



Ministério da Educação
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095–2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
Nº. 02 – Ano I – 10/2012
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Errâncias narrativas em *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer: a performance na letra

Prof^a. Dr^a. Juliana Helena Gomes Leal
Docente da Faculdade Interdisciplinar
em Humanidades – FIH – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e
Mucuri - UFVJM - Diamantina – Minas Gerais – Brasil
E-mail: juliana.leal@ufvjm.edu.br / juleal@yahoo.com

Resumo: Argumentarei, neste artigo, acerca da singularidade estética do romance *Nadie nada nunca* (1980), de autoria do escritor argentino Juan José Saer, excelente exemplo do que chamo escrita performática por se tratar de uma prosa complexamente organizada entre a sequencialidade narrativa e as suspensões que escandem o texto dando forma a uma estrutura narrativa errática que reforça os sentidos. Escrita cuja organicidade se afasta do legado da arte figurativa e representativa, porque intenta, ao contrário, uma tradução interventiva no real, desejando ampliar as formas de percepção simbólica do mundo e das coisas. Abordarei isso a partir de algumas reflexões teóricas propostas por Jacques Rancière (2005 e 2009), por meio das quais ele faz uma defesa da potência caracteristicamente heterogênea do constructo artístico resultante de uma partilha generosa e igualitária entre variadas formas de pensabilidade e visibilidade estéticas.

O romance *Nadie nada nunca*, publicado, pela primeira vez, em 1980, de autoria do escritor argentino Juan José Saer, é um excelente exemplo do que chamo escrita performática. Escrita cuja posição em relação à vida e a arte se estabelece a partir de uma *práxis* do pensamento crítico que se abre para a leitura do incerto, do inarmônico, do movediço, do contraditório, do desconexo. Ao romper certas convenções narrativas, tanto no que se refere à substância como matéria literária, quanto às formas de organização desse material na estrutura composicional da obra, o romance saeriano subverte o disciplinar, o ordenado e o linear e se irmana com o performático. Qualificativo este que aponta para uma postura crítica em relação à visão hegemônica de representação do mundo, uma vez que direciona seus esforços para uma tradução interventiva no real, a partir da ampliação de outras e diferentes formas de percepção simbólica acerca das coisas. Mais ou menos o que pretendeu Saer quando afirmou que: “Eu desejo que minha literatura tenha um pouco o ritmo da vida. Este ritmo não é necessariamente o que impuseram determinadas formas narrativas como a forma linear, por exemplo, que correspondia a uma concepção diferente do tempo e do mundo”.¹

Partindo disso tentei ler, entre outras obras literárias, em minha tese de doutoramento, defendida no início deste ano na UFMG, a obra do escritor argentino a partir de um operador teórico articulatório e agregador, com vocação à dissidência e, portanto, refratário a qualquer fechamento, uma vez que *Nadie nada nunca* é avesso a explicações que o encerrem em gaiolas semânticas porque “liberado da necessidade de responder a uma verossimilhança referencial, dispensada a verdade subjacente às lucubrações filosóficas, o romance se debruça sobre sua própria matéria e ganha a natureza de objeto autônomo, findo em si” (FUKS, 2009, p. 20). Consistência ontológica, em outros termos.

Esse estatuto de autonomia que possui *Nadie nada nunca* se realiza porque é muito mais uma narrativa da percepção e dos movimentos que dos conteúdos e das temáticas. Muito mais uma narrativa dos devires que das completudes. Isso se dá porque a construção literária do mundo nesse romance não

¹ “Yo aspiro a que mi literatura tenga un poco el ritmo de la vida. Este ritmo no es necesariamente el que han impuesto determinadas formas narrativas como la forma lineal, por ejemplo, que correspondía a una concepción diferente del tiempo y del mundo. http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=609%3Ajuan-jose-saer-1937-2005-parte4&catid=56%3Aautores-argentinos&Itemid=70&limitstart=10.”

se dá por meio de processos descritivos feitos da somatória de imagens congeladas, ainda que a narrativa nos leve a ter, vez ou outra, essa sensação. O mundo é representado em movimento, no *aqui e agora* dos acontecimentos que o compõem, na presentificação de seus elementos, levando em consideração aquilo que lhe é próprio, que o marca (ritmo, tensão, velocidade, etc.) tal e como está conformada boa parte dos pressupostos das artes performáticas. Espécie de *work in progress* do mundo, se recupero aqui os estudos de Renato Cohen.

Para ler o romance de Saer em minha tese parti, entre outros conceitos, de dois pressupostos teóricos denominados “partilha dos saberes” e “revolução estética”, ambos pensados pelo filósofo francês Jacques Rancière para tentar compreender, ainda que minimamente, um tipo de materialidade literária indisciplinada. O *regime estético das artes*, ao qual estão vinculados ambos os pressupostos, se contraporia ao regime representativo por não ter a pretensão de fazer distinções no interior das maneiras de fazer – isto é, defender lugares, dicções, procedimentos “‘próprios’ das diferentes artes ou a separação de um domínio puro da arte” (2005, p. 41). Por isso, a identidade da lógica da partilha rancièriana está fundada na desierarquização entre contrários (presente/passado, tradição/vanguarda, novo/antigo, estética/política, mobilidade/imobilidade, etc.) e não em sua oposição, porque, segundo Rancière, *tudo fala*. Por isso ele faz uma defesa da potência caracteristicamente heterogênea do constructo artístico, o mesmo contido no performático, que resulta de uma partilha generosa e igualitária entre variadas formas de pensabilidade e visibilidade estéticas.

As similaridades entre as propostas teóricas de Rancière e as sobre *performance* descansam sobre o pilar experimental e errático da escrita performática, que rechaça situar-se dentro do padrão das “narrativas explicativas e semantizadas, que estabelecem sentidos fixos, anuladores das incertezas”, recuperando as reflexões da professora Graciela Ravetti (RAVETTI, 2011, p. 31). Ademais, porque:

o repertório do performático é rebelde à representabilidade e refratário à necessidade de elaborar enredos para conferir inteligibilidade ao representado e, ainda, é escorregadio à interpretação, uma vez que sua condição consiste em expressar, agir, realizar. Alheio também às tentativas de redescrição totalizante das ações humanas, o performático conserva os vazios de sentido e as aporias, as incompreensões milenares, sem naturalizar o – ainda – não compreensível. (*ibidem*, p. 45)

Penso o diálogo entre o literário e os estudos da *performance* como uma das vias para o exercício de compreensão de certas narrativas, por mim adjetivadas em minha tese como orgânicas, como o romance de Saer, que constroem textualizações vinculadas ao corpóreo cujo viés experimental se faz normalmente presente e que se mostraram ou vêm se mostrando avessas ou resistentes a teorizações conservadoras e hierárquicas, pautadas, frequentemente, numa perspectiva estruturalista reticente em assumir a escrita como experiência, por vinculá-la apenas dentro de uma cultura da normatividade². Daí a lógica do romance saeriano se pautar no intercâmbio produtivo entre diferentes modos de fazer artístico que percorre um caminho em direção à conquista de um trabalho não representacional e não dicotômico, portanto, não subordinado a amarras procedimentais ou conceituais fixas, mas outro que se volta, ao contrário, para o diálogo ininterrupto e necessário entre as contingências da vida cotidiana, carregada de signos e os sujeitos situados nesse contexto.

Uma escolha estética que é qualificada por Alex Beigui como desafio e como saída para o enfrentamento da impotência gerada pelo campo dos estudos teóricos em Literatura Comparada, ao lidar com “o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção” (2011, p. 27). Em outras palavras, um modo de ler o literário que de fato leve em consideração o que o teórico argentino Daniel Link diz quando asseverou que:

A discussão sobre a arte e a literatura experimentais e os modos da dissidência pressupõe, precisamente, a análise crítica de todo o sistema classificatório normatizador. Esse é hoje o desafio, tanto para a arte experimental como para os que gostam de pensar sobre ela.”³

O romance *Nadie nada nunca* se constrói como uma prosa complexamente organizada entre a sequencialidade narrativa e as suspensões que escandem o texto dando forma a uma organicidade estrutural heterogênea que reforça os sentidos. Não só o encadeamento causal aristotélico é desconstruído,

² BEIGUI. *Performances da escrita*, p. 29.

³ LINK, 2005, p. 19: “La discusión sobre el arte y la literatura experimentales y los modos de la disidencia presupone, precisamente, el análisis crítico de todo sistema clasificatorio normatizador. Ése es hoy el desafío, tanto para el arte experimental como para quienes gustan de pensar en él” (As traduções do Espanhol para o Português presentes nesta tese serão feitas por mim).

mas a própria potência heterogênea dos diversos regimes de visibilidade é permanentemente testada e revisitada, por meio de variações textuais que parecem tender ao infinito, intensificando substancialmente as percepções a partir de “uma quase erradicação das tramas de peso clássico em favor da abertura ao banal da existência” (RAVETTI, 2011, p. 67).

A opção que faz Juan José Saer por destacar o imperceptível ou o banal, em *Nadie nada nunca*, estabelece relação intrínseca com os propósitos da *revolução estética* fundada nas teorizações sobre o inconsciente freudiano que, segundo Rancière, não admitia a existência de detalhes desprezíveis (2009, p. 36), não somente porque “não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios”, mas também porque “não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem” (*ibidem*, p. 37).

Esse exercício estético, por vezes interpretado como a realização pura e simples do nada, negação tripla – de alguém, de algo, de algum tempo – que, já de antemão, se esboça no título da obra, traz consigo um turbilhão de pequenezas, mesmo que tomadas a partir da visão do dilaceramento. Mas como atribuir o valor de “nada” a esses pequenos seres, pequenas cenas, que vão se esboçando pouco a pouco na narrativa de Saer? Como atribuir a essa narrativa um estatuto de negação pura, se ela não se reduz jamais ao estático, a uma só perspectiva, a uma só personagem, a um só lugar? Se a “mutabilidade da matéria vai sendo [o tempo todo] performada pela linguagem”?:

mosquitos sempre zumbindo e sapos coaxando, folhas crepitando ao sol, tremulando e provocando sombras sempre instáveis; o sol subindo decidido, alcançando o zênite, baixando e em todo o processo eclodindo a cada momento de modo diferente sobre as superfícies, transformando-as; o rio passando; no quintal, o motor da bomba zunindo sem parar, o cavalo mastigando e estalando os cascos contra o chão, seu rabo a balançar de um lado para o outro, como um pêndulo; na casa, o gelo derretendo dentro do copo de limonada (o sumo decantando), as pás rodantes do ventilador, o espiral contra insetos se consumindo; o tempo todo os corpos suando, seus pêlos e unhas crescendo, o coração latejando, a respiração periodicamente inchando e desinchando o peito. (FUKS, 2009, p. 47)

Não é à toa que Juan José Saer se refere à ideia de fogo incessante, que se acende e se apaga, atribuída a Heráclito, em uma das epígrafes de *Nadie nada*

nunca, renunciando o contínuo movimento de distensão e contração que seu romance terá. Ou o movimento de mobilidade e imobilidade que defendeu Julián Fuks, a propósito dessa mesma obra, em sua pesquisa. Por isso, *Nadie nada nunca* pode ser considerado um texto cuja unidade orgânica é flexível e móvel, resultante de uma experimentação fluida da escrita cujos modos de coesão narrativa se dispersam e se convergem em um ponto nãoconvencional, desafiando o leitor, segundo admite o escritor brasileiro Milton Hatoum, a um jogo de paciência.⁴

A ideia de apreensão de algo cujos fundamentos se pautam justamente no devir, na errância, em qualificativos que escorregam e resbalam nas formatações prescritivas de estilos, se aproxima muito da crítica presente num trabalho do fotógrafo espanhol Chema Madoz, que ilustra o engaiolamento (ou a tentativa) de uma nuvem. Teor dissidente semelhante percebo quando leio os romances *Catatau* de Paulo Leminski e *A chuva imóvel* de Campos de Carvalho, por exemplo, que mais parecem conduzir o leitor a uma experiência cognitivo-sensitiva, a partir da imensa rede de textualizações (quantas narrativas ali existiriam?) que propriamente a uma experiência estética da ordem das interpretações que costumam priorizar a delimitação de *ondas*, *o quês* e *comos* que só fazem reafirmar o modo hegemônico aristotélico de representar o mundo. Maneira de conceber o texto literário cujo foco se encontra na literariedade do texto frequentemente localizada no confortável campo da objetividade. Estatuto cuja lógica não é, ou não deveria ser, de interesse do universo ficcional, cuja experiência estética se dá justamente nas dobras de sentido possibilitadas pelo teor metafórico, simbólico e polissêmico nele presentes.

No romance de Saer sobre o qual falo aqui, pensado a partir desses últimos termos, é possível identificar um movimento descritivo orgânico,⁵ portanto, performático, propulsado por uma partilha de regimes representativos que dilatam e contraem a narração, visando dar conta da multiplicidade das formas com que os objetos e os seres, também em movimento, se encontram dispostos na natureza. Daí a nítida sensação de que o romance de Saer não se presta à representação de imagens congeladas, mas à própria dinâmica da vida, feita de recuos, dispersões, variações, repetições incessantes e prolongamentos excessivos. Por isso, *Nadie*

⁴ <http://www.miltonhatoum.com.br/do-autor/ensaios-criticas/ninguem-nada-nunca-de-juan-jose-saer>.

⁵ Na mesma linha desse raciocínio, afirma Éder Rodrigues, a propósito da escrita performática: “O texto performa na medida em que é tomado como organismo vivo” (2010, p. 38).

nada nunca não é soma de nada, mas o próprio processo, no aqui e agora de sua realização. Uma *performance* da vida pautada nos devires e nos movimentos empreendidos pelos elementos constitutivos do mundo, pelo ritmo da existência, como diria Saer.

Precisamente por buscar a ampliação de olhares em perspectivas diversas, concretizando o regime estético solidário e revolucionário, na tentativa de registrar o movimento no lugar, é que essa dimensão de organicidade viva do relato, que se dá por meio desse exercício de reescrita continuada do mundo, revela, segundo é possível apreender das palavras de Saer em uma entrevista, uma tentativa, ainda que, por princípio impossível e frustrada, de abarcar a “heterogeneidade, a diversidade e a contradição da experiência cotidiana na atualidade que se situa no caos”. E acrescenta:

As grandes somas do passado como Guerra e paz de Tolstói, por exemplo, Ulisses de Joyce, Em busca do tempo perdido, de Proust, Homem sem atributos de Musil ou A montanha mágica de Thomas Mann, são todos livros magníficos, extraordinários, que parecem fechar um período, não é mesmo? Bem, **o período que agora temos pra viver é inabarcável do ponto de vista de uma forma única, com o qual tive a ideia de que a melhor maneira de captar essa heterogeneidade é através de textos diversos**.⁶

As similaridades entre as propostas teóricas de Rancière e o que defendi em minha tese sobre *performance* descansam sobre o pilar experimental e errático da escrita performática por ser acolhedora dos distintos fluxos das intensidades representativas. Esse regime escritural heterogêneo, presente no romance saeriano, se irmana com o performático, na medida em que também é receptivo ao vaguear inquietante dos fluxos criativos que deslocam e ampliam as fronteiras da percepção. Talvez por essa razão, o enredo,⁷ traço marcante do romance moderno,

⁶ <http://www.educ.ar/educar/entrevista-a-juan-jose-saer.html>: “Las grandes sumas del pasado como *La guerra y la paz* de Tolstoi, por ejemplo, el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido*, de Proust, *El hombre sin atributos* de Musil, o *La montaña mágica* de Thomas Mann, son todos libros magníficos, extraordinarios, que parecen cerrar un período, ¿no es verdad? Y bueno, el período que ahora nos está tocando vivir es inabarcable desde el punto de vista de una forma única, con lo cual me vino la idea de que la mejor manera de captar esa heterogeneidad es a través de textos diversos”.

⁷ De qualquer modo, vale recuperar o esforço de síntese que fez Julián Fuks para explicitar o “enredo” do romance de Saer: “o que se conta, essencialmente, são os estados sucessivos dos corpos e das coisas dentro de uma determinada casa costeira e em seus arredores, ao longo de pouco mais de três dias. Há nela um escrutínio pormenorizado das infinitas nuances e variações da realidade tal como percebida pelos narradores que se revezam, todos se valendo de uma extrema distensão das descrições” (FUKS. *Juan José Saer e o paradoxo necessário*: ou Uma poética da (i)mobilidade em *Nadie nada nunca*, p. 26).

seja, nessa obra, o que há de menos relevante, já que ela se centra muito mais na explicitação do trabalhoso exercício da construção de sua própria engrenagem, como se quisesse desdobrá-la ao infinito, em busca da revelação de seus mais recônditos vieses, do que na ancoragem do relato de temas.

Além disso, é adepta à heterogeneidade dos diferentes sistemas de representação capazes de ampliar e intensificar as fronteiras da percepção, por se deslocar pelos meandros do instável, do provisório, esforçando-se por dar conta daquilo que sempre nos escapa. O resultado disso é o surgimento de outras formas de inteligibilidade do texto literário resistente ao modelo aristotélico de causa e efeito ou à monologia de um sistema único de pensabilidade e de visibilidade artística, nos termos de Rancière, que revoga a política antagônica inerente à lógica representativa, cuja organização é quase sempre hierárquica e opositiva.

Por isso sua estrutura composicional é um exercício de experimentação com a linguagem literária, que assume, abertamente, o artifício da representação, inclusive como via de reflexão teórica. Um esforço procedimental dissidente que é levado às últimas consequências, tal como uma oficina estética transgressora que avança por repetições e que vai meticulosamente revelando “coreografias cotidianas” (RAVETTI, 2011, p. 232) dentro de uma lógica da (i)mobilidade que se multiplica ao infinito. Um conjunto textual que se contrai e se expande, ininterruptamente: “para frente agora; e agora para trás. Para frente. Agora. Agora para trás. Outra vez, agora, para a frente. Agora outra vez para trás. Outra vez?”⁸ (SAER, 1997, p. 62) “sem perder, no entanto, nem proporção no todo nem nitidez” (*ibidem*).⁹ Em suma, um projeto de experimentação da escrita em jogo¹⁰ que se lança como camicase no universo do desconhecido, do inominável e do inclassificável. Meandros desconfortáveis para as ideologias conservadoras, mas férteis para as performáticas.

Atribuir, portanto, relevância aos estudos da *performance* como conceito e como arte para a reflexão sobre o estatuto de certos textos literários estimula e

⁸ SAER, 2000, p. 31: “Hacia adelante ahora; y ahora hacia atrás. Hacia adelante. Ahora. Ahora hacia atrás. Otra vez, ahora, hacia adelante. Ahora otra vez hacia atrás. ¿Otra vez?” (Obs.: Todas as traduções relativas à obra *Nadie nada nunca* de Saer para o Português que utilizo nesta tese foram feitas por Bernardo Carvalho, em edição da obra publicada pela Companhia das Letras, em 1997, cujo título é *Ninguém nada nunca*).

⁹ *Ibidem*. “sin perder, sin embargo, ni proporción en el todo ni nitidez”.

¹⁰ BEIGUI. *Performances da escrita*, p. 31

alimenta um tipo de crítica que, antes de traçar critérios prévios definidores do literário, dá abertura para que os próprios textos sinalizem os percursos teóricos, culturais e artísticos que vão delineando em suas materialidades. Essa não costuma ser a estratégia mais usual de leitura teórico-crítica do literário, mas, se partimos da reflexão de Rancière, quando diz que: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”¹¹ somos mais ou menos levados a admitir a necessidade de uma redistribuição revitalizadora também nas formas de ler e interpretar o literário. E partir da *performance*, acredito, seria uma dessas vias.

Abstract: I will discuss in this article the aesthetic uniqueness of the novel “Nadie nada nunca” (1980), authored by the Argentinean writer Juan José Saer, an excellent example of what I call performative writing once it is a complexly organized prose between the narrative sequentiality and the suspensions which scan the text, forming an erratic narrative structure that reinforces the senses. Writing whose organicity moves away from the legacy of figurative and representative art once it intends, instead, an interventive translation in the real, wanting to expand the forms of the symbolic perception of the world and things. I will discuss this from some theoretical reflections proposed by Jacques Rancière (2005 and 2009), through which he makes a defense of the characteristically heterogeneous power of the artistic construct resulting from a generous and equitable sharing between various forms of thinkability and aesthetics visibility.

¹¹ RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, p. 17.

Referências

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, PosLit/Faculdade de Letras da UFMG, jan./abr., n. 1, v. 21, p. 27-36, 2011.

FUKS, Julián Miguel Barbero. *Juan José Saer e o paradoxo necessário: ou Uma poética da (i) mobilidade em Nadie nada nunca*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2009. 89 p.

LEAL, Juliana Helena Gomes. *La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. 149 p.

_____. *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. 174 p.

LINK, Daniel. *Clases, literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: EXO experimental; Editora 34, 2005.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

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

SAER, Juan José. *Nadie nada nunca*. 2. ed. Buenos Aires: Planeta, 2000.

_____. *Ninguém nada nunca*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.