hasta su muerte, desde París hacia Santa Fe, como si Buenos Aires fuera el lugar inevitable pero al cual se le dedicaba solo un trámite rápido” (2016, p. 11).

Apesar das singularidades encontradas nesse paulatino enraizamento no estrangeiro, tampouco se pode dizer que a presença definitiva de Saer na Europa não ocupe um lugar decisivo e relevante no *corpus* da sua obra. Como

1. Em “Los que se van”. Página/12, 8/9/1996.



escreveu Julio Premat em seu ensaio “Saer: un escritor del lugar”, dedicado a interrogar como se dá a construção da *imagem de escritor* na trajetória de Saer, a viagem do autor a Paris em meados de 1968 deve ser lida como uma *“peripezia biográfica de inmensas consecuencias”*: “poco importa cuáles hayan sido las motivaciones personales de ese viaje, el efecto fue el de desplazarse (el de borrar-se a medias, se diría desde sus ficciones) com respecto al espacio de origen, Santa Fe, y de cara al centro literário del momento, Buenos Aires” (2009, 217). A isso se soma, podemos supor aqui, a impossibilidade de retornar ao país natal durante boa parte do primeiro período em que se fixa no exterior.

Os documentos *franceses* dos *Papeles de trabajo* alcançam ao leitor da obra de Saer importantes vestígios desses primeiros – e férteis – anos no estrangeiro. Escreve Premat no texto de apresentação do segundo tomo dos *Borradores inéditos* que “si el primer tomo de los *Papeles de trabajo* delimitaba la figura de un joven escritor que, entre la escritura de la poesía y la del ensayo polémico, iba definiendo una manera de escribir, (...) la imagen que se perfila en este segundo volumen es muy diferente” (2013, p. 7). Se em pequenas editoras argentinas (principalmente casas editoriais da província de Santa Fe) haviam ficado as primeiras edições dos primeiros livros (os contos de *En*

*la zona*, *Palo y hueso*, *Unidad de lugar*, as narrativas longas de *Responso* e *La vuelta completa*), volumes de circulação restrita a um pequeno grupo de amigos e leitores especializados, a vida no estrangeiro prometia novas possibilidades de escritura, criação e publicação.

“Por un lado, en un primer momento, se trata de un escritor para quien la situación de alejamiento produce una proliferación de proyectos y de textos”, anota Premat, que afirma serem “los años setenta, en la trayectoria de Saer, los más fértiles en creaciones de todo tipo, en experimentaciones, en aperturas de posibilidades, líneas narrativas y perspectivas” (2013, p. 7). As experimentações e as aberturas de possibilidades são, como se verá, presenças abundantes no corpo dos cadernos. As páginas da intimidade serão o recurso mais propício para arriscar os começos de cada texto novo, articular a ideia da criação com a leitura da poesia e de biografias de escritores, transcrever a frase ditada pelo pensamento ou o livro alheio.

A ocorrência dos inícios aparece mais de uma vez desenhada nos cadernos. Em uma anotação de novembro de 1971, por exemplo, quase dez anos antes da publicação do romance *Nadie nada nunca* (1980), Saer começa a rascunhar – no que os organizadores denominaram como “Cuaderno 8” – passagens desse texto. O título – “Rosa

y dorada la ribera / la ribera rosa y dorada” – e o subtítulo – “El mediodía” – da anotação já evocam motivos e circunstâncias que irão se cristalizar no texto por vir, enquanto certos excertos do que se anota no caderno ganharão versões e variações no original que se assentará anos depois. Há ocorrências que, ligeiramente modificadas em ângulo e linguagem, serão transportadas quase sem perdas ao texto de *Nadie nada nunca*, como a que o autor escreve ao final da anotação e que se tornará um fragmento particularmente recordado do romance: “el Gato fue al encuentro de la araña que, al percibirlo cambió de golpe su dirección (...). La suela de la alpargata la alcanzó; la araña desapareció un momento bajo la silla; y, en seguida, al retirar el pie, el Gato vio el puñado de arañitas que corrían despavoridas” (Saer, 2013, p. 61).

Por outro lado, a passagem que inaugura a anotação-embrião de *Nadie nada nunca* surge como um trecho sutilmente modificado (em posição, ângulo, perspectiva) da descrição obsessiva que justamente servirá como motor do romance que sairá à luz em 1980:

Sobre las cuatro franjas, roja, amarilla, verde, violeta, el cuerpo de la mujer, erguido, mirando hacia la ventana, en la luz ardua, sin matices, plena, resalta la cabeza contra la franja roja del cielo, el pecho y los ombros, contra la franja amarilla de la isla,

del otro lado del agua, el vientre desnudo, entre el corpiño y el calzón de la bikini blanca, contra el río verde, las piernas cóncavas contra la playa violeta (Saer, 2013, p. 60).

É certo que o que se anota nos cadernos preparatórios não chega intacto aos originais de *Nadie nada nunca*; no entanto, o que se desprende de esboços tão anteriores pode ser visto como a construção de uma música que, esta sim, seguirá vigente durante todo o período de gestação do livro e que encontrará no texto fixado em 1980 a sua forma mais polida. Mais do que rascunhos, nessas passagens de 1971 os cadernos de Saer parecem abrigar os ensaios de uma melodia, os testes de um ritmo e de um tom, experimentos que, por sua vez, podem fabricar as primeiras imagens (a aranha espatifada e a sua multiplicação, por exemplo) e circunstâncias (a mulher e o homem que perscrutam a praia desde a janela) que, também elas, encontrarão um caminho imperfeito até o ensaio se tornar livro.

Dois anos após a primeira menção ao romance *Nadie nada nunca* nos cadernos, os *Papeles* mostram novas ocasiões em que os trechos se aproximam à forma que desembocará na escritura final. Em novembro de 1973, Saer anota: “no hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida, la isla. El Gato

se retira un momento de la ventana (...) y busca (...) los cigarrillos y los fósforos” (2013, p. 64). Os cadernos permitem ao leitor a observação de um universo em expansão: para além do experimento com o ritmo e a música do texto, Saer já tem, aqui, elementos centrais do romance que entregará aos leitores no final daquela década. Estão presentes o protagonista trágico, a casa na beira do rio, a janela como posto de descrição e observação, as minúcias do espaço, repetidas ao longo da narrativa e incorporadas como peça de um refrão: os azulejos vermelhos, o cigarro, os fósforos (e logo os objetos da cozinha, as cortinas azuis, os materiais enferrujados no pátio, estes ainda não evocados nos rascunhos, bem como a trama policial que trará os cavalos mortos ao longo da costa santafesina).

Em uma agenda de 1974, mas cujas anotações, de acordo com a organização do volume, se estendem até por volta de 1977, Saer tratará de incorporar outro elemento ao romance que planeja e escreve. O fragmento a seguir aparece sem data precisa:

el Caballero debía, con toda seguridad, preguntarse, ya que los demás le eran exteriores, si lo mismo que le pasaba a él le pasaba a los otros, a saber: que, cada vez que los miembros del grupo se acomodaban en una nueva posición, que tenía algo de escultórica, y se ponía en marcha el nuevo acto común, al

final los demás, como él mismo, experimentaban la sensación de no haber avanzado nada y de encontrarse, como antes de comenzar, en el mismo lugar (Saer, 2013, p. 66).

O texto fixado e a publicação de *Nadie nada nunca*, vários anos depois, tornam justificada a aparição de certo material que, no contexto dos cadernos, parece heterogêneo ao quadro das passagens anteriores. A irrupção da ficção do Marquês de Sade (como que avulsa nos *Papeles*) passará ao texto como um espelhamento não só da leitura do protagonista Gato Garay (que manuseia o livro de Sade, exemplar que chega emprestado à casa da localidade de Rincón) como dos gestos (principalmente dos gestos sexuais) do personagem, às voltas com a angústia de sempre recomeçar “em um mesmo lugar, como se não houvesse avançado nada”. Após o experimento com a linguagem, depois de colocar em cena alguns dos elementos e objetos que determinarão a cadência e a estrutura da prosa de *Nadie nada nunca*, Saer também adiciona, já desde os cadernos de preparação intermitente do romance, o movimento da intertextualidade (aqui, com Sade), liame determinante para o texto que logo se fixará.

Mais adiante no curso dos cadernos, há um episódio da escritura que exige que nos detenhamos no texto. Presente no que os organizadores chamam de “Cuaderno 17”,

da marca *Pigna*, há uma espécie de triplo começo de uma ficção esboçada. Os três começos têm extensões muito parecidas e versam sobre uma mesma ocorrência, que trata de delinear uma narrativa futura, apenas iniciada. Dois deles aparecem datados (o segundo, de 10/1/1977, e o terceiro, de 10/3/1981) e apenas um dos fragmentos surge acompanhado de um título (a terceira versão, denominada nos cadernos “Visiones del norte”).

Quanto à “trama” ou ao material narrativo, não há, quase, diferenças entre as três versões. O que se narra é praticamente a mesma cena, que tem como protagonista o personagem Horacio Barco, uma das célebres e reiteradas presenças na ficção saeriana, ainda que poucas vezes apareça situado em uma função central dos textos<sup>2</sup>. Barco, nos três começos, surge em um espaço bem definido e em companhias que se repetem em ambas as tentativas, companhias também bem conhecidas para o leitor da ficção de Juan José Saer: ele está acompanhado de Carlos Tomatis, Lalo Lescano e Gato Garay (duas das três versões também mencionam a esposa de Lescano entre os presentes) em um churrasco que, ao menos no que se refere à carne, está por terminar; os restos de comida estão sobre a mesa e os participantes tratam agora de esgotar as taças de vinho branco. É a hora da sesta, por volta das duas da tarde, e o provisório protagonista Barco abandona por um momento

o espaço em que se dá a conversação para, carregado de uma cadeira de descanso, refugiar-se junto à sombra das árvores a alguns metros da churrasqueira e dos diálogos.

Há, talvez pela primeira vez em Saer (ainda que só seja possível acessar essa descrição ao final da obra, em uma das tantas contradições que entregam as publicações pós-tumas e os textos inéditos), uma pormenorizada descrição física do personagem Horacio Barco, uma presença reiterada em diversos textos do autor, mas que aqui se situa em um centro luminoso da narração. Sabemos, também pela coincidência dos três excertos, que Horacio Barco há pouco havia estado de aniversário – podemos imaginar que o *asado* em questão seja, como ocorre outras e outras vezes na ficção de Saer, um evento festivo dedicado a um aniversário, o de Barco, no caso –, que veste uma camisa branca aberta no peito e uma calça também branca (mas de uma coloração mais gasta, de um branco menos “puro” do que a peça de cima) e que, embora as vozes dos amigos que seguem junto ao fogo ou ao resto do fogo perguntem por ele (“Barco. Barco. ¿Dónde está Barco?”), decide se recolher sozinho sob a sombra das árvores.

Assim é descrito Horacio Barco na primeira destas três tentativas de uma ficção que, como se verá, não deixará os cadernos preparatórios:

2. Horacio Barco é, também, o protagonista do conto “La tardecita”, presente no volume *Lugar* (2000). Na narração, Barco lê um texto de Petrarca (“La ascensión al Mont Ventoux”) e percebe como o movimento da leitura carrega em si mesmo a chegada de uma recordação: a de uma tardezinha da infância em que, junto ao irmão mais velho, percorre a pé uma estrada do interior da província de Santa Fe em direção à casa familiar.



Tenía cuarenta años, desde hacía dos días, y quería gozar solo – solo solo – durante unos minutos, el tiempo que pudiese, de la siesta de octubre. Era lo que se dice, o lo que se decía, más bien, un hombrón, fuerte, ancho, alto, la espalda arqueada haciendo resaltar todavía más el vientre jovial de cuarentón equilibrado, de convicciones sólidas, generoso. La camisa blanca, de mangas cortas, se abría en ángulo agudo desde el cuello hasta el nacimiento del abdomen, mostrando, en el pecho, el vello entrecano enmarañado, que contrastaba con la cabeza orgullosa de la que no faltaba un solo cabello negro y en la que no se veía una sola cana (Saer, 2013, p. 119).

A descrição física acompanha também o segundo e o terceiro fragmentos. No segundo, o que está datado em 1977, a descrição é, digamos, mais lateral, e segue o personagem enquanto Barco arrasta a cadeira em direção à sombra, tratando de dar forma ao movimento; no entanto, na terceira versão, escrita em 1981, a abordagem descritiva, se coincide nos traços do corpo e na vestimenta de Horacio Barco, apontam para um homem “de 43 años” (2013, p. 124). Se o tempo, nos cadernos, passou entre uma e outra tentativa de levar adiante essa ficção, também cabe anotar que o tempo seguiu em movimento no miolo da ficção saeriana: o protagonista, mais de três anos depois, não cumpre ou festeja outra vez seus 40 anos, mas os 43. Depois disso, entretanto, as versões

cessam e não há novas variações: não há outros inícios do relato ou romance (“Visiones del norte”, teria mesmo se chamado no interior de algum volume?), e a trajetória de Barco (ao menos *essa* trajetória de Barco) se interrompe no pensamento, na *siesta* à sombra, no último rascunho do ano de 1981.

As notas que aparecem ao final do segundo tomo dos *Papeles de trabajo* acrescentam algo mais sobre essas três tentativas. Ali, lemos que “como otros cuadernos, éste fue utilizado en dos períodos distintos. Primero estaba destinado a una novela o relato que no prosperó, con Barco como protagonista, al menos de la escena inicial, y que en una de las tres versiones disponibles se intitula “Visiones del norte” (2013, p. 421). Não há, na ficção posterior de Saer, conto ou romance que pareça, mesmo que de maneira parcial, dar continuidade ao que é narrado nos cadernos, mesmo que a construção espacial, a reunião de amigos, a menção à confraternização e os poucos diálogos ou frases soltas entreguem, claro está, um inegável ar de familiaridade ao leitor do conjunto ficcional de Saer.

Resta, ainda, apontar a visível diferença de *estilo* presente em cada uma das versões, distinção que pode obedecer não só a tentativas diversas de buscar com que o texto (um texto *escapante* que afinal não se desenvolverá)

encontre a sua forma, mas também à distância temporal existente entre os três inícios. A leitura em perspectiva pode, *grosso modo*, estabelecer relações entre cada um dos esboços com um determinado momento, ou texto, da obra do autor. A presença irônica do narrador e alguns dos recursos da narração do terceiro começo (“decía”, “como decía”, empregados repetidamente no trecho) levam à memória da leitura de *Glosa*, por exemplo, romance escrito ao longo de vários anos e publicado em 1986 – contemporâneo, pode-se supor, da última das experimentações registradas nos cadernos. Por sua vez, o estilo entrecortado do segundo fragmento, feito de longos períodos atravessados por uma obsessiva pontuação, faz com que se recorde o que foi lido no já mencionado romance *Nadie nada nunca*, publicado no início daquela década e cujas anotações preparatórias também tiveram lugar em vários dos cadernos que alimentaram os *Papeles de trabajo*.

Muito já foi escrito (María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Julio Premat, entre vários outros, se debruçaram sobre este objeto) quanto à fidelidade da literatura de Saer a um espaço, a uma *zona*, como cunhou o próprio escritor, que se encontra em um meio de caminho entre determinada geografia argentina (a cidade de Santa Fe, suas ruas cêntricas, seus bairros, sua periferia, suas localidades vizinhas, seus balneários e suas ilhas) e as coordenadas da

ficção. Essa fidelidade, no entanto, nunca esteve limitada a uma permanência espacial sem fissuras: a literatura de Saer é feita, desde os primeiros contos, os de *En la zona* (1960), até o desfecho interrompido do último romance *La grande* (2005), de abandonos, despedidas, retornos intempestivos, visitas à terra natal, exílios, e ausências de personagens e protagonistas. Essa sorte de movimento pendular também se encontra presente nos cadernos do escritor, nestes *Papeles de trabajo* que tornam mais espessa a presença autobiográfica no material literário, e que exige, assim, novas prudências de leitura e aberturas para o teor dessas entradas e de seus significados.

Como se viu, os cadernos, páginas soltas e cadernetas presentes no tomo segundo dos *Papeles de trabajo* carregam o que foi escrito após a chegada de Saer na França, em 1968; também aqui, entretanto, a ideia de permanência aparece atravessada por outros movimentos. Além de, como se verá, incorporar as anotações das pontuais viagens de retorno à Santa Fe e a Buenos Aires, as folhas do caderno abrigam as impressões do viajante (ou imigrante) que recorda a cidade natal, o estranhamento suscitado pelo país estrangeiro, o anseio de retomar os lugares perdidos e, ainda, a constatação de que talvez a pátria, ou a casa, estejam em um espaço fora de qualquer lugar, ou mesmo em lugar algum.

Há dois textos da seção “Hojas sueltas”, que reúne apontamentos diversos do final dos anos 1960 e da década seguinte, capazes de jogar luz sobre algumas dessas tensões. O primeiro deles, datado de 1969 e intitulado “El paraíso recuperado”, é um dos fragmentos da seção a quase exigir do leitor uma apreciação que incorpore a pulsação dos elementos autobiográficos, com os riscos que isso pode muito bem carregar. Texto breve, feito de dois parágrafos, encerrado em si mesmo, não desponta como esboço de anotação mais longa. Para além de apontamento que surge e se extingue no corpo dos cadernos (como o são vários desse e de outros conjuntos), poderia juntar-se, quem sabe, a uma série de textos que Saer intitulou como “Argumentos”, brevidades que acompanham, formando uma seção final, os contos longos de *La mayor* (1976). Seja como for, “El paraíso recuperado” não foi incorporado a nenhum volume do autor em vida e se manteve como peça a existir tão somente no contexto e na condição dos cadernos.

“Cuando estaba en París, los domingos, arduos, me despertaba a mediodía la luz frágil que entraba por la ventana. Mis ojos turbios chocaban contra un cielo liso, y los últimos rastros del sueño se borraban de mi mente. ¡Qué tristeza!” (Saer, 2013, p. 28), lemos no primeiro período do trecho. E em seguida: “salía a caminar por calles pulidas

por el uso, y llegaba hasta el Sena verde (...). Pensaba, fumando, apoyado en la baranda de un puente antiguo, que había en el mundo una casa que era la mía, con palmeras y un sol obscuro, carnal, resbalando sobre las hojas de los paraísos” (2013, idem). Importa menos distinguir se o excerto obedece à anotação íntima de um Juan José Saer que escreve, na solidão dos cadernos, o lamento de quem há pouco desembarcou em uma pátria estrangeira ou se o que lemos é o rascunho de um exercício breve, impregnado da melancolia pessoal, mas apto a integrar algum dos destinos da ficção do autor; importa menos, inclusive, distinguir quais seriam os limites, sem dúvida precários e imprecisos, entre as duas hipóteses citadas. Exercício mais produtivo poderia ser, isso sim, o de ler o fragmento como um dos pontos de partida para a imensa série de textos, na obra de Saer, que se localizam entre as chegadas e as partidas, os anseios do que viaja, o afã do que está por voltar.

Mesmo a *localização* do narrador de “El paraíso recuperado” escapa da expectativa primeira. Se Saer é um recém-chegado à França, por outro lado aquele que se põe a lembrar “o pesadelo de Paris” está (outra vez) no país natal, na geografia que identificamos, por convicção leitora, hábito e inclinação, em Santa Fe: “ahora que he vuelto, la pesadilla de París, ciudad que pertenece a otros,

se ha borrado. Hoy es la noche del viernes, en pleno verano. Estoy sentado a una mesa de madera clara, bajo una lámpara. Los escarabajos, los mosquitos y las luciérnagas, zumban y chocan, ciegos, contra las telas metálicas. Leo *intranquilo*” (2013, p. 28). “Havia um lugar que era meu”, aponta o narrador na estrangeira Paris, mas, quando de volta ao lugar, em pleno verão e sob a natureza familiar, também se atreve a questionar o que será do pensamento futuro: “cuando llegue el domingo, cuando el domingo brille el sol desaforado sobre las hojas amargas, y me despierte a mediodía, en un mar de blancura deslumbrante, ¿qué otro lugar habrá en el mundo, para que yo quiera – nudo de deseo y de nostalgia – estar en él y no aquí?” (2013, *idem*).

Escreve Beatriz Sarlo que “el borde es el lugar del que está lejos, porque nunca terminará de separarse del lugar de origen y nunca obtendrá un lugar seguro en otra parte: la condición del exiliado replica la condición del escritor que se siente también lejano de la literatura que se escribe a su alrededor” (2016, p. 21), em uma passagem de caráter amplo e que parece se adequar com precisão ao movimento oscilante, ou pendular, desses cadernos do recém-chegado. A borda, a margem, o movimento de vaivém entre a pátria natal e o estrangeiro, superará longamente o âmbito dos *Papeles* – basta um rápido exercício

de enumeração para perceber que se prolongam pelo caminho de uma obra.

Em *La mayor*, esse conjunto heterogêneo de contos longos e “Argumentos”, como batizou Saer as peças curtas do volume, por vezes interconectadas, essa condição se fará presente com singular intensidade. “A medio borrar”, o texto mais longo do volume e parte fundamental das ocorrências e circunstâncias da ficção de Saer, surge então como o epicentro dessa situação; no conto, ou novela breve, se assim se queira, o que se narra são os últimos dias do personagem Pichón Garay no espaço santafesino (na *zona* saeriana), para logo embarcar primeiro a Buenos Aires e logo ao estrangeiro. A cidade, no relato, se encontra assolada por uma enorme inundação, e tanto o espaço da ficção como os últimos rastros do protagonista – que deambula pelos lugares e endereços de sempre antes de partir – estão, como convoca o título do texto, “a medio borrar”, por se apagar entre a água que segue crescendo e a iminente partida daquele que se despede e logo estará ausente.

Movimentos análogos podem ser encontrados em diversos textos que formam os mencionados “Argumentos”; em dois deles, a ocorrência se mostra de maneira mais visível. Trechos da correspondência entre os personagens



Pichón Garay e Carlos Tomatis (neste caso, no sentido de Garay para Tomatis) formam o breve enredo de “En el extranjero”. De Paris, onde se assentou depois de deixar para trás – justamente no argumento de “A medio borrar” – a geografia santafesina, Garay escreve a um Carlos Tomatis que, por sua vez, sempre esteve no mesmo lugar. Pichón enumera os efeitos do “estrangeiro”, essa irreabilidade que parece tomar por contágio o corpo e o pensamento: “estoy tratando de decirte que el extranjero – es decir, la vida para mí desde hace siete años – es un rodeo estúpido, y tal vez en espiral, que me hace pasar, una y otra vez, por la latitud del punto capital, pero un poco más lejos cada vez” (Saer, 2014, p. 205). Diante desse perigo, Pichón escreverá que “dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar, las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal” (2014, p. 206).

“Felizes são os que ficam”, havia escrito Pichón Garay, premissa que o narrador sem nome justamente do excerto seguinte, de título “La dispersión”, tratará de refutar com a mesma concisão. Melancólica descrição das evasões e perdas de um tempo, lemos que “la gente de mi generación se dispersa, en el exilio. Del ramo vivo de nuestra juventud no quedan más que dos o tres pétalos empalidecidos.

La muerte, la política, el matrimonio, los viajes, han ido separándonos con silencio, cárceles, posesiones, océanos” (2014, p. 206). E, tal como no fragmento inédito “El paraíso recuperado”, aqui também, em contraposição às dispersões do presente, evoca-se um espaço perdido: “años atrás, al comienzo, nos reuníamos en patios florecidos y charlábamos hasta el amanecer. Recorríamos la ciudad a paso lento, de las calles iluminadas del centro al río oscuro, al abrigo en el silencio de los barrios adormecidos (...), bajo los paraísos de la casa natal” (2014, idem).

No entanto, a mesma dúvida que se infiltra em “El paraíso recuperado” (“quando chegar o domingo, em que lugar quereirei estar, que não aqui?”) e a espécie de mal-estar daquele que habita não o centro de um lugar, mas as bordas pouco habitáveis de um pêndulo, também tratará de se fazer presente em “La dispersión”. Agora, não são mais felizes aqueles que ficaram, visto que a permanência surge como um gesto inviável por natureza: “de esa vida pasada no nos quedan hoy más que noticias o recuerdos. Pero eso no es nada, si se compara con lo que le sucede a los que no se han separado. Entre ellos el exilio es más grande” (2014, idem). O estrangeiro é visto como uma irreabilidade que envenena aquele que viaja, e que se infiltra no corpo do exilado de modo perigosamente total; a continuidade na cidade natal, por outro lado, é descrita

como um gesto derrotado de antemão, movimento ilusório e precário, incapaz de tornar presente o que foi derrubado pelas mudanças e os anos.

Em Saer, seja nos cadernos de preparação ou nos contos de *La mayor*, sopra, antes que nada, o espalhar-se de uma condição melancólica (como propôs Julio Premat no ensaio *La dicha de Saturno*) tanto a arrastar os que partem como a tocar os que decidem nunca sair do território perdido. Ainda assim, nesta literatura o mal-estar não engendra a imobilidade ou a ausência de sentido; os mesmos movimentos, incessantes e sempre reiniciados, serão continuamente interrogados por meio das possibilidades da ficção.

Os cadernos de Saer, já se disse, são formados por materiais de distintos formatos, tamanhos, cores. Também se diferem quanto aos registros, em particularidade que articula o estatuto físico do material, o seu conteúdo e o direcionamento implicado em cada caderno. Entre os casos singulares, está o que a organização dos inéditos de Saer chamados de “Libretas de viaje”, conjunto formado por três cadernos de tamanho menor e que abrigam os apontamentos do escritor em percursos e viagens, na maior parte das vezes em direção à Argentina. Como se viu, as viagens do autor ao país natal se tornam recorrentes, quase se diria regulares, a partir dos anos 1980; várias

dessas excursões – que terão como destino Buenos Aires, Rosario e principalmente Santa Fe –, nem sempre com a indicação precisa de data, ocorrência e lugar, aparecem registradas nas cadernetas com o estilo veloz da anotação breve.

Sobre o caráter dessas cadernetas de viagem, escreve Sergio Delgado, o pesquisador responsável pela apresentação presente no interior de *Papeles de trabajo II*:

Los cuadernos de Juan José Saer implican siempre una condición portátil y la costumbre de poner la dirección y el teléfono en la tapa o en la primera página evidencia el temor de perderlos. Es cierto que estamos ante un escritor de tipo doméstico o “de escritorio”, como lo ha declarado en muchos reportajes y como lo muestran aquellos pasajes de su obra que describen el escenario de una escritura. Pero en los cuadernos se encuentran, de manera dispersa, distintas impresiones de viaje y estas libretas en particular, de tamaño pequeño, tipo de “bolsillo”, al parecer eran utilizadas por Saer en sus paseos o sus viajes para la anotación rápida, “en vivo”. Por este motivo la escritura es generalmente irregular, por momentos poco legible, como hecha de manera apresurada y en lugares inapropiados. A veces da la impresión de que escribe durante el viaje mismo: en el avión, en el colectivo, en táxi o sencillamente caminando (Delgado, 2013, p. 275).

O estatuto particular das cadernetas de viagem faz com que os apontamentos deste Saer viajante se insiram, ao seu modo, dentro de um gesto recorrente da sua ficção, também já evocado aqui: o dos relatos de retorno, abundantes em toda a obra de Saer e que se multiplica até mesmo nesses excertos inéditos, cujo registro fica em um meio de caminho entre a anotação autobiográfica, a escrita dos diários e a preparação de materiais para a ficção futura ou em desenvolvimento. No volume de ensaios *Relatos de regreso: Ensayos sobre la obra de Juan José Saer*, Luigi Patruno escreve que “*El entenado* es el primer relato de regreso de Saer, es decir, aquella articulación productiva por la cual a partir del fracasso de la vuelta a un espacio de origen se despliega una narración” (2015, p. 15). Para Patruno, “después de *El entenado* y de la vuelta del propio Saer al país en septiembre de 1982, las escenas de regreso a la Zona se multiplican” (2015, p. 15).

Patruno enxerga nas ocorrências de regressos nos textos do autor o caráter de reincidência e repetição e, ao mesmo tempo, a consolidação de um fracasso: os retornos não são permitidos de todo, não ocorrem tal como o esperado pelos protagonistas ou simplesmente não se tornam possíveis no interior da narrativa. “El regreso es diferido constantemente y se vuelve instancia de producción narrativa” (2015, p. 16), escreve Patruno, em

uma constatação que se assemelha a que foi possível estabelecer aqui quando da observação dos movimentos contrários, ou seja, os de partida. Também os gestos de abandono e de fuga são, na ficção de Saer, frequentemente adiados, ou não se deixam contar por inteiro no corpo do texto. Em *La vuelta completa* (1966), romance situado no começo da obra do autor, as partidas de Pancho Expósito e César Rey, por exemplo, são anunciadas, mas não narradas; a novela breve “A medio borrar” (que integra o já mencionado volume de *La mayor*), por sua vez, se encerra no instante em que Pichón Garay deixa para trás as fronteiras da cidade, quando então a narração é cortada.

A sugestão de Patruno encontra respaldo na observação, mesmo veloz, do *corpus* de Saer: encontramos, entre os personagens implicados nos retornos, o Matemático que volta de uma excursão europeia em *Glosa*, para então levar adiante a caminhada pelas vinte e uma quadras da avenida San Martín; o *enteado* que regressa (neste caso, à Europa) para narrar a experiência do tempo em que passou junto aos colastiné no litoral argentino; Pichón Garay que, depois de abandonar o lugar em “A medio borrar”, volta à terra natal em *La pesquisa* para dividir passeios pelas ilhas e as mesas dos bares com os amigos de juventude, mas também para colocar à venda a casa da família, na localidade de Rincón; Garay López que retorna, e volta

a partir, e novamente regressa, em *La ocasión*, da zona a Buenos Aires, até ser atravessado pela peste... entre outros registros possíveis, que se expandem também nos contos e, no limiar da ficção, no ensaio *El río sin orillas*, em que o autor se põe a narrar sobre o Rio da Prata (seu estatuto, as versões da sua história, sua literatura) e suas contiguidades justamente desde um dos seus retornos ao país natal.

“La organización del viaje de regreso ofrece una metáfora para pensar la escritura de Saer: un proceder hacia atrás (...), una vuelta sobre lo ya escrito que es en última instancia referir y hacer relato” (2015, p. 17), escreve Patruno, em uma sugestão que será particularmente coerente com o que se pode encontrar em *La grande* (2005), essa espécie de condensação de núcleos narrativos e ocorrências da ficção de Saer, a culminação do arco da intertextualidade interna, o retorno ao já dito, ao já narrado, aos nomes e lugares que habitaram o sistema do autor ao longo de décadas de escritura. Feita, portanto, de retornos e linhas de fuga, a ficção de Saer pode ser lida como uma poética de incessantes deslocamentos, em que os espaços não terminam de se acomodar por inteiro, mesmo que sejam reiteradamente narrados e interrogados. A zona é o espaço por excelência dessa poética, mas esse é um lugar de trânsitos, entradas, saídas, abandonos e regressos, anúncios e despedidas.

É nesse longo circuito que podemos localizar essas cadernetas em trânsito, feitas de textos que podem, como sempre em Saer, pleitear seu sentido de unidade, mas ao mesmo tempo oferecem a possibilidade de leitura como ensaio e experimentação para o que está por vir. Desde essa perspectiva, o autor que anota o que reencontra nos espaços da geografia natal, assume o papel de viajante naturalista e a função do andarilho que trata de compor um inventário pessoal – de algo que já se conhece ou intui, mas que agora trata de reconsiderar e organizar. É assim que, na primeira das três cadernetas (a que oferece o mais farto material sobre os regressos a Santa Fe), Saer escreve sobre a vegetação, a cidade e o rio, elementos tantas vezes presentes na sua obra e centrais para o funcionamento dos textos.

“El rosa oscuro e intenso de los lapachos, los primeros árboles que florecen. Los sauces, los primeros que reverdecen” (2013, p. 282), anota o viajante sobre a flora local; quanto ao cenário urbano, perceberá “la ciudad chata, como aplastada, y las casas diminutas tienen algo de panteones (2013, idem); e, sobre o rio, escreve: “cuando está un poco crecido el río es azulado, idéntico color que en el río de la Plata (...). Ese tinte es tal vez consecuencia de la estación – fin del invierno, principios de primavera – y del estado, es decir bastante crecido” (2013, idem).



Haverá, também, atenção ao clima e rigor meteorológico na anotação que chega depois da chuva: “de las siete de la tarde a las 15 del día siguiente, llovieron 173 milímetros. Después siguió lloviendo hasta la noche, e incluso hasta la madrugada. El viento sur, a la mañana del segundo día, corrió las nubes y a la tarde el sol se puso a brillar, pero al atardecer ya estaba otra vez nublado. Frío” (2013, p. 283).

Os peixes do rio Paraná e dos arroios do lugar são fixados em anotação direta que aponta para o período em que se fazem presentes nas águas da região (“Surubí: fin [de] septiembre a fines de abril. Dorado: fin [de] septiembre a fines de abril. Amarillo: invierno. Moncholo: toda época” (2013, p. 292). Já a ponte suspensa de Santa Fe, cartão-postal da cidade e presença reiterada na ficção de Saer desde os contos primeiros de *En la zona* (como ponto de encontro para os personagens, referência para a orientação no lugar, monumento que se enxerga desde distintos pontos), recebe nas cadernetas de viagem informações sobre a sua construção. Dados que estavam ao alcance do olhar do caminhante, mas talvez só tenham sido percebidos décadas depois das primeiras vezes em que se esteve ali: “el puente colgante fue construído en 1924 en los Chantiers et Ateliers de la Gironde y en los Chantiers de Harnfleur y de Cherbourg. Una placa gris lo dice, adosada a la columna que se encuentra a la izquierda de la entrada” (2013, p. 293).

As anotações anteriores, talvez todas elas, surgem como apontamentos *de passagem*, resgatados da miríade de percepção dos dias de viagem para, se houver sorte e conexão, se integrem em textos futuros – como informação, imagem, ocorrência, a depender dos materiais observados. Outras, no entanto, contemporâneas às citadas acima, já surgem como articuladas com a ficção em processo. Na segunda metade dos anos 1980, Saer já estava às voltas com a escrita do romance que se chamaria *Lo imborrable*, publicado em 1992; a narração seria a primeira de longo fôlego a colocar no centro da trama o personagem Carlos Tomatis que, neste enredo, tratar de contar como pode escapar – vagorosamente e não sem resvalos – de uma crise depressiva que o havia isolado na casa familiar. *Lo imborrable* narra o retorno de Tomatis aos espaços da cidade, à deambulação urbana que sempre caracterizou o esquivo e algo cínico personagem do elenco saeriano.

Nos papéis desta época, pertencentes às cadernetas de viagem, são numerosas as menções a Tomatis e a *Lo imborrable*, cujas passagens já são desenhadas e rascunhadas nas páginas de preparação. Um excerto dos cadernos resume a *condição do romance*, o ponto zero de onde partem as posteriores ações (lentas, ensimesmadas, mas em movimento, afinal) do protagonista: “Tomatis, separado de su tercera mujer (tiene una nena de cuatro años) vive

provisoriamente en casa de su madre. Estado depresivo, mira, sin ver, durante horas, la televisión. Series americanas. Flujo de imágenes” (2013, p. 301). Pouco depois, a caminhada do autor pela cidade aparece direcionada ao recolhimento de material para o romance. Já estão em marcha, nas cadernetas e no roteiro do escritor, as ocorrências de *Lo imborrable*, paralelas, contíguas, às visões do caminhante: “paseo en el atardecer tormentoso, por la plaza del Soldado, calle Salta, San Martín, Primera Junta. Cruzo la plaza San Martín para ver el restaurant de lujo en Primero de Mayo. Nubes muy espesas, verdosas, azuladas, bajas. Penumbra tormentosa. Imágenes para *Lo imborrable*” (2013, p. 308).

Há outro aspecto no interior dos *Papeles de trabajo* de Saer que mereceria uma atenção prolongada para a investigação: nessas páginas, há ao menos dois textos que se ocupam, com visível intensidade, de uma questão que circula por diferentes níveis da ficção do autor – a questão do jogo de azar, do vício que reveste o gesto de jogar e da construção das figuras de jogadores na ficção. Em “El amanecido” (conto breve, argumento?) e “Del juego del hombre” (ensaio longo, especulação filosófica, autobiografia de um jogador?), as cartas, as bancas, as roletas e as salas clandestinas – e também a culpa, a dívida, a dependência financeira e emocional – aparecem com o mesmo vigor com que se observa em textos de ficção publicados em vida, como nos

contos da primeira parte de *En la zona*, o miolo de *Cicatrices*, as passagens oníricas de *Nadie nada nunca* e alguns trechos de *La grande*, que também se debruçam sobre o espesso universo do jogo. As circunstâncias de um vício que, nesses textos, aparece questionado desde a ficção, o paralelo da literatura emprestada (a leitura da obra de Dostoiévski, por exemplo) e a investigação psicológica levada adiante por um narrador merecem, é certo, uma abordagem futura, que incorpore os cadernos pessoais e se amplie para além do material contido nos *Papeles de trabajo* – este manancial de caminhos para se entrar e sair do riquíssimo conjunto de Juan José Saer.

#### REFERÊNCIAS:

DELGADO, S. ‘Nota’. In: SAER, Juan José. **Papeles de trabajo II**: Borradores inéditos. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

GRAMUGLIO, María Teresa. **El lugar de Saer**. Crítica Cultural, Palhoça, v. 2, n. 5, jul. 2010.

MARANGHELLO, C. **Viaje y extranjería en la obra de Juan José Saer**. Tese – Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2018.

PATRUNO, L. **Relatos de regreso**. Ensayos sobre la obra de Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.

PREMAT, J. **Héroes sin atributos**: figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PREMAT, J. **La dicha de Saturno**. Escritura y melancolía en Juan José Saer. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

PREMAT, J. **Liminar**. In: SAER, J. J. **Papeles de trabajo II**: Borradores inéditos. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

PREMAT, J. **Saer fin de siglo y el concepto de lugar**. Foro Hispánico, Leiden, v. 1, n. 24, jan. 2003.

SAER, J. J. **Glosa/El entenado**. Córdoba: Alción, 2010.

SAER, J. J. **Memoria del río**. Clarín. Buenos Aires, 27 fev. 2000.

SAER, J. J. **Nadie nada nunca**. Buenos Aires: Seix Barral, 2016.

SAER, J. J. **Papeles de trabajo II**: Borradores inéditos. Buenos Aires: Seix Barral, 2013.

SARLO, B. **Zona Saer**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2016.

*Recebido: 15/02/2024*

*Aceito: 27/02/2025*