

**DISPUTAS PELA MEMÓRIA NO ENSAIO
ARGENTINO – O INCÔMODO “INVIERNO”, DE
JUAN JOSÉ SAER**

Cristiane Checchia

Para um observador postado à beira de um rio, a visão da margem oposta tranquiliza e descansa o olhar, completando a ideia, o arquétipo da noção de rio. Cumpre-se uma expectativa. Com o Rio da Prata, contudo, não se passa o mesmo. Um observador que de uma das margens lança a vista ao outro lado se dá conta de que falta esse elemento fundamental à configuração dos rios: a margem oposta. Se, na maioria dos grandes rios da região, as duas margens são visíveis durante a maior parte de seu transcurso, o que faz com que a “forma” ou a “ideia” clássica de rio se mantenha intacta na imaginação, com o Rio da Prata “esa familiaridad desaparece, y tendemos a representárnoslo *sin forma precisa* tendiendo vagamente a lo circular” (SAER, 2003, p. 29).¹

As considerações acima foram extraídas de uma passagem da parte inicial de *El río sin orillas* (2003),² do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005). Nela, a própria imagem do Prata, escapando aos padrões de reconhecimento inerentes à maioria dos rios, parece encarnar a fluidez da forma que o ensaísta pretende ressaltar em seu relato. Do mesmo modo como os primeiros viajantes e cronistas expressaram certo desconcerto ao navegarem nas águas desse “mar doce” sem forma precisa, também o leitor

¹ “[...] essa familiaridade desaparece, e tendemos a representá-lo, para nós mesmos, sem forma precisa, tendendo vagamente ao circular.”

² A partir de agora, todas as citações a *El río sin orillas* referem-se a essa edição, e serão marcadas apenas pelo número da página.

de *El río sin orillas* estará tentado a perguntar-se a respeito do livro que tem em mãos. Ainda que admita não se tratar de obra “voluntariamente ficcional”, Saer recusa reiteradamente reconhecê-lo como ensaio, preferindo antes a denominação esquiva de “tratado imaginário” e descrevendo-o como um “híbrido sem gênero definido”. Nesse sentido, *El río sin orillas* participa de uma preocupação presente em toda a obra de Saer: a de buscar permanentemente a criação de formas novas, que transgridam as limitações impostas pelo uso pragmático da linguagem e os horizontes de expectativa naturalizados pelos gêneros literários.

Ainda que recusando uma classificação para o livro, Saer dialoga ineludivelmente com uma tradição dos ensaios de interpretação na América Latina (muitos dos quais também não postularam para si a denominação *ensaio*), que constituem uma vertente fecunda da produção literária do continente. Publicado originalmente em 1991, *El río sin orillas* poderia ser resumido como uma interpretação da história argentina, contada a partir do mergulho em uma imensa e diversa biblioteca, que se enlaça às experiências e lembranças do ensaísta que retorna a seu lugar natal.

Ao longo da leitura de *El río sin orillas*, o predomínio evidente do registro poético, narrativo e metalinguístico que se inscreve na interpretação que Saer faz da história argentina, acaba por delinear um texto que realmente desestabiliza as convenções de gênero e o aproxima das ficções do autor, mas guardando a marca indelével de participação do gênero ensaístico: trata-se de uma escrita cuja subjetividade enunciativa construída no texto encontra-se enlaçada a um nome de autor.

Vale lembrar que, compreender o modo como se constrói essa subjetividade no texto e as personas com que o ensaísta a reveste para fazê-la pronunciar-se em primeira pessoa, é uma das chaves fundamentais para a leitura do ensaio (COLOMBI, 2004). No caso de *El río sin orillas*, essa enunciação subjetiva se constrói a partir do lugar de um escritor de ficções, cuja voz oscila permanentemente entre o registro do nativo e o do viajante, entre a lembrança da infância e a biblioteca do letrado, que se ressignificam mutuamente a todo momento.

Ao longo do livro, a combinação de diferentes tipos de vestígios (crônicas; relatos de viajantes; mapas; imagens; recordações; poemas; reflexões metalinguísticas e filosóficas entre outros) e a releitura anacrônica que os submete ao presente da enunciação e aos afetos pessoais do ensaísta evidenciam a complexidade da reconstrução histórica e revitalizam a

leitura de textos canonizados pela tradição literária e historiográfica, multiplicando as possibilidades de significação que emergem da escrita.

No presente artigo, contudo, propõe-se a análise do capítulo “Invierno”, sem dúvida o mais polêmico e incômodo de *El río sin orillas* e, quiçá, de toda a obra saeriana, no qual se acentuará uma linha bastante pronunciada que distanciará a voz do ensaísta da voz do escritor de ficções. Em “Invierno”, a formação da sociedade argentina bem como a história recente do país, desde os anos 1940 até a última ditadura militar, são revistas a partir de um posicionamento específico pelo qual o autor se insere polemicamente no campo político argentino. Se nos dois primeiros capítulos predominam no texto o impulso à narração, assim como a tonalidade poética e afetiva do sujeito enunciador, em “Invierno” os procedimentos narrativos sofrem mudanças significativas, causando uma espécie de boicote à eficácia literária evidente no início. Esse outro registro lembra o discurso mais incisivo dos ensaios críticos, nos quais Saer recorta-se um lugar político e estético bem definido, a partir da polêmica.

Evidentemente, estou carregando parcialmente nas tintas ao demarcar fronteiras tão claras de “Invierno” em relação ao restante do livro. É claro que nos outros capítulos há também a enunciação discursiva, bem como há em “Invierno” momentos que se aproximam do registro poético, como a evocação dos armazéns de ramos gerais das regiões pampeanas (pp. 165-166). De qualquer maneira, a diferenciação vale para demarcar tonalidades dominantes.

Proponho, portanto, em primeiro lugar, analisar em que consistem tais mudanças de registro, prestando atenção, sobretudo, em três aspectos: à acentuada modificação no lugar de enunciação e no tom da voz assumida pelo ensaísta, à releitura da tradição e à concepção de linguagem que passa a presidir o texto. A leitura de “Invierno” será contrastada com alguns relatos ficcionais de Saer, de modo a evidenciar-se a diferença de tratamentos do *topos* da violência e da política na ficção e no ensaio. Espera-se, por um lado, que este trabalho permita uma aproximação crítica a questões nucleares do projeto estético saeriano, mas também, e por outro lado, que torne possível uma reflexão mais ampla acerca das tensões entre estética e política, e a forma como o ensaio é convocado a participar dos conflitos contemporâneos no campo da memória do passado recente argentino.

DESENCANTAMENTOS LITERÁRIOS

Juan José Saer é autor pouco conhecido no Brasil, e a difusão de sua obra no país é ainda bastante tímida, parecendo acompanhar tardiamente o lento reconhecimento que teve na própria Argentina e na Europa, e percorrendo aparentemente um caminho semelhante de irradiação, ao circular primeiro entre escritores e nos meios universitários de Letras, a partir de onde seus textos se dão pouco a pouco a conhecer.

Em Saer, a criação da geografia particular de sua *zona*, a cidade de Santa Fe e arredores, articula-se a um movimento de interrogação insistente e sempre recomeçado a respeito do que se anuncia como real. A exacerbação dos procedimentos característicos do romance realista (por meio da busca de descrição exaustiva do que é captado pelos sentidos; da fragmentação de cada ato em unidades cada vez menores; da condensação temporal; da repetição de cenas e situações) parece sugerir em Saer uma pretensão de totalidade, mas manifesta simultânea e reiteradamente a condenação desta ao fracasso.

Mobilizados pela incerteza, os relatos dão volta sobre si mesmos, avançando por questionamentos radicais a respeito de qualquer empresa de conhecimento, sempre condicionados à precariedade das percepções de um sujeito, às quais se sobrepõem a precariedade da própria linguagem e os mecanismos inexplicáveis e surpreendentes da recordação. Uma das marcas de estilo mais evidentes do autor são seus longos e densos parágrafos, que podem alcançar várias páginas, em digressões que mesclam indissolúvelmente a reflexão filosófica e a contemplação poética à matéria narrativa, desafiando o leitor a enfrentar certa obscuridade e a percorrer um caminho lento e tortuoso “por entre a selva da língua” (SAER, 2004, pp. 147-150). Para além de uma questão de estilo, a complexidade das formas (no tecido do texto e na estrutura dos relatos) corresponde à busca do narrador por confrontar-se com a opacidade das coisas, sempre inacessíveis em si mesmas.

Talvez essa brevíssima apresentação de núcleos importantes da poética saeriana torne mais evidente a questão que se propõe investigar aqui. Por que o capítulo “Invierno” parece tão dissonante no conjunto da obra do autor, e o que isso pode nos dizer a respeito do ensaio enquanto gênero?³

³ Talvez seja útil um resumo dos capítulos que antecedem “Invierno”, aos leitores que não conhecem o livro. *El río sin orillas* é organizado em uma introdução e quatro capítulos,

“Invierno” inicia-se com algumas considerações que em síntese pretendem mostrar que a tradição de violência, que parece marcar a história argentina, não é uma especificidade, e sim a outra face da violência estabelecida no mundo “civilizado”. Parece assim, de antemão, evitar uma visão polarizada ou uma identidade específica argentina sob o rótulo da barbárie. Após retomar, como uma síntese das sessões anteriores, o período de formação, acaba por apresentar a grande questão que tensionará o capítulo até o fim: como o sonho de uma sociedade formada majoritariamente por uma classe média diversa, relativamente pacífica e conformista, ainda que contraditória, pôde dar origem ao pior dos pesadelos, a última ditadura militar (p. 171)?

É procurando desenvolver essa questão que o ensaísta percorrerá a tradição literária argentina, inaugurada com *El matadero*, de Echeverría, passando por *Martín Fierro*, de José Hernández, e pelo universo épico borgeano, mas enfocando sobretudo os processos sociais de simbolização da violência no imaginário platino. Essa análise é feita a partir de um lugar de enunciação muito distinto ao que foi desenhado nos capítulos anteriores e parece bloquear a voz afetuosa que emergira de uma lembrança da infância no interior do avião, na cena inicial do ensaio.

Veja-se, por exemplo, a descrição da cena evocada pelo ensaísta para ilustrar não apenas a familiaridade dos habitantes das zonas rurais com a morte violenta de homens e animais, mas, mais especificamente, sua intimidade com o sangue, os tecidos e as víceras:

En los años cuarenta, en Serodino, vi un hombre, flanqueado por dos policías, que caminaba vociferando, con las manos apretadas contra el vientre ensangrentado para que no se le escaparan los intestinos. Como no lograba entender lo que decía, le pregunté a un curioso que miraba la escena como yo,

cujas denominações seguem as estações do ano. Na introdução, o autor apresenta o projeto do livro e as primeiras tentativas de aproximação a seu tema, o Rio da Prata, bem como as questões e problemas que se lhe apresentaram ao se defrontar com um gênero novo de escrita, ainda que esse gênero não seja nunca nomeado. Após essa introdução, em “Verano”, lê-se um relato de como se deu a formação em meio aos dois desertos, o de terra e o de água, da região chamada Rio da Prata, desde as primeiras tentativas frustradas de Conquista, até os fluxos migratórios de finais do século XIX e início do século XX. Na segunda parte do livro, “Otoño”, o ensaísta dedica-se a percorrer o entrecruzamento de textos, sobretudo de escritores viajantes, que acabaram por legar as principais imagens da região. Após “Inverno”, objeto desta análise, segue-se o capítulo “Primavera”, no qual o ensaísta se encontra com sua paisagem e literatura mais íntimas, em sua região natal.

y que me contestó riéndose, subyugado por alguna misteriosa comicidad en lo que estaba viendo: “Dice que mañana va a llover” (p. 175).⁴

Não é tanto no conteúdo do relato que podemos apontar a dissonância que nos chama a atenção nesse trecho, mas na voz que se pronuncia. Trata-se de um excerto autobiográfico, situado no seu *lugar* natal, mas ao qual o ensaísta parece não permitir um desdobramento emotivo, como em outros momentos. Ao invés de acentuar a perspectiva da infância e de extrair todas as consequências que esse dado poderia trazer ao relato, o ensaísta escolhe a maior neutralidade da datação cronológica – “En los años cuarenta” –, e narra, a partir daí, com mais objetividade e concisão, passando ao largo da dificuldade de narrar um evento como esse, gravado na lembrança de um menino. Prevaecem a frieza e o sarcasmo do homem ao lado desse menino que, incomodamente, era um curioso como ele.

O gesto dessacralizante reitera-se na leitura da tradição argentina que Saer faz nesse capítulo, por meio de um regime de citações que passa a operar igualmente de modo diferente. Se antes as passagens (poéticas, irônicas, descritivas) formavam uma espécie de tecido que se entramava à poesia do próprio ensaio e/ou o mote narrativo que mobilizava a escrita a partir de uma multiplicidade de vozes, agora elas serão sobretudo selecionadas como reforço ao gesto de desencantamento que predomina em “Invierno”.

Vale a pena contrastar dois trechos extraídos de um cronista bastante caro ao autor, o engenheiro Ebelot, um dos responsáveis pela execução dos trabalhos da sanja de Alsina,⁵ no século XIX. Se no capítulo “Otoño” o testemunho desse viajante alimentou um denso jogo intertextual, imprimindo maior complexidade à experiência histórica, agora, ao contrário, suas palavras serão utilizadas como prova de verdade para desmistificação da experiência literária, levando ao ridículo os versos

⁴ “Nos anos 1940, em Serodino, vi, ladeado por dois policiais, um homem que caminhava vociferando, com as mãos apertadas contra o ventre ensanguentado para que não lhe escapassem os intestinos. Como não lograva entender o que ele dizia, perguntei a um curioso que olhava a cena como eu, e que me respondeu, rindo, subjugado por alguma misteriosa comicidade no que estava vendo: ‘disse que amanhã vai chover.’”

⁵ Trata-se de uma imensa e profunda vala que deveria contornar todo o arco oeste da província de Buenos Aires para proteger as propriedades e o gado de estancieiros, colonos e comerciantes dos *malones* (espécie de arrastões promovidos pelas populações indígenas dos arredores). Projetada por Adolfo Alsina, ministro de Guerra e Marinha de Nicolás Avellaneda, teve suas obras iniciadas em 1876, sob a supervisão de Ebelot, e chegou a alcançar mais de 400 km, apesar de o projeto ter sido abandonado já em 1877.

borgeanos sobre o passado épico da linhagem paterna: “El universo ‘épico’ del coronel Borges se relativiza bastante cuando comparamos el verso de su nieto con el testimonio de Alfred Ebelot [...]” (p. 176),⁶ no qual o velho aparece como mais um dentre os tantos estancieros interessados apenas nas armações cotidianas para a manutenção de seus poderes locais.

A relação ambivalente a respeito de Borges pode ser mapeada em diversos artigos críticos de Saer, mas gostaria de contrastar dois textos bastantes distintos, para entender a atitude que prevalece em *El río sin orillas*. Em “Borges novelista”, de 1981, Saer (2004, p. 281) pergunta-se sobre os motivos de Borges nunca haver escrito um romance. Nesse texto, o fato é valorizado como uma solução singular encontrada pelo autor para superar as limitações históricas a que havia chegado o romance realista.

Essa mesma questão é resgatada em “Borges como problema”, de 1999, mas será respondida de modo bem diverso, atribuindo a não escrita do romance à falta de interesse, à falta de paciência, à falta de tempo, entretido que estava o autor em outras atividades (SAER, 1999, p. 119). Ao invés da singularidade de Borges, reconhecida em outras ocasiões, nesse artigo prevalece a imagem decrépita de sua figura pública no final da vida. Além disso, Saer escolhe a dedo um trecho bastante infeliz de um artigo de 1944, a partir do qual desdobra a presença de um pensamento proto-fascista no autor, justamente em um dos momentos áureos da produção dele. Vale destacar que esse texto foi proferido por Saer na abertura de um colóquio internacional sobre Borges, realizado na Universidade de Londres, em 1999, e podemos imaginar o verdadeiro balde de água fria despejado sobre a audiência. Mais do que um mal-estar de influência, a atitude provocativa em relação a Borges parece bastante direcionada à crítica mitificante que ronda a obra borgeana, limitando sua leitura e estreitando o cânon literário argentino dentro e fora do país.

Em *El río sin orillas*, predominará em “Invierno” a busca de uma distância em relação a Borges, acentuando um juízo bastante duro à épica dos duelos de faca e aos *compadritos* suburbanos ficcionalizados em sua obra. Saer reduz os personagens borgeanos a tipos sociológicos, herdeiros dos problemas da Argentina clássica patriarcal, gestados por uma sociedade autoritária que sustentou equívocos de toda sorte. Nesse sentido, a interpretação de *El río sin orillas* em “Invierno” parece acompanhar o tom pessimista de Martínez Estrada que, na contramão

⁶ “O universo ‘épico’ do coronel Borges se relativiza bastante quando comparamos o verso de seu neto com o testemunho de Alfred Ebelot [...]”

de Sarmiento, não apostava na domesticação paulatina do *cuchillo* pelo processo civilitatório.

Martín Fierro, o herói por excelência da literatura argentina, não terá tratamento muito distinto ao que o ensaísta de *El río sin orillas* reservou aos *gauchos* e *compadritos* de Borges, e será convertido em um personagem raso, racista e truculento, ainda que sua estupidez não seja exclusividade local:

Martín Fierro mata porque sí, excitado por la borrachera, sin ningún atenuante, agravando más bien su caso con una provocación racista, con la misma gratuidad un poco demente con que dos o tres legionarios franceses tiran de un tren en marcha a un árabe que ni siquiera les ha dirigido la palabra (p. 174).⁷

Para sublinhar o tom polemista de “Invierno”, basta comparar esse trecho com “Martín Fierro problemas de género”, escrito em 1992 (SAER, 2004, pp. 54-61). O autor retoma aí as leituras de Borges e Martínez Estrada que, cada uma a seu modo, tornaram o texto de Hernández ainda mais enigmático e singular, ao ressaltarem não os traços exóticos do protagonista, mas sim a sua universalidade. Se nesse texto escrito apenas um ano após *El río sin orillas* o autor valoriza a complexidade e as contradições de Martín Fierro (e, junto, a leitura de Borges), na sessão “Invierno” de *El río sin orillas* o ensaísta detêm-se no gesto de desqualificação moral que tem por efeito o esvaziamento da densidade literária do texto.

Percebe-se, por esses exemplos, que a mudança no regime de citações sugere uma mudança no lugar de leitura e, portanto, de escrita. O ensaísta bloqueia a experiência estética compartilhada dos textos do cânone argentino e da biblioteca íntima do escritor: suas citações servirão agora sobretudo a disputas simbólicas e ao debate político, que ficarão mais evidentes no decorrer de “Invierno”.

Trata-se em tudo de um gesto oposto ao que se pode mapear em textos de sua obra de ficção. Lembre-se, por exemplo, do conto “El camino de la costa”, um dos primeiros relatos publicados por Saer (2006, pp. 287-294), nos anos 1960, que narra o percurso de um personagem, jovem pescador, recém-saído da prisão, que, sem nenhum motivo evidente para

⁷ “Martín Fierro mata porque sim, excitado pela embriaguês, sem nenhum atenuante, e agravando seu caso por uma provocação racista, com a mesma gratuidade, um pouco demente, com que dois ou três legionários franceses atiram, de um trem em movimento, um árabe que nem sequer lhes havia dirigido a palavra.”

ele mesmo, direciona-se a um rancho para matar seu padastro viúvo, caminhada que culminará em um duelo de facas cuja dramaticidade superará o que o leitor poderia imaginar no início do conto.⁸ É possível perceber nesse relato a elaboração poética em diálogo intenso com o imaginário violento dos personagens marginais da tradição platina, com evidentes referências a Hernández, Gutiérrez, Borges e a toda a linhagem que Saer parece condenar em “Invierno”. Esse diálogo não se estabelece no sentido puramente “estetizante” do tema da violência, mas faz dele um mote de investigação das contradições humanas que mobilizam a investigação antropológica de sua literatura.

EMBATES PELA MEMÓRIA

Após a referência ao conto, tomado como exemplo, parece mais evidente a pergunta: Por que a mudança no registro em “Invierno”? Por que se produz esse esvaziamento literário de uma tradição explorada pelo autor em suas ficções? Tal esvaziamento acentua-se e explica-se ao desenrolar da sessão, quando o ensaísta se dedica ao relato da história política recente do país. Nesse momento, parece transladar-se a uma espécie de tribuna, de onde cartografa e julga, a partir de uma posição política preestabelecida, as responsabilidades, omissões e vítimas do processo que culminou com a última ditadura militar.

Dessa tribuna, o legado peronista será apontado como um dos principais responsáveis pela catástrofe, já que, segundo o autor, tornou-se o núcleo originário de correntes de extrema direita e de extrema esquerda totalmente inconciliáveis, e que já haviam iniciado um processo violento de enfrentamentos em meados dos anos 1960 e que se acentuaram nos anos 1970 (pp. 182-186).

Nota-se que, em toda a longa explanação do processo, a interlocução do texto, nesse momento, não é mais estabelecida com um “leitor de literatura”, como anunciado no início do livro. Ao invés disso, um leitor que discute ideias políticas específicas do campo social argentino passa a ser incorporado simbolicamente. Mudam assim as estratégias de comunicação, e o ensaísta insere-se em uma tradição específica do ensaio. Podemos recorrer à tríplice matriz do gênero que Walter Mignolo estabelece do ponto de vista da enunciação: o ensaio configura-se

⁸ Para uma análise mais detida de “El camino de la costa”, ver (Checchia, 2009).

como uma indagação hermenêutica, no caso de Montaigne; como uma reflexão filosófica formal, no caso de Locke e Bacon; ou como postulação assumidamente ideológica, em Voltaire (*apud* WEINBERG, 2006, p. 246). Em “Invierno” a vertente voltairiana, que poderia ser pensada com relação ao ensaio sarmientino no contexto argentino, assume claramente o primeiro plano.

Saer não se mostra disposto a investigar os condicionantes históricos da emergência do peronismo, o que implicaria analisar em profundidade as diversas visões do fenômeno e o jogo de forças políticas em contextos específicos da história do país. Ao contrário disso, o peronismo é analisado como uma linha contínua que se inicia nos anos 1940 e 1950 e segue apenas por desdobramentos internos nos anos 1960 e 1970, até o presente da enunciação do ensaísta, já no governo Menem. Uma fala que almejasse mais do que a afirmação polêmica implicaria ainda um exame amplo dos debates sobre o desenvolvimento, surgidos na América Latina, e mais especificamente na Argentina, a partir da inclusão de novos atores sociais na arena política a partir dos anos 1940, dominada até então pelas correntes liberais ou pelas oligarquias tradicionais. Sem atentar a essa conjuntura, fica difícil ir além de uma leitura simplificadora do fenômeno peronista, que na fala do ensaísta parece se sustentar apenas por uma combinação de demagogia e autoritarismo. Se estes elementos estão presentes no governo de Perón, tanto quanto estiveram no governo de Vargas, no Brasil, ainda assim são insuficientes para explicar a complexidade do fenômeno populista nesses países, para a qual atentaram análises clássicas sobre o tema.⁹

Além disso, na opinião do ensaísta em “Invierno”, o grau crescente de polarização política e os conflitos cada vez mais violentos na sociedade argentina nos anos 1960 e 1970 são atribuídos fundamentalmente à existência e à atuação no exílio do presidente deposto, o que é uma evidente redução do quadro complexo de embates entre os agrupamentos políticos, os sindicatos e as forças armadas na Argentina após 1955.¹⁰

⁹ Refiro-me às obras de Octávio Ianni (1994) e de Francisco Weffort (2003) que, no caso brasileiro, passaram a questionar a ideia de “passividade das massas”. Na visão desses autores, para além do forte componente de manipulação, o populismo encarnou uma aliança provisória do Estado com os trabalhadores, os quais alcançaram a satisfação de demandas até então ignoradas na política tradicional.

¹⁰ Marcelo Cavarozzi (1997) traça um amplo quadro das dificuldades de rearticulação de uma comunidade política nacional após 1955 (cindida pelas controvérsias quanto à progressiva integração ou completa erradicação do peronismo e quanto aos diferentes

Tal deturpação aponta para uma espécie de recurso retórico, a diatribe, pela qual o autor simula um oponente fictício a quem provoca incisivamente para dar maior clareza a seu posicionamento marcadamente antiperonista.

Assim, se nos demais capítulos de *El río sin orillas* sobressai a escrita de um texto que se volta constantemente sobre si mesmo, assinalando a resistência que o real e o passado oferecem à sua apreensão, agora, sobretudo nesse momento de “Invierno”, o autor abre mão de explorar os limites da linguagem para transitar mais livremente no corpo a corpo da opinião: retira o vidro esmerilhado de sua prosa. Tomando emprestada a imagem de Martínez Estrada, em *Radiografía de la pampa*, é como se o ensaísta largasse o florete, cujo manuseio evidencia a resistência e o atrito da lâmina com o ar, e se apossasse do *cuchillo*, que parece não oferecer nenhuma oposição ao impulso que o conduz: “El lance del cuchillo como exhibición carece de sentido (no es un espectáculo: es una intimidación), mientras que en el juego de la espada y del florete, la exhibición es el verdadero fin” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 34).¹¹

Isso não se explica apenas pelo tema. Em princípio, poderíamos pensar que a política e a discussão sobre a história recente do país poderiam ser menos propícios ao registro literário na obra de Saer. No entanto, na ficção do autor, esse mesmo período da história argentina recebeu outro tratamento: a questão política se evidencia não por um discurso ou uma opinião manifestos, mas a partir dos conflitos e das múltiplas visões que a constituem.

Para explorar esse contraste, proponho a leitura do argumento “Me llamo Pichón Garay”, de *La mayor* (SAER, 2006, p. 199), que me permito citar na íntegra:

Me llamo Pichón Garay. Vivo en París desde hace cinco años (Minerve Hotel, 13, rue des Ecoles, 5ème). El año pasado, en el mes de julio, Carlos Tomatis pasó a visitarme. Estaba más gordo que nunca, ochenta y cinco quilos, calculo,

modelos socioeconômicos a serem implementados). Em meio a tais debates, a partir do início dos anos 1960, ficou cada vez mais pronunciada a tendência de apoio de setores liberais e de segmentos da burguesia nacional à instalação de regimes não democráticos. Reagindo a esse quadro, nesse mesmo período evidenciou-se a pouca predisposição de diversos setores sindicais em contribuir com a estabilidade de governos que continuavam a proscrever o peronismo da legalidade política. A esse contexto conflituoso, soma-se a progressiva centralidade que as forças militares passam a se auferir, como fiel da balança, sobretudo a partir da queda de Arturo Frondizi, em 1962, passando pelo governo de Onganía, em 1966, até a eclosão do golpe de 1976.

¹¹ “O lance de facão como exibição carece de sentido (não é um espetáculo: é uma intimidade), enquanto que no jogo da espada e do florete, a exibição é seu verdadeiro fim.”

fumaba cigarros, como viene haciéndolo desde hace siete u ocho años, y nos quedamos charlando en mi pieza, sentados frente a la ventana abierta con las luces apagadas, hasta que amaneció. Todavía recuerdo el ruido complejo y rítmico de su respiración que se entrecortaba en la penumbra cuando la temperatura del diálogo empezaba a subir.

Dos o tres días después se fue a Londres, dejándome inmerso en una atmósfera de recuerdos medios podridos, medios renacidos, medios muertos. Algo había en esa telaraña de recuerdos que recordaba el organismo vivo, el cachorro moribundo que se sacude un poco, todavía caliente, cuando uno lo toca despacio, para ver qué pasa, con la punta de un palo o con el dedo. Después la cosa dejó de fluir y el animal quedó rígido, muerto, hecho exclusivamente de aristas y cartilagos.

Me llamo, digo, Pichón Garay. *Es un decir*.¹²

Nesse texto breve o narrador em primeira pessoa, Pichón Garay, lembra a visita do amigo em seu apartamento em Paris. Há um clima definitivamente muito diferente ao que se desenrola entre os mesmos personagens em outros textos. Mas não sabemos o que discutiram ao longo desses dois ou três dias da visita e muito menos o que provocou em certos momentos “o aumento da temperatura” do diálogo. O narrador elude o teor da conversa, a qual é recoberta pelo registro da respiração entrecortada do amigo, tal como recordada por ele. A descrição das lembranças “meio podres”, que se sacodem como “cachorro morto” ainda após um ano na memória do narrador, sugere nada mais que uma atmosfera. A aproximação entre os amigos e as marcas que esse encontro deixa na memória são vistos assim sob a ótica desconfiada da possibilidade de representá-lo, e sob a dúvida mais profunda, anunciada nas duas últimas frases do breve argumento, de que essa memória instável possa sustentar a identidade de um sujeito.

¹² “Me chamo Pichón Garay. Vivo em Paris há cinco anos (Minerve Hotel, 13, Rue des Ecoles, 5ème). No ano passado, no mês de julho, Carlos Tomatis veio me visitar. Estava mais gordo do que nunca, oitenta e cinco quilos, calculo, fumava cigarros, como vem fazendo há sete ou oito anos, e ficamos conversando em meu quarto, sentados de frente à janela aberta com as luzes apagadas, até o amanhecer. Ainda recordo o ruído complexo e rítmico de sua respiração que se entrecortava na penumbra, quando a temperatura do diálogo começava a subir. /Dois ou três dias depois se foi para Londres, deixando-me imerso em uma atmosfera de recordações meio podres, meio renascidas, meio mortas. Algo havia nessa teia de recordações que lembrava o organismo vivo, o cachorro moribundo que se sacode um pouco, ainda quente, quando alguém o toca devagar, para ver o que se passa, com a ponta de um pau ou com o dedo. Depois a coisa deixou de fluir, e o animal ficou rígido, morto, feito exclusivamente de saliências e cartilagens. / Me chamo, digo, Pichón Garay. É um dizer.”

Ainda que sobre esse terreno movediço e fragmentário da memória subjetiva, uma narrativa vai se construindo a partir das projeções que o argumento receberá de outros relatos, como o romance *La pesquisa* (SAER, 1997), que acompanha uma reaproximação de Tomatis e Pichón. Os motivos do afastamento nunca serão completamente elucidados, mas diferenças quanto à permanência de Pichón em Paris após o desaparecimento do irmão, Gato Garay, aparecem na origem do intervalo que se interpôs entre os amigos durante muitos anos, sem que seja possível reduzir essa diferença a erros e acertos de um ou de outro lado, ou sem que seja possível esclarecê-las de todo, já que as opções de cada um são sugeridas por diálogos entrecortados, flashes de pensamento, lembranças, ou sob o olhar de outro personagem mais jovem, que não esconde a admiração que sente por ambos. O leitor dessa saga não pode, assim, permanecer confortável no transcurso contínuo e linear de uma narrativa política de causas e efeitos e defronta-se com uma linguagem sempre refratária e desafiadora, impossível de ser reduzida a dicotomias, mesmo quando as vozes estão claramente inscritas em um campo comum de resistência ao terror dos anos de chumbo.

Assim, no núcleo ficcional que reúne os principais personagens da saga saeriana, a história argentina não é apenas um contexto completo e já dado, nem um pano de fundo autônomo que simplesmente ambienta as histórias. Tampouco é matéria obstruída, à qual se chegaria por intermédio de alegoria que a trouxesse à luz, ainda que seja possível essa leitura. De todo modo, como outros elementos que compõem o inacessível real, a política é captada por meio da experiência subjetiva e fragmentária dos personagens e, portanto, arredia à sua apreensão pela linguagem ou à sua redução a estereótipos discursivos. Nesse sentido, o que escreve Saer (2005, p. 146) sobre *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, valeria igualmente para suas ficções do período:

[...] bajo el terror, lo real y lo ficticio, lo histórico y lo narrativo, lo político y lo policial, se entremezclan y se confunden, y la novela abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas inciertas y en misterios no resueltos. Y es esa ambigüedad que sigue vibrando por debajo de la reflexión lo que, justamente, la justifica [...] como novela.¹³

¹³ “[...] sob o terror, o real e o fictício, o histórico e o narrativo, o político e o policial se entrelaçam, entremesclam-se e se confundem, e o romance sobeja em meias palavras e em receios, em suspeitas e em ironias, em esperas incertas e em mistérios não resolvidos. E essa ambiguidade que segue vibrando por debaixo da reflexão é o que, justamente, a justifica como romance.”

Ángel Leto, amigo de Tomatis e Horacio Barco, é também um personagem que permite investigar mais a fundo a dimensão política dos relatos ficcionais do autor. Em *Glosa* (SAER, 2010), Leto protagoniza com o Matemático a caminhada de vinte e uma quadras por Santa Fe, durante a qual buscam juntos reconstruir, por meio de diversas versões, um evento ocorrido na casa de Washington Noriega, no qual nenhum dos dois esteve presente. Ao longo da caminhada, por meio de movimentos regressivos e progressivos no tempo, conduzidos pelo narrador, podemos compor parcialmente a trajetória de Leto: a decisão súbita que o fez saltar do ônibus a caminho do trabalho e encontrar-se casualmente com o Matemático, os problemas familiares que o atormentavam desde muito antes, e em especial naquela manhã, e a prolepse por meio da qual o narrador apresenta o momento culminante em que, muitos anos depois, Leto irá se suicidar durante o cerco de agentes militares que o surpreenderam no cumprimento de uma ação de guerrilha. É esse mesmo personagem que durante a caminhada não mede esforços para que o Matemático, visivelmente perturbado com a possibilidade de sujar as calças brancas, passe incólume por entre dois carros. Uma sutileza que pretende passar despercebida, a fim de não constranger o amigo, gentileza espontânea e comovente, que contrasta com o destino trágico e solitário do personagem, anunciado poucas páginas depois (SAER, 2010, p. 176).

Leto é um personagem complexo, que em *La vuelta completa* (SAER, 1966) é um intelectual jovem, desempregado, leitor de Baudelaire, Conrad e Sartre, de formação católica, com simpatias ao socialismo e cujas escolhas rumo à radicalização política acompanhamos por saltos em “Amigos” (SAER, 2006, p. 190) e *Glosa*.

Não é possível encontrar em nenhum dos diversos fragmentos em que Leto aparece, ao longo da saga, uma explicação clara para a opção limite que veio a assumir. Os motivos que o levam a aderir à luta armada e ao isolamento permanecem envoltos em enigma, meias palavras, silêncios, como nesse trecho de “Amigos”: “Barco lo había encontrado en la cocina de su casa, en otro amanecer lluvioso, y sin indiscreción ni sorpresa, aunque habían pasado ocho años desde la última vez que se habían visto, le dio las llaves” (SAER, 2010, p. 190).¹⁴ Como entre Pichón e Tomatis, também nesse

¹⁴ “Barco o havia encontrado na cozinha de sua casa, em outro amanhecer chuvoso, e sem indiscrição nem surpresa, ainda que se tivessem passado oito anos desde a última vez que haviam se visto, deu-lhe as chaves.”

caso se evidencia elípticamente um distanciamento entre os personagens, distância que se abre por visões de mundo e trajetórias distintas, que não podem ser assimiladas uma à outra. A política aparece novamente como terreno de uma disputa conflitiva de sentidos, impossível de ser estabilizada em uma leitura apaziguadora (DALMARONI; MERBILHAÁ, 1999, p. 341). O não-dito entre Leto e Barco mantém ecoando, sem que se resolvam, diversas das questões sobre as quais se pensou sobre a política na época, inclusive a respeito da legitimidade da luta armada como opção no horizonte político-ideológico de então. A opção insondável dos personagens e a impossibilidade de consensos dão lugar assim, na ficção, à investigação sobre os laços que podem atar a trajetória de uma vida – as relações que estabelece com os outros, a ética que a orienta, suas contradições, seu desespero – à contingência histórica que a enlaça. Segundo Florencia Abbate (2010, p. 674):

Saer capta la historia y la política en la inmediatez de las pulsiones, muestra sus efectos en la vida de los individuos. No se trata de explorar los acontecimientos salientes, no se retoman las líneas centrales; se indaga en la sustancia de esos hilos delicados que conforman, en cualquier momento histórico, un fragmento de la trama que forjan los modos subjetivos en que se experimenta una realidad social.¹⁵

Evidencia-se assim a forma como o autor procura trabalhar os nexos entre estética e política em sua própria obra, de modo que um polo tensione o outro permanentemente. O conflito que se estabelece na relação entre a linguagem e as coisas que constituem a força de sua literatura, é também o que na ficção de Saer sempre impediu a conversão da política em dogma.

Essa opção estética não é tão óbvia, se atentamos para o horizonte de possibilidades que se apresentava aos escritores de esquerda de sua geração, que começaram a publicar seus primeiros textos em meados dos anos 1960, como é o caso de Saer. Ao fazer um balanço retrospectivo das posturas assumidas pela crítica literária argentina de esquerda dessa década, Maria Teresa Gramuglio (1986) mostra como nessa época as discussões eram pautadas majoritariamente por temas mobilizados pela teoria marxista. Nesse contexto, a relação entre literatura e política

¹⁵ “Saer capta a história e a política no instantâneo das pulsões, mostra seus efeitos na vida dos indivíduos. Não se trata de explorar os acontecimentos salientes, não se retomam as linhas centrais; indaga-se na substância desses fios delicados que conformam, em qualquer momento histórico, um fragmento da trama, e que forjam os modos subjetivos em que se experimenta uma realidade social.”

era concebida a partir de sua forma mais extrema, isto é, apostando na absorção da prática estética pela função política. Para o conjunto de críticos dos quais a autora fazia parte, a concepção de vanguarda estética estava então atrelada à ideia de vanguarda política, reunidas ambas sob a aspiração comum de transformação social, da qual *Operação massacre*, de 1957, texto-denúncia de Rodolfo Walsh, era o exemplo por excelência. Essa postura, segundo a autora, não encobria certa esquizofrenia do grupo, pois essa exigência convivia simultaneamente com a valorização de experiências artísticas que dificilmente se enquadrariam nos mesmos parâmetros.

O depoimento de Gramuglio, ainda que do ponto de vista da crítica literária, e não especificamente dos escritores, mostra a difícil equação que se apresentava aos intelectuais dedicados às letras naquele momento. Para Saer (*apud* RIERA, 2006) e para muitos jovens escritores de sua geração, segundo palavras do próprio autor, o contato com as proposições estéticas de Adorno apontou um caminho a partir do qual foi possível articular uma concepção mais complexa de arte, sem cair nas simplificações habituais em muitos dos teóricos marxistas e sem sacrificar, por outro lado, os problemas sociais que se discutiam então. Ainda segundo Saer (*apud* RIERA, 2006, p. 140), essa descoberta tornou possível o contato com um repertório de autores que não apareciam nos estudos marxistas clássicos (como Beckett e Kafka) e também viabilizou o resgate de Borges (além de Arlt) ao cânon literário de seu grupo de interlocutores em Santa Fe. Sabemos que, além das leituras de Adorno, Saer dialogou ainda com outros autores (Sartre, Barthes) que lhe permitiram construir um caminho próprio de busca a respeito das relações entre política e literatura em sua ficção. Desse modo, desde a publicação de suas primeiras obras, já se nota o predomínio de procedimentos que recusam a transparência também em relação às questões e à história políticas do país, e que acabam por constituir narrativas elusivas e complexas.¹⁶

Se tal discussão esteve na ordem do dia ao longo dos anos 1960, ela sofrerá um novo giro e se aprofundará com a deflagração dos sucessivos golpes militares no continente e, mais especificamente, na Argentina. Como mostra Paloma Vidal, na situação de esgarçamento dos vínculos sociais sob a ameaça do horror, muitos escritores passaram a ver na literatura um instrumento de reorganização de consensos: “como se a

¹⁶ Nesse sentido, *Nadie nada nunca*, publicado em 1980, em plena vigência da ditadura, seria talvez o exemplo mais emblemático.

literatura tivesse o poder de tapar as faltas, alguns relatos fecham-se em torno de identidades subjetivas e políticas, produzindo e reproduzindo uma coesão artificial onde dominam divisões, buscando recuperar uma unidade perdida” (VIDAL, 2004, p. 37). Outros escritores, ao contrário, mergulham nas fraturas do presente sem cederem ao maniqueísmo e à instrumentalização da linguagem, elaborando a resistência e a sublevação no interior da própria palavra. Segundo Nelly Richard (2002, p. 56), no outro lado de uma concepção de arte heroica e monumental:

[...] havia novas construções de obra que não quiseram somente responder à contingência figurativa do “não” (Não à ditadura) mas, além disso, atravessar com sua reivindicação todo o regime de discursividade que tinha convertido a rigidez dicotômica do sim e do não em um reduto carcerário.

Ainda que a autora se refira especificamente ao contexto cultural chileno, trata-se de um debate muito importante na literatura latino-americana de todo o período. Se Saer optou claramente por explorar em sua literatura o segundo caminho, podemos retomar os objetivos que norteiam o presente artigo e nos perguntar novamente pela especificidade da discussão política do passado recente em *El río sin orillas*.

Em “Invierno” há uma evidente ruptura com a margem de autonomia literária que o ensaísta havia se reservado desde o início do livro. A essas alturas, já está claro que os temas da política e da ditadura militar não explicam *per se* essa mudança de registro, já que em suas narrativas o escritor os enfrentou com os recursos da ficção, dialogando nesse sentido com toda a tradição da literatura moderna, que teve de lidar incessantemente ao longo do século XX com o problema de narrar a violência e o horror. Mas, enquanto a literatura de Saer se alimenta do que resiste a ser recordado, afirmado ou concluído, em “Invierno”, ao contrário, o autor busca a edificação de sentido a partir da expressão peremptória de seu antiperonismo, no contexto dos debates sobre a construção da memória do período precedente.

Na composição dessa memória dos anos de chumbo, que tem a função de refletir sobre o que esteve obstruído ao longo dos anos da repressão, o núcleo fundamental do relato será a análise da atuação dos militares (o extermínio planejado do período; a apuração impressionante do número de mortos e desaparecidos; as táticas sistemáticas de tortura e de difusão do medo; o apoio financeiro e ideológico estadunidense), a partir de dados que o ensaísta empresta de relatórios de apuração, de declarações governamentais tornadas públicas, de depoimentos de

vítimas e de sua interpretação das informações sobre o período (como a leitura dos pseudônimos utilizados pelos torturadores).

Trata-se de não esquecer o que ameaçava ser esquecido pelos acordos do período da transição. Vale lembrar que, após o julgamento das Juntas Militares, em 1985, a apuração das responsabilidades pelo terrorismo de Estado foi bloqueada pelas leis de *Punto Final* e de *Obediencia Debida*, durante o governo de Raúl Alfonsín, e que, quando da publicação de *El río sin orillas*, fazia apenas um ano que os militares haviam sido beneficiados pelo indulto concedido por Carlos Menen, em 1990.

Contudo, apesar de participar desse trabalho coletivo de elaboração social do luto, o autor assinala regiões de conflito no que poderia parecer um espaço de integração e unanimidade no contexto pós-ditadura. O ensaísta aproveita a porosidade das fronteiras do ensaio para se expor na *ágora*, incorporando textualmente e tomando posição em um debate que se dava publicamente “fora” do texto, a saber, o legado peronista na Argentina. Disposto ao conflito, aborda temas polêmicos, quando ainda se discutiam as possibilidades de reconstrução de uma nação esfacelada pela violência recente e quando ainda se travavam disputas efetivas no campo da justiça e da reparação.

Remeto, por exemplo, à passagem em que o ensaísta menciona a adesão do poeta santafesino Paco Urondo à luta armada (p. 186). O que permanece como motivo íntimo, insondável, e os possíveis dilemas da adesão do poeta à luta armada não chegam a mobilizar a escrita, que se orienta à condenação explícita das lideranças montoneras. Como efeito, despida das questões de um tempo desesperado, paira implicitamente sobre a escolha de Urondo a incômoda sugestão de ingenuidade ou de equívoco histórico. Os silêncios entre amigos, as meias palavras e as tensões pouco esclarecidas entre as personagens que permanecem pulsando na ficção, não têm espaço para emergir no ensaio e acabam sendo recobertos pela opinião do ensaísta. O gesto mais forte é, assim, a comunicação de um juízo a respeito da radicalização de alguns grupos, desde meados dos anos 1960 e na primeira metade dos 1970.¹⁷

No esforço de tentar entender essa postura tão estranha ao restante da obra do autor, seria possível pensar na hipótese de uma recusa em referendar um “nós” unificado e essencializado como nação, lugar de

¹⁷ Veja-se o depoimento de outros intelectuais a respeito de Francisco Urondo. Disponível em: <http://www.agenciawalsh.org/aw/index.php?option=com_content&view=article&id=4837:no-todo-es-verso&catid=93:no-todo-es-verso&Itemid=113>.

enunciação desenhado em muitos relatos de memória do pós-ditadura, que alimentaram a imagem de um consenso artificial, apenas interrompido pelo golpe e à espera de um desenlace redentor no presente. A imagem de uma Argentina vítima e unida, portanto, cede no ensaio ante a lembrança dos desacordos e da aquiescência muda que tornou possível o desastre.¹⁸ Por meio dessa voz destemperada, que contrasta com os demais capítulos de *El río sin orillas*, o ensaísta evidencia e participa das disputas simbólicas em torno à narrativa da memória na esfera pública argentina, projetando o texto em um debate que se sobrepõe à tendência solenizante do passado.

Podemos nos perguntar claramente se com esse gesto o texto não se aproxima incomodamente das teorias que igualam as responsabilidades entre os crimes de Estado e a ação das guerrilhas, “bidemonização” que permitiu que se acionasse o botão do ponto-final. Talvez apelando à estreita margem de dúvida, creio que essa questão não poderia ser respondida em abstrato, e sim somente a partir de uma análise que mostrasse a historicidade do processo de construção da memória no país. É bastante provável que, se o texto tivesse sido publicado alguns anos antes, as manifestações explícitas de discordâncias no campo da oposição ficassem interditas na textura do ensaio, como outros relatos e testemunhos sobre a ditadura, produzidos nos anos 1980.

María Sonderguer (2001) mostra como nesse período o repúdio ao terrorismo estatal bloqueou, com os relatos do horror, qualquer outra narrativa sobre a experiência política da primeira metade dos anos 1970. Em meados dos anos 1990, contudo, o repúdio unificado que prevalecera até então passou a diversificar-se internamente. A autora cita como evidência duas importantes coletâneas de ensaio publicadas em 1997: o dossiê “Memoria y terror en la Argentina 1976-1996”, da revista *Confines*, sob direção de Nicolás Casullo, e o exemplar de agosto de 1997 da revista *Punto de Vista*, sob direção de Beatriz Sarlo, com o dossiê “Cuando la política era joven: Eva Perón, años setenta, democracia, populismo”.¹⁹ Os

¹⁸ Faço essa leitura a partir das reflexões de Paloma Vidal (2006) sobre a literatura argentina pós-ditatorial.

¹⁹ Miguel Dalmaroni (1999, pp. 35-42), por sua vez, coordenou uma pesquisa sobre o “retorno aos setenta” no debate crítico e na literatura em meados dos anos 1990, o que evidencia ainda mais a importância dessas discussões na história cultural argentina recente. Ao comentar a *Punto de Vista* de agosto de 1997, o autor afirma que a exigência de uma releitura racional do passado, presente nos artigos do dossiê, parece renunciar ao projeto que a mesma revista difundiu nos anos da ditadura, quando valorizava a ficção, a imaginação e o relato como formas importantes de conhecimento histórico, que desestabilizavam o

títulos dos dossiês sinalizam de antemão a diferença de perspectiva das publicações, conforme adverte Sonderéguer. Ainda assim, predominam em ambas a preocupação e o compromisso de “situarnos de cara ante nuestra responsabilidad” (SONDERÉGUER, 2001, [s.p.]),²⁰ buscando fazer do passado o palco de discussões políticas que podem voltar novamente ao presente. Esse movimento parece ir ao encontro da consideração de que, se a rememoração do passado desconsiderar a dificuldade de narrar o conflito e as múltiplas vozes em desacordo, as quais o constituem, corre-se o risco de “recair na ineficácia dos bons sentimentos ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia rapidamente confiscada pela história oficial” ou pela indústria cultural da lembrança (GAGNEBIN, 2006, p. 54, p. 79 e p. 105).

Nesse sentido, “Invierno” de *El río sin orillas* poderia ser visto como uma antecipação ao giro apontado por Sonderéguer nos anos 1990. Ainda que de uma posição política definida, que obstrui qualquer tipo de consenso, e abrindo mão da imaginação e da investigação sobre as zonas de incertezas do mundo e da linguagem, o ensaísta parece opor-se à paralisia de uma reiteração melancólica e de uma memória sacralizada.

É somente após o debate político promovido em “Invierno” que Saer conduzirá, no capítulo seguinte, nova reviravolta, entramando novamente sua prosa ao registro poético e metarreflexivo que se reconhece no autor. O leitor, surpreendido, irritado ou francamente desapontado em “Invierno”, mas ainda assim resiliente, será muito provavelmente seduzido logo na primeira página de “Primavera”, quando a voz do polemista cede novamente à voz do escritor de ficção, que se entrega às sensações raras de coincidência com o mundo no lugar natal, a *zona* saeriana por excelência.

UM QUASE EPÍLOGO

Em suma, se o gênero ensaístico pode oscilar entre o interior do texto (sua autonomia) e as exigências exteriores da sociedade, em “Invierno”, o texto se desloca claramente para seu exterior, participando das disputas simbólicas em torno à composição da memória do período. Seria incorreto dizer que existe no ensaio um apagamento das vozes e do conflito que há

que se apresentava hegemonicamente como o discurso da racionalidade. Esse comentário também ajuda a entender o desconforto do capítulo “Invierno”, que venho assinalando até agora.

²⁰ “[...] nos situarmos de frente à nossa responsabilidade.”

na ficção. Mais interessante é pensar que, no caso do ensaio, é possível promover o diálogo entre essa voz polêmica do ensaísta e as vozes que com ela confluem ou se chocam no exterior do texto. “Invierno” permanece assim, como um registro que não entra em síntese com o tecido poético do restante do livro ou da obra do autor e que também constitui uma das singularidades de *El río sin orillas*.

Passados mais de vinte e cinco anos da primeira edição de *El río sin orillas*, essas questões continuam relevantes e têm desdobramentos distintos à luz dos processos específicos de elaboração de memória e de promoção da justiça e da reparação em cada um dos países do continente atingidos pelas experiências traumáticas das ditaduras ou de guerras civis. Para ficar apenas com um contraponto evidente, se no Brasil predominou uma eficiente máquina de esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2014), que somente agora parece ceder mais claramente às demandas de parte da sociedade contra a “anistia branca” que caracterizou nosso processo de redemocratização, na Argentina, ao contrário, viabilizou-se a anulação das leis contra a impunidade e o início dos juízos que levaram à prisão muitos dos responsáveis diretos pelos crimes perpetrados pelo Estado. Além disso, inúmeras organizações sociais e o próprio Estado têm promovido a construção de museus, centros de memória, manifestações, publicações de testemunhos e documentários em um volume notável, trazendo também diversas questões, já que os desafios da lembrança não são menores do que os do esquecimento e que o luto se estabelece a partir de uma delicada relação entre ambos.

Contudo, caberia levantar a pergunta sobre o sentido de “Invierno” à luz da polarização política contemporânea e das manifestações estridentes que nos apontam para a rearticulação de correntes de direita francamente reacionárias ou ultraliberais na América Latina. Esse quadro incide também, e de forma direta, sobre a disputa pela memória do período ditatorial nos países do Cone Sul.²¹ Do mesmo modo que seria

²¹ Para ficar apenas com um exemplo pontual, mas muito significativo na Argentina, em janeiro de 2016, Darío Lopérfido, então secretário de Cultura da cidade de Buenos Aires, declarou em uma entrevista “que no hubo 30 mil desaparecidos” [que não houve 30 mil desaparecidos] e que este foi um número acordado em uma mesa fechada, para a obtenção de indenizações (SABATÉS, 2016). Essas declarações deram lugar a uma onda de protestos organizados por diversos grupos da sociedade argentina (acadêmicos, artistas, entidades de familiares, sindicatos e movimentos sociais), pedindo a renúncia imediata do ministro, o que ele veio a fazer em julho, alegando excesso de atividades em suas diferentes ocupações (como a direção do Teatro Colón).

difícil imaginar a emergência de “Invierno” antes dos anos 1990, a partir do que foi dito acima é também possível arriscar a hipótese de que textos como esse passem a aguardar tempos menos sombrios. Talvez essa seja uma questão para o ensaio e a crítica nos tempos que virão.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Florencia. La historia en las ficciones de Saer. In: SAER, J.J. *Glosa / El entendido* – edición crítica. Julio Premat (org.). Poitiers / Córdoba: CRLA – Archivos / Alción Editora, 2010, pp. 667-682.
- CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia (1955-1996) – la transición del Estado al mercado en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- CHECCHIA, Cristiane. Identidade e violência na literatura argentina: uma leitura de “El camino de la costa”, de Juan José Saer. In: Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas [e] I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte: UFMG, 2009, pp. 1-10.
- COLOMBI, Beatriz. Representaciones del ensayista. *Cuadernos de Recienvenido* (USP-FFLCH), São Paulo, n. 26, n. 19. 2004, pp. 5-18. Disponível em: <<http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/00%20Cuadernos%2026.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- DALMARONI, Miguel. El deseo, el relato, el juicio. In: *Tramas, para leer la literatura argentina*. Córdoba: Centro de Investigaciones Literarias y Sociales, 1999, pp. 35-42.
- DALMARONI, Miguel.; MERBILHAÁ, Margarita. “Un azar convertido en don” – Juan José Saer y el relato de la percepción. In: JITRIK, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 11. Buenos Aires: Emecé, 1999, pp. 321-343.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. Estética y política. *Punto de Vista*, ano IX, n. 26, abr. 1986, pp. 2-3. Disponível em: <<http://www.ahira.com.ar/revistas/pdv/21/pdv26.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Madri: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, v. 19)
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

- RIERA, Gabriel. *Littoral of the Letter. Saer's Art of Narration*. Lewisburg: Bucknell University Presses, 2006.
- SABATÉS, Paula. Los artistas contra Lopérfido. *Página/12*, 22 maio 2016 (on-line). Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-299962-2016-05-22.html>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- SAER, Juan José. *La vuelta completa*. Rosario: Ed. Biblioteca Polpular Constancio C. Vigil, 1966.
- SAER, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- SAER, Juan José. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003[1991].
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.
- SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SAER, Juan José. *Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SAER, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, 2014, pp. 13-34.
- SONDERÉGUER, María. Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria. In: *Observatorio memoria y praxis social en derechos humanos*, Universidad Nacional de Quilmes, Iberoamericana, n. 1 (segunda etapa) América Latina-España-Portugal. Madrid, 2001, pp. 12-13. Disponível em: <<http://www.observatoriomemoria.unq.edu.ar/publicaciones/iberoamericana.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2017.
- VIDAL, Paloma. *A história em seus restos – literatura e exílio no cone sul*. São Paulo: Annablume, 2004.
- VIDAL, Paloma. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. *Alea*, v. 8, n. 2, jul.-dez, 2006, pp. 249-261. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000200007>. Acesso em: 10 abr. 2017.
- WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. México: UNAM, 2006.