

Ana Luiza Bustamante Smolka
Ana Lúcia Horta Nogueira
(organizadoras)

**EMOÇÃO,
MEMÓRIA,
IMAGINAÇÃO**

A CONSTITUIÇÃO
DO DESENVOLVIMENTO
HUMANO NA HISTÓRIA
E NA CULTURA

MERCADO®
LETRAS

74195

NARRAR, ESCREVER, LEMBRAR: O ROMANCE EL ENTENADO DE JUAN JOSÉ SAER

Elizabeth dos Santos Braga

À memória do Professor Octavio Ianni

Introdução

Há dez anos ou um pouco mais, participei de um curso ministrado pelos professores Octavio Ianni e Marisa Lajolo.¹ Intitulava-se *Literatura e Sociedade* e, da forma como foi conduzido, entrelaçando textos literários e sociológicos, instigava-me muito a pensar sobre questões que me interessavam durante o doutorado, tais como relações entre o eu e o outro, memória e literatura, indivíduo e sociedade. Produzi um trabalho para o curso que depois foi desdobrado em um texto para apresentação em uma conferência que aconteceria no ano seguinte.² Esse texto

1. O curso aconteceu no Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, e tinha como tema a metáfora da viagem.
2. Disponível em: <http://www.fae.unicamp.br/br2000/trabs/1950.doc>. III Conferência de Pesquisa Sociocultural, realizada em Campinas, em 2000.

serviu-me de inspiração para escrever estas reflexões e compor a presente coletânea sobre memória, imaginação e emoção.

Hoje, debruçada sobre esse primeiro material e revivendo o que me impulsionou a escrever – o romance *El entenado* – debato-me com uma grande dificuldade.³ No primeiro exercício de escrita, após a leitura do romance, madrugada adentro, fiz um texto que podemos considerar como visto de dentro do próprio romance. Neste exercício de reescrita, após a morte do autor e um maior conhecimento de seus livros pelo público brasileiro, com a produção de vários trabalhos sobre a sua obra (que já havia começado antes, mas que eu desconhecia), vi-me ocupando uma outra posição em relação ao romance: uma posição mais *exotópica*, no sentido bakhtiniano. Tento olhar o romance de fora, sem perder a delicadeza do primeiro texto, se posso dizer assim, e o espanto que um dia ele me causou. A perplexidade, nesta segunda leitura, talvez tenha aumentado.

Esta segunda leitura é, ainda assim, inicial, compondo minhas primeiras tentativas de aproximação de uma obra tão complexa. Trata-se de um ensaio de um *estrangeiro* à área da teoria literária, que tenta olhar para o romance e tecer considerações sobre a memória, a narrativa e o sujeito, questões tão caras ao seu autor.

Juan José Saer (1937-2005), escritor argentino que viveu na França de 1968 até sua morte, é um autor ainda relativamente pouco conhecido no Brasil, embora haja tradução de livros seus para quase todas as línguas europeias. Segundo Thomaz (2001), Saer construiu no interior da tradição literária argentina da segunda metade do século XX uma obra ficcional narrativa peculiar; contrário a códigos narrativos que o antecederam, configurou um

3. O romance foi publicado no Brasil em 2002, com o título *O enteado*, pela Editora Iluminuras, com tradução de José Feres Sabino. Para facilitar a leitura de trechos escolhidos, optei por apresentar as citações da edição em português (Saer 2002), mas recomendo a leitura em espanhol, pela força expressiva da língua em que foi escrito (Saer 1988).

estilo, desde a década de 1960, que combina elementos expressivos presentes em autores latino-americanos, norte-americanos e europeus. A forma original de narração de Saer, consolidada com a publicação do romance *El limonero real* (1974) e o livro de contos *La mayor* (1976), caracteriza-se por aspectos como a mistura de gêneros e o uso de procedimentos poéticos na narrativa (Sarló 2005).⁴

O romance *El entenado*,⁵ de 1983, conta a história de um jovem órfão, espanhol, grumete de uma expedição, que sobreviveu ao ataque de uma tribo denominada colastiné, na região do Rio da Prata que hoje corresponde à província de Santa Fé, na Argentina. Levado pelos índios, ele vive na tribo durante dez anos, observando os seus costumes. Após ser libertado de sua condição de cativo, retorna à Europa; vive algum tempo em um convento, onde aprende a ler e a escrever; depois, ao abandonar o lugar e vagar sem rumo, encontra trabalho como ator em uma companhia de teatro mambembe e ganha a vida representando sua própria história. Por fim, torna-se dono de uma tipografia. Já velho, escreve sobre sua experiência e sobre a vida dos índios, o que considerava ser sua missão.

Saer partiu de uma situação histórica relatada nas memórias de Francisco Del Puerto, escritas aproximadamente entre os anos de 1576 e 1577 (referências encontradas em crônicas do século XVI): em 1915, a expedição espanhola do capitão Juan Díaz de Solís, ao adentrar o Rio da Prata que recebe o nome de Mar Dulce, é atacada por uma emboscada indígena, sob o olhar aterrador dos que assistem do navio. Salva-se enigmaticamente Francisco

4. Figuram entre suas principais obras: *Nadie nada nunca* (1980), *Glosa* (1985) e *La pesquisa* (1994). Sua obra poética está compilada em *El arte de narrar* (1977), onde o autor já mostra sua intenção de combinar poesia e narração.

5. Para facilitar a leitura de trechos escolhidos, optei por apresentar as citações da edição em português, *O enteado* (Saer 2002), mas recomendo a leitura em espanhol, pela força expressiva da língua em que foi escrito (Saer 1988).

Del Puerto, grumete da expedição, e permanece dez anos entre os indígenas. Então, é resgatado por outra expedição espanhola, capitaneada por Sebastião Gaboto, e é levado de volta à Europa. Contudo, *El entenado* não se resume a um mero relato a partir desse capítulo da conquista espanhola (Araújo e Araújo 2010). Inclusive, quase todas as referências históricas diretas foram deliberadamente apagadas a fim de se evitar uma identificação absolutamente precisa dos fatos (Thomaz 2001).

Trata-se de uma narrativa construída de forma especulativa e irônica, numa perspectiva marcada por uma postura cética e intenso acento poético, discutindo o estatuto da memória e do real – a problemática da percepção da realidade e da memória como fonte narrativa –, em meio a questões sobre a representação da conquista espanhola da América e a construção de identidades individuais e coletivas (Thomaz 2001). Apesar da aparente ilusão linear de crônica, *El entenado* pode ser lido como uma “fábula filosófica” (Sarlo 2005) ou como “antropologia especulativa”.⁶

Este romance mistura três gêneros, conforme a classificação feita por Bakhtin (1997a) – o romance de viagem, o romance biográfico e o romance de formação –, com as contradições que isso implica. *El entenado* mescla características destes, entre outros gêneros ou subgêneros,⁷ sem se encaixar completamente em nenhum. É, ao mesmo tempo, uma narrativa de viagem e uma narrativa de uma história de vida, uma narrativa do eu. E esse eu que viaja e quer se conhecer sente-se perdido, estranho. Diferentemente da clássica literatura de viagem, nos gê-

6. Para Saer, “[a] ficção é uma antropologia especulativa no sentido de que, evidentemente, é uma teoria do homem; mas não uma teoria empírica, nem probatória, nem taxativa, nem afirmativa. É só especulativa. [...]” (Saer, em entrevista a Martínez-Richter, 1997, *apud* Thomaz 2001, pp. 121-122, tradução nossa).

7. Thomaz (2001) destaca possíveis subgêneros que caracterizam o romance, embora contendo o germe da sua destruição nas formas discursivas: romance autobiográfico e memorialístico, romance de formação, picaresca, barroco, crônica de Índias e discurso histórico.

neros modernos, os protagonistas não são mais nobres ou onipotentes. Neste romance, ele é uma pessoa comum, sem os poderes de Próspero, a astúcia de Ulisses ou o engenho de Robinson Crusoe. Não se completam, nem a viagem, nem a formação, nem a (auto)biografia.

Narrativa e personagem – um estranho para os outros, para si mesmo

Que barulho é esse? É surdo, é oco, é ancho... Acho que são passos. Passa chão, passa trilha, passa folha, passa rio. Os índios carregam alguém. Um de cada lado, pelos cotovelos. E as pernas soltas. É quase um voo e a paisagem passa lentamente.

Não tarda chegarem na aldeia. E tantos anos depois, o barulho é ensurdecedor. Céu, sol, chão, estrelas, rio, corpos, lua, mata, casario. Capitão, navio, marinheiros. Índios. *Def-ghi, Def-ghi...* São as vozes do passado na cabeça de um velho.

Que coisa é a memória? Que coisa é o homem?

Um homem narra sua história, a história de um grupo e inscreve a si mesmo e ao grupo na grande história. Mas há grandes e pequenas?

Halbwachs (1990) distingue a memória autobiográfica e a memória histórica. O passar dos anos, a experiência, o alargamento dos quadros sociais de que vamos fazendo parte, nos vão ajudando a situar as nossas lembranças primeiras dentro do movimento histórico.

Depende de que ponto se olha.

*Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.*
(Drummond)

Um velho conta sua história e vai ajeitando as lembranças no seu coração. Aí Aristóteles localizava as funções mentais. Re-cordar: passar de novo pelo coração.

Sozinho. O quarto é branco. O silêncio aparente só é quebrado pelos riscos da pena e o rangido da cadeira. A chama da vela treme e as estrelas brilham lá fora. O homem escreve.

Já velho, o personagem resolve escrever suas memórias e a memória da tribo. É uma história em vários tempos: tempo em que viveu nos portos e viajou, tempo em que viveu com os índios, tempo em que viveu no mosteiro, tempo em que trabalhou com a companhia de teatro, tempo em que está escrevendo as memórias. É um tempo – revivido, rememorado, narrado – povoado de outros tempos. Nessa tessitura, ele ocupa várias posições: autor, narrador, herói, personagem narrador, personagem narrado, jovem, velho...

Quem são esses tantos homens?

O personagem de Saer vive na época das grandes navegações, dos descobrimentos, do Novo Mundo sendo explorado e, ao mesmo tempo, fazendo com que o outro se sinta Velho, nascendo para esse último e já participando de sua nomeação. Ocidente/Oriente, Velho Mundo / Novo Mundo, senhor/escravo, civilizado/selvagem... formas de dividir, classificar, rotular, conquistar, subjugar, mas também de nomear, interpretar. Contrapontos fundamentais do nosso processo histórico, são pólos que mantêm entre si uma relação dialética que, no fundo, lembra ou reflete a vivida entre eu e outro. "O Velho Mundo somente começou a existir quando os navegantes descobriram e conquistaram o Novo Mundo" (Ianni 1996, p. 11). Podemos pensar nesse contraponto também com relação ao personagem: um *velho* que escreve sobre quando era *novo* e, ao escrever, se descobre.

A sua constituição (processo sempre inacabado) não é um processo fácil. Ele sempre se sentiu um estranho... e narra isso. Não sabemos seu nome. É órfão. Sempre se sentiu um estranho no mundo. Sozinho. A princípio, seu pai e sua mãe foram objetos, sensações e habitantes dos portos onde ele vivia. Foi *cunhado* por eles.

A orfandade me empurrou aos portos. O odor do mar e do cânhamo umedecido, as velas lentas e rígidas que se afastam e se aproximam, as conversações de velhos marinheiros, perfume múltiplo de especiarias e amontoamento de mercadorias, prostitutas, álcool e capitães, som e movimento: tudo isso foi meu berço, minha casa, me deu uma educação e me ajudou a crescer, ocupando o lugar, até onde alcança minha memória, de um pai e uma mãe. (Saer 2002, p. 11-12)

O personagem sentiu-se um estranho, perdido, abandonado, indiferente, "desguarnecido", a vida inteira, nos portos, entre os índios:

Toda vida é um poço de solidão que vai se aprofundando com os anos. E eu, que venho mais que outros do nada, por causa de minha orfandade, já estava advertido desde o princípio contra essa aparência de companhia que é uma família. (Saer 2002, p. 40)

Nessa terra muda e deserta, não haveria lugar disposto a me receber: tudo me parecia árduo e estranho [...]. (*Ibid.*, p. 45)

[...] passeava entre os índios buscando alguma tarefa inútil que me ajudasse a chegar ao fim do dia, para ser outra vez o abandonado, com nome e memória, como uma rede de latejos se debatendo no centro do acontecer. (*Ibid.*, p. 85)

Durante anos, despertava dia após dia sem saber se era besta ou verme, metal em sonolência, e o dia inteiro passava entre dúvida e confusão [...]. (*Ibid.*, p. 102)

Ou mesmo quando é novamente encontrado e levado pelos seus *iguais*:

Pela dificuldade mútua no trato, percebo que dez anos entre os índios tinha me desabituaado desses homens. (Saer 2002, p. 109)

Devo dizer que, nos primeiros tempos, a curiosidade que despertava minha aventura e minha pessoa vinha mesclada de suspeita e de rechaço, como se meu contato com essa zona selvagem me tivesse dado uma enfermidade contagiosa [...]. (*Ibid.*, p. 112)

A roupa raspava-me a pele, fazia-me sentir estranho, distante de meu corpo [...]. (*Ibid.*, p. 113)

O próprio título *El entenado* é um arcaísmo em espanhol derivado do latim – *antenatus* (que nasceu antes) – mas que não obedece apenas a essa matriz semântica, como em português (o filho de matrimônio anterior com relação ao cônjuge atual). Refere-se também a órfão ou bastardo.

Porém, no interior do romance, esse título acentua a artificialidade e dissolubilidade da genealogia e unidade desse eu consciente transfigurado em voz narrativa que se empenha em perguntar exaustivamente por meio de movimentos retrospectivos pelos elementos constituintes de sua subjetividade. (Thomaz 2001, p. 77)

Premat (2002), numa leitura psicanalítica do conjunto da obra de Saer, propondo uma hipótese de que sua escrita caracteriza-se pela melancolia, analisa nela o lugar das figuras paterna e materna. No caso do romance *El entenado*, a figura materna estaria presente enquanto ausência, desejo de regresso: a própria viagem à América é lida como viagem no tempo, sonho de regresso ao ventre materno do continente; o porto é concebido como lugar simbólico de origem, assim como a barca que devolve o grumete às suas origens espanholas. Há na narração uma associação constante dos acontecimentos com nascimentos sucessivos – de um nível de realidade a outro, de uma fantasia a outra, de uma família adotada a outra, de um pai a outro. O autor considera que as representações do nascimento e do regresso ao ventre materno explicam o

sofrimento do homem saeriano, e situa o romance *El entenado* como a origem mítica da dinâmica melancólica dos demais personagens de Saer.

Quando o grumete chega à tribo, encontra-se só e perdido, depois da morte de uma das figuras paternas: o capitão da expedição. Põe-se a chorar como um recém-nascido. Premat (2002) fala de uma orfandade cósmica do personagem – a orfandade que o empurrou aos portos e o fez empreender a viagem às origens, que causou “carência biográfica e afetiva”. O seu outro pai, maior do que o primeiro, o Padre Quesada que lhe disse que “[...] acabava de entrar no mundo e chegara nu como se estivesse saindo do ventre [...]” (Saer 2002, p. 126) de sua mãe, também morre. Assim, já velho, o descreve: “Pai é, para mim, o nome exato que poderia lhe aplicar – para mim, que venho do nada, e que, por nascimentos sucessivos, estou voltando, pouco a pouco, e sem tremores, ao lugar de origem” (*ibid.*, p. 127). Também ele tornou-se pai adotivo de três filhos de uma companheira do grupo de teatro morta por um dos amantes a punhaladas. “Todos eram filhos de muitos pais, o que equivale a dizer de nenhum, como eu” (*ibid.*, p. 133).

A sensação de estranhamento é vizinha ou própria (embora não exclusiva) da posição de estrangeiro que ele parece ter ocupado a vida inteira e que ocupou literalmente enquanto esteve com os índios. Essa situação de estrangeiro possibilitou-lhe um olhar e uma posição privilegiados. O manter-se afastado de situações mais incômodas para ele (no momento da experiência) e o mesclar descrição e reflexão (no momento da rememoração) foram se tornando possíveis também por essa posição.

A figura do estrangeiro condensa distância e proximidade. “A unificação de proximidade e distância envolvida em toda relação humana organiza-se, no fenômeno do estrangeiro [...] a distância significa que ele, que está próximo, está distante; e a condição de estrangeiro significa que ele, que também está distante, na verdade está próximo [...]” (Simmel 1983, pp. 182-183). Simmel fala do olhar privilegiado do estrangeiro, pela sua posição no

grupo, caracterizada pela mobilidade e ausência de laços que em geral o constituem (parentesco, localidade, ocupação). Araújo e Araújo (2010), a respeito da posição ocupada pelo narrador de *El entenado*, comentam que a experiência de conviver em duas sociedades distintas lhe possibilitou enxergar a dissimulação no convívio humano em ambas as realidades.

Essa característica tem relação com uma maior objetividade e liberdade⁸ do estrangeiro na participação em situações sociais. Sobre o convívio com os índios, ele afirma, por exemplo: "Souberam, isso sim, deixar-me a margem de suas festas desmedidas" (Saer 2002, p. 102). Interessante é que o personagem não se refere a si mesmo como prisioneiro dos índios, que seria o oposto do exilado (obrigado a ficar vs obrigado a sair), ambas situações extremas de ser estrangeiro. E, quando retorna à Europa, ele também não se encontra mais em casa. Em um certo sentido, ele é ou sente-se estrangeiro durante toda a sua vida (nos portos, nas embarcações, entre os índios, no convento, nas ruas, com o grupo de teatro que acompanha, em sua casa, já velho, quando ele já vivia mais no passado).

Nascido e criado em um porto – lugar dos sem lugar, marcado pela fluidez das águas, origem imprecisa, borrada, de partidas e retornos, de trânsito entre lugares – o narrador sem nome de *El entenado* parece tematizar, de maneira privilegiada [...] o exílio e a literatura, o "desplazamiento" [...]. Apesar de ter permanecido dez anos com a tribo e aprender um pouco de sua cultura,

o protagonista viveu durante este período à margem da sociedade indígena, ao mesmo tempo em que sob a tutela dela, como um ser que se reconhece sem existência própria. (Araújo e Araújo 2010, p. 2)

Mas, o sentir-se estrangeiro, o estranhamento não se estabelece apenas em relação aos outros. O personagem também estranhava a si mesmo. Nós também somos outros, habitantes estrangeiros de nós mesmos. Às vezes, causam-nos estranhamento sentimentos ou formas de agir até então familiares. Ele relata uma situação em que é como se o eu se duplicasse:

É verdade que o singular de minha situação, análoga, em muitos aspectos, às situações que passamos nos sonhos, me fazia perceber os fatos como distantes e vividos por algum outro, e, da mesma maneira que quando escutamos aventuras estranhas ou nos sonhos corremos perigos que nos deixam indiferentes, eu via essa horda de homens nus diante de mim e esses cadáveres acumulados como uma imagem remota, sem relação com minha própria realidade nem com aquilo que vinha considerando até então minha experiência. (Saer 2002, pp. 32-33)

Algumas situações rememoradas pelo narrador nos remetem ao conceito de *Homo Duplex*, trabalhado por Vigotski (2000a), ao se perguntar sobre o processo de constituição do indivíduo pela forma como os outros relacionaram-se com ele e sobre como esse processo vai se tornando pessoal, a partir do social, com base na análise marxista. Como pessoas duplas, trazemos em nós relações intersubjetivas, significados atribuídos pelos outros. E, muitas vezes, essa convivência não é tranquila. É dramática. O conceito de "*drama*" que Vigotski toma emprestado de Politzer, refere-se tanto às relações sociais como aos conflitos/confrontos/encontros intrapessoais.

8. Simmel (*op. cit.*) faz uma análise dialética desses fatores: objetividade não envolvendo simplesmente passividade e afastamento, mas distância e proximidade, indiferença e envolvimento. Assim também, ao falar da maior liberdade de que goza o estrangeiro em relação a compromissos que poderiam prejudicar sua percepção, entendimento e avaliação dos fatos, analisa que esta posição pode ser perigosa, sendo o estrangeiro muitas vezes responsabilizado por provocar e instigar insurreições.

Antes de trazer algumas situações no romance, é interessante, nesse sentido, a explicação do próprio Saer sobre a construção dos personagens e a sua consideração de que em *El entenado* há dois personagens principais (ou, poderíamos dizer, um duplo): o grumete e a tribo – o homem e suas pulsões. E a tribo, é uma tentativa de pensar um personagem coletivo, é pensada como um único personagem (vejam-se os comportamentos dos índios, em uníssono), como uma pessoa coletiva.

[...] eu queria fazer um romance com um personagem que fosse coletivo, em que os personagens não fossem individuais, mas uma comunidade – essa é a razão de ser de *O enteado*. [...] Mas para mim há dois personagens nesse livro: um é o narrador e o outro é a tribo, que é um personagem, digamos, único, inteiro. Cheguei a descrevê-la como “a tribo de minhas pulsões ou de nossas pulsões”: nossas pulsões são como uma tribo selvagem que pode ser mais ou menos domesticada, ou não, por aquilo que se chama civilização. Minha ideia era projetar nessa tribo uma série de comportamentos que iriam desde a antropofagia até a sexualidade desenfreada, passando pelos sentimentos de culpa e pela culpabilidade que depois se transforma em uma conduta social extremamente rígida, em rigidez de comportamentos e consequentemente rigidez moral. Ao mesmo tempo eu queria contar isso do ponto de vista dos índios, e do ponto de vista do narrador queria analisar a possibilidade de captar o sentido de uma experiência vivida – se é que isso é possível. (Saer, *Artifícios da criação* 2005, pp. 159-160)

Pensando não em termos do conceito psicanalítico de *pulsão*, mas em *emoções*, e em termos do conceito de *drama*, Vigotski vai tratar a questão na perspectiva da literatura em sua obra *Psicologia da arte* (1999). Ao falar sobre a construção do herói na tragédia, Vigotski menciona Tolstói comentando Shakespeare. Segundo Tolstói, o

caráter do herói na tragédia shakespeariana é “[...] apenas o transcorrer do momento unificador das duas emoções opostas” (Vigotski 1999, p. 289). Tomando para análise *Otelo*, Vigotski mostra como Shakespeare constrói o caráter de Otelo como o crédulo, de modo inteiramente oposto ao caráter do ciumento. Assim também o caráter de Desdêmona é uma contraposição ao tipo de mulher que poderia dar motivo para o ciúme. O não ciumento mata por ciúme aquela que não lhe deu motivos: para Vigotski, o efeito trágico está na concatenação de dois elementos opostos que suscitam em nós duas emoções diametralmente opostas. Também no herói do romance, Vigotski observa esse caráter contraditório. Mas, enquanto na tragédia, o “[...] drama se baseia em uma luta” (*ibid.*, p. 292), a contradição interna no romance desenvolve-se simultaneamente. Como podemos observar nos romances de Dostoiévski, há sempre dois planos (um mais baixo e um mais elevado), “[...] onde os assassinos filosofam, os santos vendem o corpo nas ruas” (*ibid.*, p. 292).

No romance *El entenado*, o drama da existência humana se faz entrever quando são narradas situações que implicam atitudes e sentimentos contraditórios, como as que dizem respeito ao abuso dos marinheiros, durante a travessia do mar:

Isso em que os marinheiros, honestos pais de família, pensam com repugnância nos portos, vai lhes parecendo, durante a travessia, cada vez mais natural, do mesmo modo que o adorador da propriedade privada, à medida que a fome corrói seus princípios, não vê em sua imaginação senão o frango depenado e assado do vizinho. [...] Eu queria chegar a essas regiões paradisíacas: passei, portanto, de mão em mão e devo dizer que, graças à minha ambiguidade de imberbe, em certas ocasiões o comércio com esses marinheiros – que tinham algo de pai também, para o órfão que eu era –, me proporcionou algum prazer [...]. (Saer 2002, pp. 15-16)

O drama é retratado também em imagens que as palavras vão formando, como a da cabeça do capitão já decapitado *repousando* nos joelhos do degolador, "[...] como a cabeça de uma criança adormecida no regaço de sua mãe [...]" ou da velha que rói uma caveira quase descamada com seus poucos dentes (Saer 2002, pp. 44, 74-75).

As emoções opostas aparecem de forma intensa nas situações relacionadas ao canibalismo. Ao comer carne humana, a tribo mescla sensações de culpa e desejo, disputa e vergonha, atração e repulsa, gozo e dúvida. Os mesmos homens que preparam sua comida com calma e simplicidade esquartejaram os cadáveres. E o narrador não se refere somente aos índios, mas a si mesmo.

A origem humana dessa carne desaparecia, gradualmente, à medida que o cozimento avançava [...]. Estas coisas são, sem dúvida, difíceis de contar, mas que o leitor não se assuste se digo que, talvez por causa do odor agradável que subia das grelhas ou de minha fome acumulada desde a véspera, quando os índios não me tinham dado mais que alimento vegetal durante a viagem, ou dessa festa que se aproximava e da qual eu, o eterno estrangeiro, não queria ficar de fora, me veio, durante alguns momentos, o desejo, que não se cumpriu, de conhecer o gosto real desse animal desconhecido. De tudo o que compõe o homem, o mais frágil, como se pode ver, é o humano, que não é mais obstinado e simples que seus ossos. Imóvel, em pé, entre os índios também imóveis, olhando fixo, como eles, a carne que assava, demorei alguns minutos para perceber que, por mais que começasse a engolir saliva, quase contra minha vontade, algo mais forte que a repugnância e o medo se obstinava em me dar água na boca diante do espetáculo que contemplava na luz do zênite. (Saer 2002, p. 53)

Thomaz (2001) atenta para o contraste entre o comportamento da tribo durante os ritos de canibalismo seguidos das orgias sexuais e a forma pacata e quase ascética nos demais meses do ano, o que pode ser visto como "[...] uma metáfora do ser humano dividido por duas forças diametralmente opostas, que ora o empurram para o exterior de suas vidas, ora para uma experiência ancestral que rompe com o abismo da indiferenciação e da contingência do mundo" (p. 131).

Nesse sentido, esfacela-se o conceito tradicional de identidade, como entidade una, homogênea, coerente. O narrador fala de dois capitães, um que dava ordens e outro que mirava o poente, e da sua sensação de desengano, ao ver o comportamento agressivo e desmedido de um índio que havia sido sempre pacato, diante da carne e da bebida.

Lembramos novamente Vigotski, em seu *Manuscrito de 1929*: "Um caráter divide-se em dois em Macbeth – Freud" ... "O drama realmente está repleto de luta interna impossível nos sistemas orgânicos: a *dinâmica da personalidade é o drama*" (2000a, pp. 34-35).

A ideia de *drama* também perpassa os trabalhos de Bakhtin, nas suas análises de fragmentos da linguagem cotidiana e de obras de arte (Smolka, Góes e Pino 1995). Ele também se preocupa com o caráter constitutivamente dialógico e dialético das relações e da consciência humanas. Seus princípios da *alteridade* e da *dialogia* implicam a imersão e a emergência do indivíduo em um território habitado por outros, no domínio dos signos. A noção de diálogo é expandida, envolvendo a ideia de "vozes" (Bakhtin 1997a). Essa ideia é principalmente desenvolvida a partir de suas análises do romance de Dostoiévski, que Bakhtin denomina "polifônico". No universo artístico do autor, segundo Bakhtin, há uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis. A consciência de seus personagens se converte em "[...] arena de luta das vozes dos outros" (Bakhtin 1997b, p. 87).

Em *El entenado*, as situações dramáticas vividas pelo outro e presenciadas e sentidas por ele, as emoções

opostas vividas e significadas vão compondo o drama do personagem. A posição que ocupou de outro/estrangeiro/diferente alargou sua visão desse outro e dele mesmo. Os significados partilhados vão compondo os seus significados, que ele tenta costurar, escrevendo.

Bakhtin nos diz que não é no contexto dos valores da própria vida que nossa vivência pode adquirir seu significado próprio. A visão que se tem de si mesmo é turva. O narrador escreve para tentar compreender o mundo do outro. Ao escrever, acaba por concluir que junto dos índios, onde era mais estrangeiro, é que ele foi *mais* adotado. "Compreender este mundo como mundo dos outros [...] é a primeira condição para uma abordagem estética do mundo. Cumprir sentir-se em casa no mundo dos outros [...]" (Bakhtin 1997a, p. 126).

Narrar, escrever, lembrar? – o lugar de narrador

Todos me apalpavam, me sacudiam, me acariciavam inclusive, tentavam me deter e, sobretudo, para me chamar a atenção, assumiam outra vez essas poses exageradas nas quais os olhos, suplicantes e vencidos, subtraíam veracidade. Esses olhares, nos quais pareciam se acumular a última esperança que lhes restava, são a imagem mais forte que me restou deles, e também a última prova da persistência daquilo que, com suas atitudes tão pouco naturais, tentavam vencer ou dissimular. Pode-se dizer que, de alguma maneira, são esses olhares os que me ajudam a sustentar, na noite nítida, a pluma. (Saer 2002, p. 104)

Quando ele deixava a tribo, foi acompanhado por suplicantes olhares e gestos que queriam se fazer lembrar. O entrelaçar das lembranças nossas e de outros, essa substância social de que é feita a memória humana – embebida de marcas culturais e históricas, de símbolos e vestígios de outros tempos e seres –, pulsa na mão do

narrador que empunha a pluma. Ele recebeu da tribo a missão de narrar sua vida. Sua memória não é só sua. É tecida de muitas outras. É a memória dos índios, é a história do mundo, das origens; é a sua *salvação*. É um tributo. "Além disso, como lhes devo a vida, é justo que a pague voltando a reviver, todos os dias, a vida deles" (Saer 2002, p. 165).

A memória de todos nós é tecida de muitas outras. E é essa dimensão coletiva da memória que mantém o grupo vivo. "O corpo de conhecimentos do grupo é o elemento fundamental da sua unidade e da sua personalidade, e a transmissão deste capital intelectual representa a condição necessária para a sua sobrevivência material e social" (Leroi-Gourhan 1987, p. 59). Por isso, os índios o deixaram viver, para que ele fizesse parte do grupo e contasse a sua história. Memória coletiva que morreria com a tribo. Nenhuma memória individual vive independente, solta, mas é sustentada pelos fios que se desprendem da memória coletiva (Halbwachs 1952, 1990). A nossa sobrevivência e a nossa memória dependem das palavras e gestos, do olhar, das lembranças dos outros. "O homem não pode juntar a si mesmo num todo exterior relativamente concluído, porque vive a sua vida na categoria de seu eu [...]. É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória" (Bakhtin 1997a, p. 55). Os índios o deixaram viver para que ele fosse a sua memória. Sua vida é preservada para que não morra a história da tribo, pois esta foi, depois da sua partida, dizimada.

O lugar de narrador e de memória da tribo é apreendido ao longo da vida do personagem e sobretudo ocupado quando ele decide escrever e no próprio ato da escritura. Mas, de todo modo, é um processo que parece findar somente com a narrativa concluída. Quando relata a presença de um outro que chegara à tribo da mesma forma que ele, dá-se conta de que, mesmo no momento da escrita, esse lugar não é consciente ainda.

Algo, entretanto, era certo: o prisioneiro sabia, desde o primeiro momento, o que esses índios esperavam dele, coisa que eu, ao contrário, fui adivinhando pouco a pouco e depois de muito tempo – e hoje ainda, sessenta anos mais tarde, enquanto escrevo, na noite de verão, à luz da vela, não estou certo de ter entendido, mesmo que esse fato tenha sido, ao longo de minha vida, meu único objeto de reflexão, o sentido exato dessa esperança. (Saer 2002, p. 94)

A lenta e gradativa ocupação do lugar de narrador se faz intrincada a uma tortuosa recordação, a partir de uma percepção precária da realidade.

As recordações são ativas, muitas vezes subjugando o sujeito que lembra. O narrador compara lembranças de fatos a lembranças de sonhos – indefiníveis, voláteis, imprecisas. O viver pode sufocar a memória, assim como a falta de desejo produz o esquecimento.

[...] a lembrança de um fato não é prova suficiente de seu acontecer verdadeiro, do mesmo modo que a lembrança de um sonho que acreditamos ter tido no passado, muitos anos ou meses antes do momento em que o estamos recordando, não é nem prova suficiente de que o sonho aconteceu num passado distante e não na noite imediatamente anterior ao dia em que o estamos recordando, nem de que, pura e simplesmente, tenha acontecido antes do instante preciso em que o estamos representando como já aconteceu. (Saer 2002, p. 37)

O vivido roia, com sua espessura enganosa, as lembranças fixas e sem defesa. Quando nos esquecemos é porque perdemos, sem dúvida alguma, menos memória que desejo. Nada nos é conatural. Basta uma acumulação de vida, mesmo que seja neutra e cinzenta, para que nossas esperanças mais firmes e nossos desejos mais intensos desmoronem. (*ibid.*, p. 103)

O peso do vivido é forte e pode aniquilar memórias, desejos e esperanças (o que pode ser lido como uma alusão à vivência da ditadura). Assim, o narrador duvida da própria memória; hesita, desconfia do que lembra e do que viveu, da real existência das coisas lembradas, configurando o que Thomaz (2001) caracterizou como uma "concepção problemática da experiência em que mente e mundo estão indefinida e radicalmente dissociados" (p. 42).

Thomaz (2001) caracteriza a atitude do narrador de *El entenado* como uma postura epistemológica que duvida da possibilidade da existência de certezas. Blanco (1995), numa entrevista a Saer, refere-se a uma "síndrome da insegurança ontológica" de que padecem os personagens. A prática do canibalismo e a orgia que a precedia estariam também relacionadas à incerteza em relação à percepção do mundo.

O passado como algo inenarrável (o relato, fora de alcance) e o mundo como não representável ou nomeável são dois planos para os quais se volta a saga saeriana, segundo Premat (2002). Essa crise da expressão é relacionada pelo autor sobretudo com o pessimismo melancólico de Saer, mas também com a desorientação estética e conceitual contemporânea. Ela é particularmente visível no romance *El entenado* na deficiência ontológica da realidade atribuída à tribo colastiné e na língua também problemática para nomeá-la.

Em todo caso, para eles [os índios], o atributo principal das coisas era sua precariedade. Não apenas pela sua dificuldade em persistir no mundo, devido ao desgaste e à morte, mas antes, ou talvez sobretudo, pela de aceder a ele. A mera presença das coisas não garantia sua existência. (Saer 2002, p. 144)

Nesse idioma, não há nenhuma palavra equivalente a *ser ou estar*. A mais próxima significa *parecer*. [...] Mas *parece* tem menos o sentido de similitude que o de desconfiança. [...] Para os

índios, tudo parece e nada é. É o parecer das coisas se situa, sobretudo, no campo da inexistência. (*ibid.*, p. 147)

O grumete se esquece da língua materna; consegue apenas balbuciar algumas palavras quando é encontrado pela segunda expedição e é levado de volta à Espanha.

Tentei falar na minha língua materna, mas constatei que havia me esquecido dela. Com grande esforço, consegui, enfim, proferir algumas palavras isoladas, formulando-as, por hábito, com a sintaxe peculiar dos índios [...]. (Saer 2002, p. 109) Suas palavras, que ele [o oficial] proferia com lentidão para facilitar minha compreensão, eram puro ruído, e os poucos sons isolados que me permitiam representar alguma imagem precisa eram como fragmentos mais ou menos reconhecíveis de um objeto que me fora familiar em outras épocas, mas que agora parecia ter sido despedaçado por um cataclismo. (*ibid.*, pp. 109-110)

Essa perda da linguagem é analisada por Premat (2002) como secundária frente a outra perda: do sentido. Retomar a língua materna e superar a língua colastiné significa, para o autor, o caminho da aprendizagem da palavra: a língua colastiné se caracteriza por uma indeterminação semântica, pela dúvida e imprecisão, sendo um código ineficaz, que não pode nomear satisfatória e definitivamente o mundo. A instabilidade das coisas do mundo e do sistema linguístico para nomeá-lo tem relação com a falta de definição da identidade dos índios. O único que tem uma individualidade e uma função precisa é o grumete, escolhido como testemunha, e que é nomeado com o termo *Def-ghi*. É instigante pensarmos que essa palavra traz a marca da escrita, do alfabeto (continuação do abc), e ela vai nomear um sujeito que irá justamente se constituir pela escrita. Foi necessário ao protagonista viver toda

uma vida e percorrer todo um processo de aprendizagem para a compreensão desse sentido.

No entanto, essa interpretação de uma deficiência na percepção da realidade e na língua para referir-se ao real pode ser questionada. Essa forma de descrever a relação dos índios com as coisas e as palavras – baseada na incerteza, na dúvida – pode ser vista como uma metáfora da dificuldade de perceber o mundo, de nomeá-lo e de narrá-lo. "Mas agora que sou um velho percebo que a certeza cega de ser homem e só homem nos irmana mais com a besta do que a dúvida constante e quase insuportável sobre nossa própria condição" (Saer 2002, p. 102). Ao responder à questão colocada por Blanco (1995) sobre a deficiência ontológica de seus personagens, Saer diz: "[...] o homem que não duvida, que não duvida acerca de suas próprias ações é um tirano em potência, não?" (p. 39, tradução nossa).

Dessa maneira, acreditamos que o que é visto como deficiência ou ausência de regulação na linguagem e ordenamento do real indígena e como melancolia em Saer pode ser concebido como características da nossa própria relação com a realidade e ceticismo do autor. A escolha do vocábulo *Def-ghi* para nomear o sobrevivente e testemunha pode ser interpretada como ironia do autor: os índios o nomearam da forma como ele teria que lhes descrever, mesmo que essa forma fosse imperfeita, mas a única possível.

A última parte do romance é composta pelas reflexões do velho acerca da relação da tribo com o mundo – incerto, sempre à beira de perder-se – e da sua responsabilidade de sustentar esse mundo perceptível.

Lentamente, entretanto, fui compreendendo que [...], para eles, esse mundo, que parecia tão sólido, havia que atualizá-lo a cada momento para que não se desvanecesse como um fio de fumaça no entardecer. (Saer 2002, p. 146)

O universo inteiro era incerto; eles, ao contrário, se concebiam como algo um pouco mais certo [...]. Todas estas elucubrações eram para eles muito mais penosas do que parecem escritas porque eles, embora as vivenciassem em carne e osso, as ignoravam. (*ibid.*, p. 148)

Atualizavam, a cada momento, mesmo que não valesse a pena, o único mundo possível. Não havia mesmo muito o que escolher: era, de todas as maneiras, esse ou nada. (*ibid.*, p. 148)

O que os soldados que os assassinavam nunca poderiam chegar a compreender era que, ao mesmo tempo que suas vítimas, também eles abandonavam este mundo. Pode-se dizer que, desde que os índios foram destruídos, o universo inteiro ficou derivando no nada. [...] Chamá-los de selvagens é prova de ignorância; não se pode chamar selvagens a seres que suportam tal responsabilidade. (*ibid.*, pp. 150-151)

E o peso dessa responsabilidade derivava do fato de comerem carne humana.

Faziam-no contra sua vontade, como se não lhes fosse possível se abster ou como se esse apetite que regressava fosse não o de cada um dos índios, considerado separadamente, mas o apetite de algo que, escuro, os governava. (Saer 2002, p. 155) Se atuavam dessa maneira era porque haviam experimentado, em algum momento, antes de se sentirem distintos do mundo, o peso do nada. (*ibid.*, p. 156)

Os índios sabiam que a força que os movia, mais regular que a passagem do sol pelo céu, a sair no horizonte indefinido para buscar carne humana, não era o desejo de devorar o inexistente mas, sendo o mais antigo, o mais enterrado, o desejo de comer a si mesmos. (*ibid.*, p. 157)

O aniquilamento que temiam não estava na morte, mas no retorno ao indistinto, ao passado primordial, em que comiam, não estrangeiros, mas a si mesmos. Por isso, cada gesto, ação, olhar, palavra ajudava a sustentar um mundo que estava ameaçado de destruição.

Nesse sentido, se tinham essa tamanha dificuldade de perceber, nomear e narrar esse mundo, e se tinham que sustentá-lo, precisavam de alguém do exterior que com eles convivesse e que entendesse essa *missão*. Por isso, a cada ano, poupavam um dos homens que buscavam para suas festas, para esse fim. Desses "hóspedes", apenas o protagonista do romance ficou tanto tempo, pois, diferentemente dele, os demais eram desdenhosos e ficavam na tribo apenas por três meses ou menos, quando eram devolvidos numa canoa rio abaixo.

Araújo e Araújo (2010) atentam para o fato de as narrativas de Saer discorrerem em torno do tema da impossibilidade de transmissão da experiência. Segundo Benjamin (1996), a *perda da experiência* está na origem do declínio da arte de narrar: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" (p. 198). A modificação das formas de trabalho é responsável por essa mudança: o trabalho artesanal unia experiência e narração. E o processo que faz com que as experiências deixem de ser comunicáveis implica também a incapacidade de dar e receber conselhos (aguçada nas guerras que assolaram o século XX, tendo Benjamin feito referência à primeira grande guerra e de como esta devastou a prática de trocar experiências). Nesse sentido, outra causa do definimento da arte de narrar é a gradativa extinção da sabedoria, já que o narrador seria o representante de uma tradição de comunicação de experiências. Ainda, para o autor, o primeiro indício do declínio da narrativa (e da transmissão de experiências) seria o surgimento e a ascensão do romance moderno, marcadamente burguês, e de sua reprodução em grande escala. Benjamin analisa o surgimento de um novo conceito de experiência: *Erlebnis* (Vivência) em oposição ao de *Erfahrung* (Experiência). Esta inscrevia-se numa tem-

poralidade comum a várias gerações, própria das sociedades tradicionais, fundadas sobre a produção artesanal que garantia aos seus membros uma tradição e uma memória comuns; a vivência reenvia à preciosidade e à solidão do indivíduo particular (no caso do romance, essa solidão é vista tanto no isolamento do romancista como do leitor).

Adorno afirma que a posição do narrador no romance contemporâneo é caracterizada por um paradoxo: "[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração" (2008, p. 55). Fuks (2009) comenta que, nos séculos XVIII e XIX, cabia aos romancistas dar conta de um mundo em dilacerante transformação, revelar as realidades e conflitos a que se viam expostos os homens daqueles tempos, marcados por resquícios de questões universais e atemporais. Ao longo do século XX e ainda hoje a necessidade imperativa dos escritores parece ser "[...] dar conta do fato de que a tudo são incapazes de dar conta, revelar a realidade de que a realidade não pode ser revelada" (Fuks 2009, p. 12). Adorno concorda com Benjamin, tecendo um comentário sobre a situação do narrador e da narrativa hoje:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de "sentar-se e ler um bom livro" são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. (Adorno 2008, p. 56)

Necessidade e impossibilidade de contato, de contar uma história, redenção e destruição, memória e esque-

cimento marcam a literatura contemporânea, segundo a interpretação que Gagnebin (1994a) faz de Benjamin. Para além da melancolia dos "teóricos do desencantamento do mundo", em sua opinião, o autor nos leva a pensar sobre a modernidade e em possibilidades de transformação. "É por isso que nós poderíamos afirmar que a narração tornou-se mais e mais impossível e mais e mais necessária, como se a memória tentasse ansiosamente parar esta dispersão de esquecimento característica na nossa modernidade" (Gagnebin 1994a, p. 378, tradução nossa).

O romance *El entenado* nos parece tematizar essa impossibilidade de narração representada na dificuldade de perceber, nomear o mundo e no longo processo de narrar a história vivida. São frequentes no romance imagens que podem significar essa dificuldade de narrar – a parede branca, a escrita à luz de uma vela, a mão trêmula e frágil de um velho –, metáforas da condição do narrador contemporâneo, que se vê em frente ao papel em branco, com pouca luz, sem ter o que contar, com sua mão e instrumento incertos para fazê-lo. Como neste trecho em que o narrador fala da dificuldade de relatar o que um índio lhe dissera a respeito da precariedade do mundo:

Como era nos primeiros anos, e como as palavras significavam, para eles, tantas coisas a um só tempo, não estou certo de que o que o índio disse tenha sido exatamente isso, e tudo o que creio saber deles me vem de indícios incertos, de lembranças duvidosas, de interpretações; assim, de certo modo, meu relato também pode significar muitas coisas simultaneamente, sem que nenhuma, vinda de fontes tão pouco claras, seja necessariamente certa. (Saer 2002, p. 150)

A insuficiência da linguagem indígena, o esquecimento da língua materna, as lembranças nebulosas, a crise do relato mesmo e o próprio indistinto que ameaça a sustentação do mundo podem ser vistos como metáforas de nossa condição contemporânea de impossibilidade de

narração e de ameaça de sermos aniquilados por uma falta de sentido na existência. E o horror de comer a si mesmos, ao fantasma das guerras, perseguições, campos de concentração, torturas...

Se, por um lado, notamos um certo anacronismo das reflexões do narrador saeriano que denuncia as preocupações do autor com a impossibilidade de narrar, por outro, a opção por um personagem do século XVI, época ainda das grandes narrativas, quando cabia a observação de Benjamin de que os viajantes, os marujos eram um dos tipos clássicos de narradores, possibilita a esse personagem assumir a missão que lhe foi confiada.

A importância da narrativa para Saer pode ser sentida em seu conceito de narração: "A narração é uma *práxis* que, ao se desenvolver, segrega sua própria teoria. O romance é só um gênero literário; a narração, um modo de relação do homem com o mundo" (Saer, *La selva espesa de lo real*, apud Thomaz 2001, p. 11, tradução nossa). Esse lugar atribuído à narrativa aproxima-se da concepção de Ricoeur:

Se não existe experiência humana que não seja já mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer, como o fizemos, que a ação está em busca de narrativa. Como, com efeito, poderíamos falar de uma vida humana como uma história em estado nascente, posto não termos acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias narradas a propósito deles, por outros ou por nós mesmos? (Ricoeur 1994, p. 114)

O personagem narra a história escrevendo. Há no romance um paradoxo: relatam-se as impossibilidades e, ao mesmo tempo, ele proclama a necessidade do fazer literário (Fuks 2009). *El entenado* define-se como um mito pessoal do nascimento da escrita ou da criação literária (Premat 2002).

O personagem do Padre Quesada permite a integração do grumete à lógica da língua materna, segundo Premat (2002), ensinando-lhe a cultura (erudita e religiosa) e a escrita, ou seja, é ele quem o inicia na esfera do sentido e da narração.

Era um homem erudito e sábio também. Tudo o que se pode ensinar aprendi com ele. Tive, por fim, um pai, que foi me retirando, vagarosamente, de meu abismo cinzento [...]. Levou anos, e foi o amor a sua paciência e a sua simplicidade, mais que ao conhecimento, o que sustentou meus esforços. Depois, muito mais tarde, quando já estava morto fazia anos, compreendi que se o padre Quesada não me tivesse ensinado a ler e escrever, o único ato que podia justificar minha vida estaria fora de meu alcance. (Saer 2002, p. 119)

A missão de narração que o grumete deve cumprir faz com que o que justifique a sua vida seja a escrita. A sua própria e reiterada nomeação segue a ordem do alfabeto – *Def-ghi*. Tinha "[...] um sentido inequívoco para eles; para mim, ao contrário, desentranhá-lo foi como adentrar em uma selva resistente e trabalhosa" (Saer 2002, p. 160). As situações em que a palavra é usada, todas se relacionam com a duplicação, a representação.

De mim esperavam que duplicasse, como a água, a imagem que tinham de si mesmos, que repetisse seus gestos e palavras, que os representasse em sua ausência e que fosse capaz, quando me devolvessem a meus semelhantes, de fazer como o espião ou o adiantado que, por ter sido testemunha de algo que o resto da tribo ainda não tinha visto, pudesse retornar sobre seus passos para contá-lo em detalhe a todos. Ameaçados por tudo isso que nos rege da escuridão, mantendo-nos no ar aberto até que um bom dia, com um gesto repentino e caprichoso, nos devolva ao indistinto,

queriam que de sua passagem por esse espelhamento material ficasse uma testemunha e um sobrevivente que fosse, diante do mundo, seu narrador. (Saer 2002, pp. 161-162)

A missão do narrador de *El entenado* parece ser a tarefa do romancista contemporâneo para Saer. Gagnebin (1994b), ao comentar o texto de Benjamin, *O Narrador*, considera que um tema essencial presente ali é detectar na antiga personagem, hoje desaparecida, do narrador, a tarefa da *apokatastasis* (a reunião de todas as almas no Paraíso, segundo a doutrina de Orígenes). O narrador a efetuaria por suas narrativas, assim como o historiador materialista.

Como descrever esta atividade narradora que salvaria o passado, mas saberia resistir à tentação de preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios? Qual seria esta narração salvadora que preservaria, não obstante, a irredutibilidade do passado, que saberia deixá-lo inacabado, assim como, igualmente, saberia respeitar a imprevisibilidade do presente? (Gagnebin 1994b, p. 72)

A escrita – ou uma certa escrita – como processo de busca e produção de sentido, é salvação, no romance, para o autor.

O mundo é difícil de perceber. A percepção é difícil de comunicar. O subjetivo é verificável. A descrição é impossível. Experiência e memória são inseparáveis. Escrever é sondar e reunir fios ou lascas de experiência e de memória para armar uma imagem determinada, do mesmo modo que com pedacinhos de fios de diferentes cores, combinados com paciência, se pode bordar um desenho sobre uma tela branca. (Saer 1986, *apud* Premat 2002, p. 168, tradução nossa)

Da dificuldade de narrar a própria vida

Enquanto recorda e escreve, o velho vai passando a limpo os fatos de sua vida, a experiência de ter permanecido durante dez anos com os índios, atribuindo sentidos ao que vivenciou e à sua própria trajetória. O processo de narração de lembranças o ajuda a construir uma possível imagem de si mesmo, ainda que indefinida. “A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (Bosi 1994, p. 68). Com as vozes que não ficam presas no passado, mas que se cruzam, entrelaçadas ao presente e a um futuro não muito longo. “O mundo dos velhos, de todos os velhos, é, de modo mais ou menos intenso, o mundo da memória. Dizemos: afinal, somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos. E eu acrescentaria: somos aquilo que lembramos” (Bobbio 1997, p. 30).

Se sairmos de dentro do romance e do drama de seu personagem, o fato de ele narrar sua história escrevendo (tomando-se seu autor), faz com que ele ocupe (pelo menos) dois lugares: personagem narrador e personagem narrado. Podemos pensar nessa relação personagem narrador / personagem narrado como sendo um espelho da relação de Saer com seu personagem e, assim, tecer algumas ideias à luz das reflexões bakhtinianas sobre a relação entre o autor e o herói.

O que percebemos é que há na construção do romance uma *metarelação* autor/herói: há o herói do herói. A relação entre eles (assim como a relação Saer/entendido) deveria ser fundamentada pelo princípio estético de que: “[a] consciência do autor [...] engloba e acaba a consciência do herói [...]” (Bakhtin 1997a, p. 32). O que acontece, no entanto, é que, se pensarmos no velho que narra e no jovem narrado (menino dos portos, grumete, abandonado, membro da companhia de teatro...), podemos perceber no romance uma dificuldade de autodescrição. Os demais personagens são descritos minuciosamente (poderíamos pintar vários quadros com os movimentos e expressões dos índios, ou com a figura

do capitão da expedição com o olhar perdido no oceano ou do Padre Quesada encontrado morto, por exemplo). Esses personagens são situados em relação ao ambiente em que vivem (poderíamos desenhar um mapa da aldeia ou sentir a atmosfera do convento); seus atos e sua linguagem são analisados. Mas não sabemos bem como o protagonista é. O único detalhe físico relatado a seu respeito é a barba. Na travessia do oceano, quando era um grumete, ele era imberbe; quando é encontrado, após ter deixado a tribo, os homens reparam: “*Tem barba*” (Saer 2002, p. 108). A barba tanto pode ser sinal de amadurecimento quanto de etnia (pois os índios não têm barba); de um jeito ou de outro, denotando diferença (eu/eu ou eu/outro). Quando o narrador conta sobre o tempo em que passou com a companhia de teatro, a situação de representar o próprio papel lhe é estranha. “Reservaram para mim, como atributo natural a uma entidade ainda vazia, meu próprio papel” (Saer 2002, p. 130).

Bakhtin (1997a) considera que o “excedente de visão e de saber” que o autor tem em relação ao herói (estendida à relação eu/outro) ao contrário da visão parcial que tem de si mesmo, e a necessária exotopia torna-se mais difícil de ser alcançada quando o herói é autobiográfico: “[...] a exotopia é algo por conquistar e, na batalha, é mais comum perder a pele do que salvá-la, sobretudo quando o herói é autobiográfico” (Bakhtin 1997a, p. 35). No livro todo parece haver uma tentativa de construção do herói. Se há uma instabilidade nessa construção, ela se intensifica quando o herói e o autor coincidem. “São essas outras paragens, incertas, fantasmagóricas, não mais palpáveis que o ar que respiro, o que deveria ser minha vida” (Saer 2002, p. 69).

Para Bakhtin, na coincidência entre autor e herói na autobiografia há uma *contradictio in adjecto*. A coincidência entre a pessoa que fala e a pessoa de que se fala não elimina a distinção que existe dentro do todo artístico. “Como me represento a mim mesmo?” distingue-se de “Quem sou eu?”

Esse trabalho de construção do herói autobiográfico mescla o trabalho de construção do eu que implica distância e proximidade, ou duplicação do eu, ou ainda ver a si mesmo como *Homo duplex* (eu como estrangeiro de si mesmo). “O artista que luta por uma imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo” (Bakhtin 1997a, p. 27). Na autobiografia, como já dissemos, essa luta é mais intensa.

Entretanto, ao mesmo tempo em que é difícil narrar a própria história (mais ainda para o personagem em questão, que se sentia vindo do nada e ao nada voltando), é no processo de narração ou escrita e rememoração dessa história que esse eu teve possibilidade de se constituir.

A constituição do sujeito (ou de suas posições) via escrita autobiográfica se dá numa mescla de espaços e tempos, sonho e vigília, palavras, lembranças, emoções e sentidos, num processo estético de criação, imaginação. “Assim, a escrita da memória configura-se, enquanto expressão, como elaboração estética, construção imprecisa do pensamento, processo criador ambíguo, em que se intuem as experiências humanas e se constitui a existência” (Thomaz 2001, p. 98).

Tomando uma certa distância do texto (que também é reaproximação) e voltando ao seu autor, causa-nos perplexidade o fato de um homem contemporâneo poder escrever na posição de um homem da época dos descobrimentos. Ele não viveu esse tempo e pode falar sobre ele. Imaginar? Lembrar? Pensamos na ligação entre memória e imaginação que já nos lembrava Aristóteles: “[...] a memória pertence à mesma parte da alma a que pertence a imaginação” (*Parva Naturalia*, 450^a, tradução nossa). Vigotski (2009) busca as origens da atividade criadora da imaginação na experiência anterior do homem, na sua memória. Ao mesmo tempo, aponta a fantasia como a base da experiência, pois, muito do que imaginamos e conhecemos, não vimos; ouvimos contar. Pensamos no poder da palavra e da memória coletiva, que nos permitem

estar em outros tempos, em outros lugares, viver outras vidas, outros outros.

Aproximando-nos de novo do romance (e, às vezes, por isso mesmo, ficando tão perto de nós que dele nos distanciamos), ficamos perplexos diante da intrincada relação entre memória, autobiografia, narração e consciência. “De noite, após o jantar, à luz de uma vela, com a janela aberta para a escuridão estrelada e tranquila, sento-me para rememorar e escrever” (Saer 2002, p. 136).

A cidade branca, a parede branca do seu quarto... a folha branca em que escreve sua vida. Despoja-se.

Faz-se um barulho. Da pena na folha de papel, do chiado da cadeira. De criança chorando. O velho nasce.