

TRAÇOS DO NARRADOR PÓS-MODERNO: *NINGUÉM NADA NUNCA* E *O ESCRITOR MORRE À BEIRA DO RIO*

Traces of postmodern narrator: *Ninguém nada nunca* and *O escritor morre à beira do rio*

Larissa Rizzi Varela¹

<https://orcid.org/0000-0002-4236-9143> 

Wellington Fioruci¹

<https://orcid.org/0000-0002-2338-7573> 

¹Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, PR, Brasil. 85503-390 – derac-pb@utfpr.edu.br

Resumo: Este estudo comparativo entre a obra *Ninguém nada nunca*, de Juan José Saer, e *O escritor morre à beira do rio*, de Lucas Lazzaretti, analisa a construção do foco narrativo nessas obras. Assim, buscou-se verificar de que maneira os narradores são permeados por um discurso de autorreflexão, tendo como foco a ação de narrar e, por conseguinte, seus limites e possibilidades. Esse tipo de construção do foco suscita discussões bastante caras à poética do pós-modernismo. Por isso, este artigo empregou um aporte teórico com base, principalmente, no pensamento de Linda Hutcheon (1991), Silviano Santiago (2000), Wander Melo Miranda (2010), Ricardo Piglia (2016) e Beatriz Sarlo (2007), com vistas a analisar os processos constitutivos do foco narrativo desses romances e verificar sua possível inserção na corrente do pós-modernismo. Concluiu-se que tanto no romance argentino quanto no brasileiro havia traços comuns aos narradores pós-modernos, destacando-se a fragmentação dos discursos, que provoca a instabilidade dos relatos, e a autorreflexão sobre o ato de narrar.

Palavras-chave: literatura contemporânea; narrador; pós-modernismo.

Abstract: This comparative study between the work *Ninguém nada nunca*, by Juan José Saer, and *O escritor morre à beira do rio*, by Lucas Lazzaretti, to analyze the construction of the narrator that occurs in both works. Thus, this article pursued the verification of how the narrators are riddled with a self-reflexive discourse, having as focus their action of narrating and, its limits and possibilities. This kind of building of narrative focus incites discussions meaningfully to the postmodernism poetics. Therefore, this article employed theoretic contributions based mainly on Linda Hutcheon (1991), Silviano Santiago (2000), Wander Melo Miranda (2010), Ricardo Piglia (2016) and Beatriz Sarlo (2007), to analyze the proceedings that make up the narrative focus of these novels and to verify their insertion into the postmodernism poetics. It gathered that as well in the Argentinian novel as in the Brazilian novel there were features common to the postmodern narrators, mostly the fragmentation of the discourses, which provokes the instability of narrations, and also the self-reflexivity about the act of narrating.

Keywords: contemporary literature; narrator; postmodernism.

Introdução

Ao longo dos anos, pesquisadores de várias linhas teóricas dedicaram-se ao estudo do pós-modernismo, alguns deles são Ihab Hassan (1982), Jean-François Lyotard (2004), Fredric Jameson (1996), Terry Eagleton (1998) e Linda Hutcheon (1991). Eles buscam estabelecer parâmetros, definições sobre o pós-modernismo, diferenciá-lo do modernismo, ou ainda pensá-lo fora desses limites e estabelecer uma poética sobre tal objeto de pesquisa. Assim, cada um produz pensamentos com enfoques e matizes diferentes entre si, os quais também implicam em contradições. Apesar dessas divergências, em grande medida, pode-se detectar aspectos semelhantes em relação a esse fenômeno: indeterminação, descentramento, crítica ao humanismo, fim das grandes narrativas, ambivalência, deslocamento, morte do sujeito.

Ciente da variedade de pesquisas sobre essa área, este trabalho – por ter um caráter literário – utilizará substancialmente o pensamento de Linda Hutcheon (1991), Wander Melo Miranda (2010), Ricardo Piglia (2016) e Beatriz Sarlo (2007), a fim de analisar os traços pós-modernos dos narradores construídos nas obras *Ninguém nada nunca*, do autor argentino Juan José Saer (1997), e *O escritor morre à beira do rio*, do brasileiro Lucas Lazzaretti (2021). Mas o que é pós-moderno? Em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Linda Hutcheon (1991) o descreve como uma tendência à extrapolação dos limites da linguagem, visando a desafiar as convenções de gênero a partir da valorização da pluralidade discursiva, do hibridismo, da fragmentação e da metalinguagem (Hutcheon, 1991). Ainda, explicita que uma das principais características de uma obra pós-moderna é ser essencialmente contraditória, porque “[...] usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Hutcheon, 1991, p. 19), como também é um discurso “[...] deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20).

Ainda de acordo com Hutcheon (1991), outro questionamento proposto pelas criações pós-modernistas concerne à subjetividade: elas contestam a visão de mundo totalizante, ou seja, unificada e coerente, perspectiva cara à razão iluminista e ao humanismo liberal. Nesse sentido, alinhava seu discurso ao de Lyotard (2004) no que tange à suspeição das ditas metanarrativas ocidentais:

Já não constitui uma grande novidade o fato de que as narrativas-mestras do liberalismo burguês estão sofrendo ataques. Existe uma longa história referente a muitos desses ataques céticos contra o positivismo e o humanismo, e os atuais paladinos da teoria – Foucault, Derrida, Habermas, Vattimo, Baudrillard – seguem as pegadas de Nietzsche, Heidegger, Marx e Freud – para citar apenas alguns – em suas tentativas no sentido de desafiar os pressupostos empiricistas, racionalistas e humanistas de nossos sistemas culturais, inclusive os da ciência (Hutcheon, 1991, p. 23).

Na literatura, isso pode ser feito por meio da criação de narrativas que desafiam as noções tradicionais de perspectiva. Isto é, em vez de empregar um narrador onisciente que tudo sabe e controla na história, opta-se, por exemplo, por múltiplos narradores que,



geralmente, são difíceis de identificar e embaraçam a criação de um enredo linear; ou então pode não haver qualquer construção de foco narrativo fixo, a partir do qual o leitor possa, de modo seguro, estável e confortável, absorver passivamente o enredo. Por outro lado, um recurso clássico como o uso da onisciência não está descartado, ele também pode ser utilizado no romance pós-modernista, mas será empregado de modo a enfatizar a falta de capacidade que o narrador tem de realmente conhecer o passado, os fatos, o espaço, o tempo, as personagens e a si mesmo. Ou seja, o narrador onisciente é utilizado para subverter o conceito de indivíduo que é unificado e coerente. Consequentemente, esse foco narrativo de caráter provisório e o heterogêneo contamina “todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática)” (Hutcheon, 1991, p. 29).

Diante dessas considerações, tanto no romance do autor argentino quanto no do brasileiro é possível observar que está em jogo a problematização do foco narrativo. Então, o objetivo deste artigo é analisar – dentro dos estreitos limites que permitem um trabalho deste tipo – de que maneira o narrador é colocado numa espécie de autorreflexão, isto é, pensa sobre o próprio ato de refletir, tendo como foco a ação dele, ou seja, o narrar (e por conseguinte seus limites e possibilidades). Esse narrador que hesita ao realizar sua principal tarefa dentro do romance é bastante comum às narrativas pós-modernas, de acordo com Regina Dalcastagnè (2001, p. 122-123), em seu artigo *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso*, ela explica que o narrador:

Meio atrapalhado, [...] confessa sua incompetência, explicita sua incapacidade de expressar exatamente o que quer, seus impasses e vontades, seus deslizos; chama a atenção sobre si numa manobra para destacar o que lhe interessa da história. Em meio à aflição do narrar, e aos múltiplos desdobramentos para alcançar os diferentes pontos de vista exigidos na literatura contemporânea, ele próprio se revela cindido, esmagado pelo número de respostas que não foram dadas, pelo texto que a seu ver não passa de um “universo caótico” cujo fim não chega nunca (Dalcastagnè, 2001, p. 122-123).

A partir dessas considerações iniciais sobre o pós-moderno e seu narrador, passa-se agora para a análise do livro *Ninguém nada nunca*, de Juan José Saer (1997). Porém, antes disso, é necessário explicar brevemente a premissa básica do enredo e salientar quais personagens serão analisados neste trabalho. A história começa com a descrição do Ladeiro atravessando o rio Paraná montado num baio amarelo, para deixá-lo aos cuidados de Gato Garay que mora às margens desse rio. O Ladeiro faz isso porque acredita que o animal estará mais seguro com Garay, já que nessa localidade interiorana está acontecendo o assassinato de diversos cavalos, eles são baleados com um tiro na testa e depois possuem o ventre violentamente esfaqueado. No entanto, a polícia não é capaz de pegar o criminoso, mesmo lançando mão de extrema violência por parte do delegado Cavalito Leyva, um exímio torturador. Esse fato permite que o leitor saiba que o país, na época retratada, vive num regime militar. Assim, o mistério sobre a autoria dos assassinatos



permanece – há a possibilidade de Gato Garay ser um dos suspeitos –, mas essa subtrama é encerrada quando um grupo de guerrilheiros assassina Cavalos Leyva, cuja morte, ironicamente, acaba sendo a do último “cavalos” a ser abatido. Há ainda outros personagens, mas devido ao caráter reduzido deste estudo, apenas mais um, além de Gato Garay, será citado aqui: o salva-vidas, ele cuida dos banhistas que se refrescam às margens do rio e quando não está fazendo isso, dedica-se à leitura de um gibi. Neste estudo, o foco recairá sobre esses dois personagens, pois eles colocam em jogo o papel do narrador e esse tema é o objeto deste artigo.

Análise comparativa entre as obras

Primeiramente, cabe ressaltar que, do ponto de vista estético e formal, esse enredo é estruturado de modo não linear. Assim, para um leitor desatento, nada parece acontecer ao longo do livro. No entanto, Milton Hatoum (2021), em um ensaio sobre o romance em seu blog, explica que “A imobilidade é apenas aparente, a repetição é ilusória, pois a novidade (numa cena, situação, num gesto ou paisagem) se intromete na narrativa como um pássaro estranho numa noite insone”. Assim a história não é contada de modo linear, ao contrário, é um jogo que exige bastante paciência e atenção do leitor que dela deseja participar, pois a trama ora se expande ora se retrai, avança e depois retrocede. Nos trechos que seguem abaixo, esse movimento pode ser observado. Estes parágrafos foram retirados do primeiro capítulo e descrevem detalhadamente os movimentos do Gato enquanto ele enche duas vezes um balde de água para o baio:

O sol se levanta. O Gato abre a torneira e põe sob o jorro o balde plástico vermelho, cuja face exterior deixa entrever os reflexos luminosos, como nervuras, da água que o vai enchendo. [...] Segurando o balde vermelho, com a mão direita, pela alça em arco, o Gato se vira, dando as costas ao motor que zune [...] a mão direita vai ligeiramente à frente, a mão esquerda atrás, de maneira que os braços ficam separados do corpo, em linha oblíqua, as pernas separadas, a sola do pé direito toda apoiada no chão, à frente, o pé esquerdo apoiando na ponta, os dedos amontoados e dobrados, a sombra projetando-se sobre a terra batida onde não cresce nenhum raminho de capim. O pé esquerdo está no ar, a mão esquerda segura o balde ligeiramente para trás, a esquerda para frente, o pé esquerdo alçando-se ligeiramente de maneira a tender a se arquear e ficar apoiado na ponta, todo o corpo inclinado para a direita com o peso do balde vermelho. [...] o Gato se levanta depois de ter deixado o balde de plástico, cheio de água fresca, diante do baio amarelo. [...] O Ladeiro espalha a forragem diante do baio amarelo [...] O Gato retira o balde vazio e caminha para o zumbido do motor. Quando abre a torneira, um jorro branco ecoa no interior do balde, para se estagnar em seguida: uma crista esbranquiçada, lâminas de água transparente que transbordam e gotas que partem em todas as direções cintilando fugazes na luz do meio-dia. O ladeiro observa o baio amarelo comendo. O Gato coloca o balde vermelho no meio da forragem dispersa no chão, reduzida agora pelas bocadas cheias e quase contínuas do cavalo (Saer, 1997, p. 14-15).



No capítulo seguinte, essa cena é contada novamente e esses pequenos gestos do cotidiano e detalhes do espaço são retomados, mas de modo sucinto. Não há mais a descrição minuciosa que decompõe e praticamente paralisa a movimentação do Gato. Agora, é reforçada e burilada a luminosidade da água e sua agitação dentro do balde:

Vai aproximando-se, a passo lento, até o corpo curvado do Ladeiro que, de costas, observa o baio amarelo comer. Leva o balde vermelho cheio de água na mão direita, e o movimento de seus passos balança a água no balde, de modo que os reflexos luminosos transparecem na superfície exterior do plástico vermelho se movem sem parar, mudando de forma e inclusive de lugar na superfície vermelha que os deixa ver como uma tela e, pela borda do balde, duas ou três vezes, antes de pô-lo no chão entre o Ladeiro e o cavalo, a água salta e salpica a terra e a grama. O baio amarelo ataca o segundo balde d'água com a mesma avidez que o primeiro. Contemplando-o, o Ladeiro respira, ruidoso. (Saer, 1997, p. 31).

Deste modo, um dos principais recursos utilizados no romance é a interrupção da narração e sua retomada, mas de modo a retornar aos mesmos lugares e movimentos, reescrevendo-os com o acréscimo (ou decréscimo) de novas nuances. Geralmente, quando algo é acrescentado é ricamente detalhado, como a movimentação do Gato e da água. São coisas banais, simples, mas que o olhar de quem narra captura e o transmite de modo intensamente estilizado. Essa atenção aos “pequenos temas, o detalhe aparentemente insignificante, os eventos miúdos do cotidiano” é típica do romance pós-modernista, de acordo com Wander Melo Miranda (2010, p. 112). Assim, é possível que no romance de Saer essa insistente atração ao ínfimo seja empregada com a finalidade de enfatizar ao leitor que o mundo ficcional é alterado de acordo com a percepção de quem está narrando. Desse modo a cena contada no capítulo um e dois é a mesma: o Gato enchendo o balde de água para o baio, mas a cada vez que é retomada, o olhar de quem a reconta incide e se fixa sobre detalhes diferentes.

Portanto o foco narrativo no romance de Saer (1997) parece indagar tácita ou obliquamente sobre a natureza da interpretação, afinal, a compreensão da realidade se dá pela constante experiência e observação do cotidiano, no qual estão ocultos sentidos muitas vezes negligenciados ou, por outro lado, aponta para a digressão das ações que alimentam o cotidiano de cada indivíduo e que o alienam da realidade. De uma forma ou de outra a interpretação na narrativa está encapsulada, desafiando a compreensão do leitor. “Saer tiene la virtud de convertir los problemas técnicos de la narración en anécdota narrativa [...] Ustedes encontrarán en muchos de sus textos la problemática de la persecución del núcleo secreto como tema del relato”¹ (Piglia, 2016, p. 96). Assim sendo, surgem alguns questionamentos: Quem é este narrador que prefere mirar a água cintilante e outras minúcias ao invés de focar no investigador Cavalito Leyva? Que narrador é este

¹ “Saer tem a virtude de transformar os problemas técnicos da narração em assunto narrativo [...] Vocês encontrarão em muitos de seus textos a problemática da perseguição do núcleo secreto como tema do relato.”. Esta tradução foi feita pelo coautor deste artigo.

que parece ignorar a existência de um grande mistério a ser resolvido? Em seu livro *Las tres vanguardias*, Piglia (2016) esclarece sobre a natureza do narrador empregado por Saer:

En Saer, borrar y narrar son cuestiones que se juegan siempre juntas, como si el narrador de sua obra fuera alguien que tiene frente a sí un mapa con una historia visible, que va borrando a medida que escribe, hasta terminar, finalmente, por anular esa historia que intenta contar.² (Piglia, 2016, p. 98).

Além de apagar a história narrada, quem conta não faz isso sozinho, pois há diversos focos narrativos no livro de Saer (1997). Nos dois trechos anteriores extraídos do romance do argentino, emprega-se um narrador em terceira pessoa, mas o foco narrativo da história se alterna, em algumas partes, com o protagonista Gato Garay que o faz em primeira pessoa. Outros personagens também narram, contudo, quando isso ocorre, suas vozes são reproduzidas pelo relato dos dois narradores principais. Há aqui, então, um traço bastante característico do pós-modernismo, de acordo com Hutcheon (1991, p. 206): o foco narrativo se divide entre múltiplas vozes que contam a história. Desse modo a narrativa desafia as noções tradicionais de perspectiva, pois ela se torna alinear e descentralizada, já que não está fixa em apenas um narrador ou personagem. Esta “profusão de vozes díspares [...] [é] o meio mais viável de escapar da uniformidade da voz única das verdades oficiais ou dos discursos utópicos de emancipação” (Miranda, 2010, p. 112).

No romance de Saer (1997), um dos modos de perceber essa mudança do foco narrativo é por meio da frase que inicia (ou permeia) quase todos capítulos do livro: “Não há, no princípio, nada. Nada. O rio liso, dourado, sem uma única ruga, e atrás, baixa e poeirenta, em pleno sol, com o barranco caindo suave, meio comido pela água, a ilha” (Saer, 1997, p. 9), aqui a paisagem é descrita por um narrador desconhecido, em terceira pessoa. Porém, a cada vez que esse trecho se repete, seu conteúdo e foco narrativo são alterados de acordo com o lugar no qual se posiciona um personagem ou o narrador e, assim, indicará ao leitor a partir de qual ponto de vista a narração vai ser retomada. A seguir uma comparação: no segundo capítulo, a citação acima é repetida sem alterações, pois o trecho é uma reescrita do primeiro, só que narrada pelo Gato. Porém, no capítulo V, o texto é modificado: “Não há, no princípio, nada. Nada. O rio liso, dourado, sem uma única ruga, e atrás, para além da praia amarela, com suas janelas e portas pretas, o telhado reverberando ao sol, a casa branca” (Saer, 1997, p. 9). Essa alteração acontece para indicar que a narração partirá do ponto de vista do Ladeiro, que no início do livro leva o cavalo para o Gato. Então, se ele olha para frente, enxergará a casa do protagonista, não a ilha que está logo atrás dele.

Assim, os pontos de vista pelos quais o romance é narrado são múltiplos. Todavia,

² “Em Saer, apagar e narrar são questões que desempenham funções sempre juntas, como se o narrador de sua obra fosse alguém que tem em frente de si um mapa com uma história visível, que vai apagando à medida que escreve, até terminar, finalmente, por anular essa história que tenta contar.”. Esta tradução foi feita pelo coautor deste artigo.

surge outra questão: quão perto ou quão distante os narradores estão dos personagens? Sabe-se que o conhecimento do Gato é limitado à sua visão em primeira pessoa. No entanto, a voz do narrador em terceira pessoa teria onisciência sem limites sobre os outros personagens? Sobre essa questão, na tese *Espaço ficcional e sua problematização em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, e Nadie Nada Nunca, De Juan José Saer*, Cristhiano Motta Aguiar (2014, p. 286) explica que:

O narrador partilha com o Gato e os demais personagens uma profunda inquietação a respeito do que significa e de como se constitui a realidade. Por isso, ele adere nos personagens à procura de respostas e nos expõe aos questionamentos deles. As indagações existenciais não são em sua maioria ativadas pela maneira como personagens se relacionam entre si, mas sim pela maneira pela qual eles se relacionam com o espaço e os fenômenos, de toda ordem, perceptíveis neste último. Não há um ângulo de visão narrativo absoluto assumido pelo livro, [...] O narrador em 3ª. pessoa sempre toma como ponto de partida um personagem a fim de tentar narrar, a fim de recomençar o narrado, procurando algum avanço no enredo, ou procurando encontrar a “evidência” a respeito do real (Aguiar, 2014, p. 286).

Então, a questão da posição dos narradores se relaciona diretamente com a ambientação³ no romance, pois ela emerge da descrição feita a partir de um ponto de vista que – como já se salientou – é móvel. Neste livro de Saer (1997) o ato de narrar se difere daquele comum à tradição narrativa⁴, pois a descrição contida nele não passa dos planos gerais aos dos detalhes mais intimistas. Bernardo Carvalho (1997, p. 224), no posfácio de *Ninguém nada nunca*, afirma que o modo pelo qual as coisas são descritas transforma tudo – inclusive atos e sensações dos personagens – em matéria, força e movimento. Isto é, neste romance de Saer não há uma hierarquia narrativa que privilegia um plano em detrimento do outro, tudo é físico, ou seja, é reduzido à sua materialidade. Portanto, não há diferença entre o homem e a natureza, ambos são elementos de um mundo físico; é possível observar essa aproximação por meio dos termos que são utilizados para caracterizar a água que corre no rio, a cor do baio e o suor dos personagens, todos eles remetem à luminosidade. Neste trecho, por exemplo, o narrador Gato afirma que a água do rio é “morna, é amarelada, cheia de nervuras luminosas” (Saer, 1997 p. 18). Ele também caracteriza a aparência do cavalo como brilhante “no fundo o baio amarelo cintilando na primeira penumbra azul” (Saer, 1997, p. 20). Adiante, outro narrador desconhecido descreve uma cena de sexo entre Gato e Elisa “pele a que o suor dá um brilho uniforme” (Saer, 1997, p. 69), nesse caso evidencia-se que o suor é capaz de tornar os corpos dos amantes luminosos. Desse modo, observa-se que o cavalo, o suor que escorre no corpo e

³ Utiliza-se para este estudo o conceito de ambientação de Antônio Dimas (1985, p. 20), ele a diferencia de espaço da seguinte maneira: “o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente, explícito; o segundo é subjacente e implícito.”

⁴ Como também “o narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens. Sabia, e esse era seu poder.” (Dalcastagnè 2011, p. 114).



as águas do rio são descritas de modo equânime, modo esse que privilegia uma característica material: a luminosidade.

Ainda de acordo com Bernardo Carvalho (1997), esse foco narrativo ressalta a unidade, pois tudo que é descrito pelo narrador se torna idêntico entre si e isso acaba gerando a dissolução da identidade e, por conseguinte, tornando fragmentária e problemática a noção de unicidade do todo. Nas palavras do estudioso,

A descrição em *Ninguém nada nunca* não terá mais como objetivo e efeito espalhar o homem por toda parte (antropomorfismo), nem mostrar as distâncias entre sujeito e objeto (nouveau roman), mas justamente confundilos, tratando tudo, indiscriminadamente (inclusive o homem, e suas impressões), como elementos de um mundo físico (Carvalho, 1997, p. 226).

Desse modo, esse olhar do narrador proporciona uma perda de limites entre sujeito e objeto, pois a descrição pormenorizada decompõe ambos ao nível físico, em que tudo se confunde. Isto significa que a natureza não é descrita de modo humanizado, tampouco o homem. Ele perde a sua humanidade para se tornar um objeto esquecido, que não consegue encontrar os limites e pontos fixos que o diferenciem da paisagem (Carvalho, 1997, p. 227). Na passagem abaixo, isso pode ser observado, o personagem salva-vidas está prestes a iniciar a leitura do seu gibi enquanto está sentado à margem do rio, mas antes ele olha ao redor. Quem descreve o que ele vê é a voz em terceira pessoa, esse retrato enfatiza a decomposição fragmentária do espaço causada pela luz. Isso impede que o personagem e o próprio narrador formem uma imagem nítida e estável do mundo objetivo que os cerca:

O sol acima, turvando, de uma maneira paradoxal, mais do que o fazendo reluzir, o céu, e depois, para baixo, a grande extensão vazia, até o semicírculo de árvores no meio do qual está como que incrustada a casa branca, o rio liso, dourado ou caramelo, sem uma única ruga, a ilha baixa, poeirenta, o espaço amarelo da praia parecem atravessados por esses raios brancos e amarelos, verticais, oblíquos, que mudam de uma maneira contínua de extensão, de situação no conjunto, de lugar, uma imagem rachada ou, melhor, decomposta em infinitos fragmentos, não como um quebra-cabeça mas antes como uma estampa móvel que vai se construindo ou destruindo, sucessivamente ou ao mesmo tempo, diante do olhar que percebe, sem torná-las consistentes ou sem compreender de todo, contínuas, as modificações (Saer, 1997, p. 95).

Nesse trecho, o narrador de *Ninguém nada nunca* percebe que “El mundo se ha desintegrado ante sus ojos por un efecto de luz, la materialidad de las cosas ha demostrado su falacia”⁵ (Sarlo, 2007, p. 285). Essa desconstrução da realidade como um dado plenamente apreensível e estável é um dos traços das narrativas pós-modernas e, ao que parece, está presente neste romance de Saer (1997), já que o narrador está impossibilitado

⁵ “O mundo se desintegrou diante de seus olhos por um efeito de luz, a materialidade das coisas tem demonstrado sua falácia”. Esta tradução foi feita pelo coautor deste artigo.

de compreender e tornar consistente o que observa. De acordo com Linda Hutcheon (Hutcheon, 1991, p. 284), esse é um modo de problematizar e desafiar os sistemas totalizantes e as fronteiras fixas institucionalizadas. No caso deste livro, coloca-se em debate a separação entre homem/natureza, subjetividade/objetividade e realidade/representação, Beatriz Sarlo (2007, p. 285), em seu ensaio intitulado *Narrar la percepción*, corrobora com esta última e afirma que *Ningún nada nunca* “[...] tiene en estado práctico (en forma de escritura) una teoría sobre la materialidad del mundo y las posibilidades de percibir y representar el movimiento, la luz sobre las cosas y [...] los cambios o la estabilidad del tiempo”⁶. Esse tipo de discussão não propõe a extinção da verdade e da referência, apenas questiona “sobre qual pode ser o sentido de ‘real’ e de que maneira podemos conhecê-lo” (Hutcheon, 1991, p. 281, grifo do original).

O outro narrador, Gato, também explicita que pouco pode conhecer sobre a objetividade. Ele expressa a incapacidade que enfrenta para – por meio de seus sentidos – ter acesso às coisas, às pessoas, à passagem do tempo, como também se percebe incapaz de nomeá-las:

[...] passo [...] a um estado intermediário, ambíguo, onde tudo é tão acessível ao tato quanto um barco no interior de uma garrafa. [...] O cheiro do café que preparo, [...] me tira, [...] desse delírio surdo, mas também, depois de uns minutos, não modificam nem sequer por um instante, nem uma única vez, nada de nada. O fluir da coisa sem nome no interior da qual deambulo é, embora transparente, lento e espesso. Os olhos não têm nada a olhar. [...] São eles [os banhistas] neste momento a vida e nada mais além deles, não me é, entretanto, aos olhos, e aos ouvidos, e às pontas dos dedos, tão acessível quanto deveria. [...] Sento-me: sei que estão desaparecendo [os objetos da sala], apesar de sua tranquilidade, sei que estamos afundando, imperceptíveis, para renascer, em um intervalo que seria ridículo chamar de tempo, porque sei que não tem nome e não poderia responder a nenhum (Saer, 1997, p. 49-51).

Essas falas do Gato abarcam em si uma reflexão sobre a (in)capacidade de perceber a materialidade do mundo e as possibilidades de representá-la em seu relato. O Gato observa que perante seus sentidos o movimento, a luz sobre as coisas, as mudanças e o tempo parecem ser “materialmente inabordables e infinitamente desintegrables, reflejos de luz, puntos, vetas y grietas de lo real.”⁷, (Sarlo, 2007, p. 285). Por conseguir captar apenas as “estrias e rachaduras” do real, a narrativa se torna fragmentária e sem um centro aparente e coerente, o que suscita a desestabilização do relato.

No capítulo XIV, essa relação tensa entre representação/realidade fica evidente novamente. Ao longo desse trecho, o Gato repete três vezes “É essa ilha baixa e poeirenta no silêncio disso que chamo de manhã” (Saer, 1997, p. 201), a expressão “disso que chamo

⁶ “[...] tem em estado práctico (em forma de escrita) uma teoria sobre a materialidade do mundo e as possibilidades de perceber e representar o movimento, a luz sobre as coisas e [...] as mudanças ou a estabilidade do tempo.”. Esta tradução foi feita pelo coautor deste artigo.

⁷ “materialmente impalpáveis e infinitamente desintegráveis, reflexos de luz, pontos, veio e fissura do real.”. Esta tradução foi feita pelo coautor deste artigo.

de manhã” evidencia que ele conhece a relação arbitrária que há entre a realidade e a linguagem. Assim, ao longo do livro, ele examina continuamente – por meio da própria linguagem – o seu ato narrar a realidade. E parece descobrir a precariedade disso, pois o poder representativo das palavras tem seus limites, por isso a realidade e seus objetos lhe parecem inacessíveis, como um barco no interior de uma garrafa, encapsulado no tempo e no espaço. E como há uma investigação policial de pano de fundo, o romance joga com essa questão do conhecimento sobre o real e o desvendamento da "verdade" subjacente a ele.

Não só o narrador parece experimentar as possibilidades e os limites da linguagem, mas o leitor também. Por meio do trecho “Não há, no princípio, nada. Nada. O rio liso, dourado, sem uma única ruga, e atrás, baixa e poeirenta, em pleno sol, com o barranco caindo suave, meio comido pela água, a ilha” (Saer, 1997, p. 9) quem lê é convidado a refletir sobre os princípios da narrativa. Essa frase de abertura que se repete a cada capítulo (às vezes no começo ou no meio deles) pode significar que antes do olhar da leitura não há estória. Não há nada. Somente quando o leitor abre o livro e sua percepção decodifica as palavras impressas, é que o mundo da ficção, aos poucos, se constrói.

Não só isso, é dentro e por meio do discurso que a subjetividade do leitor é ativada, pois é a linguagem que possibilita ao “homem se constitui[r] como um sujeito, porque só a linguagem estabelece o conceito de ‘ego’ na realidade” (Benveniste, 1971, p. 224 *apud* Hutcheon, 1991, p. 215), e dentro do romance algo parecido também ocorre. Hutcheon (1991) afirma que nem dentro e nem fora do livro existe um mundo ou uma subjetividade estável, coerente e não contraditória porque a linguagem – mediadora entre o ser e as coisas que ele percebe e nomeia – é arbitrária em sua relação com a realidade. Em *Ninguém nada nunca* isso é enfatizado por meio da oração de abertura que inicialmente diz haver “quase nada” e depois aparece “a casa”, “o rio”, a “ilha”, elementos que variam e indicam que é viável perceber o sujeito a partir de uma série de posições discursivas possibilitadas pelos narradores, especialmente pela voz em terceira pessoa que segue as outras personagens. Esses múltiplos pontos de vista impedem “[...] qualquer conceito totalizante da subjetividade da protagonista, e ao mesmo tempo impedem que o leitor encontre ou assuma qualquer posição de sujeito a partir da qual possa dar coerência ao romance.” (Hutcheon, 1991, p. 216). Por isso que a leitura desse livro de Saer (1997) exige que o leitor esteja atento e siga paciente nesse mundo movediço em que sua própria subjetividade é posta em xeque.

Além da subjetividade do leitor ser desestabilizada, também são colocados em discussão os limites entre narrativa e ficção, as quais parecem se confundir neste romance de Saer (1997). Isso se dá por meio das representações de leitura que há nele: o personagem salva-vidas aparece seu gibi multicolorido, o Ladeiro se informa sobre os assassinatos dos cavalos através do jornal e o Gato lê uma obra de Sade. No trecho abaixo, antes de o salva-vidas iniciar sua leitura, o mundo ao seu redor parece não se diferenciar daquele que experimentará na ficção:



[...] quando o salva-vidas coloca por fim o gibi sobre as coxas inclinadas e debruça a cabeça até os quadrinhos que quase transbordam de imagens coloridas, algo na atmosfera imóvel e quente deixa entrever a dúvida de se realmente, [...], uns minutos antes, cavaleiro e cavalo o preencheram, de uma maneira gradual [...] ou se esses volumes móveis que já se dissipam da atenção, sendo substituídos pelas imagens coloridas, não passam de uma ilusão da memória, e nunca houve nada, ninguém, no grande espaço vazio e precário que, incansável, a luz deteriora (Saer, 1997, p. 96).

No capítulo VIII, da página 96 até a 114, algo semelhante acontece, porém, agora não é somente o personagem que fica desorientado na encruzilhada entre ficção e realidade, o leitor sente que não consegue encontrar os limites entre esses dois. Já que tanto ele quanto o personagem Ladeiro ocupam o posto de detetive – embora bastante confusos – em busca de respostas para desvendar os assassinatos dos cavalos. Nesse trecho, a voz em 3ª pessoa incorpora o relato do Ladeiro, que está explicando ao salva-vidas tudo que sabe sobre as mortes dos cavalos. Este é um dos poucos momentos de narrativa linear no romance, no entanto ela continua instável. Isso acontece porque o relato do Ladeiro não estabelece nenhuma certeza sobre o crime, ele até cita a sua leitura do jornal *La Región*, mas nem as notícias têm o poder de afirmar com precisão o que aconteceu:

E no *La Región* havia saído outro artigo em que se dizia que o Salas era o presumido assassino. Dizia assim: ‘o presumido assassino’. Não se dava nenhuma certeza. Essa reserva era sem dúvida devido ao fato de que todo mundo conhecia bem a reputação do Cavalo, mas como era o protegido dos políticos não se podiam negar diretamente nem os métodos nem os resultados da investigação (Saer, 1997, p. 106).

Ainda, nesse capítulo são utilizados modalizadores do discurso como “talvez”, construções que salientam a incerteza do relato “ao menos era o que se comentava” e os verbos no pretérito imperfeito do indicativo “existia” e “podia”, como também “tivesse” no pretérito imperfeito do subjuntivo, os quais apontam para a irresolução dessas ações. Isso confunde o leitor e mina todas as certezas arduamente conquistados por ele para estabelecer uma ordem fixa e coerente da narrativa e, por fim, tentar desvendar quem matou os cavalos. Esse tipo de estratégia é comum aos romances pós-modernos, pois

[...] busca-se romper com o monopólio consensual do gênero argumentativo fundado em julgamentos deterministas e no encadeamento logicamente coerente das frases e situações narrativas que compõe o crime, o complô ou o enigma. O leitor é agora o foco privilegiado de atenção, ao dividir com o detetive uma tarefa comum, expressa pela situação “suspensiva” em que os dois são colocados frente ao enigma que cabe decifrar (Miranda, 2010, p. 114).

Já mais adiante, no capítulo XI, o leitor pode apreciar de perto outra experiência de leitura: a do narrador Gato. Ao terminar de ler *A filosofia na alcova*, de Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês Sade, esse narrador do romance de Saer (1997) salienta que sua leitura modificou os limites entre narrativa e ficção, pois ele não sabe se está sonhando



ou acordado:

O Gato fecha o livro e o põe no chão, ao lado de suas sandálias desbotadas. Por uns instantes, permanece nesse estado onírico que durante a leitura se encheu de imagens e agora é como um limbo incolor que reflete, sem ter consciência, o quarto iluminado em que dois corpos nus jazem imóveis sobre a cama [...] Já não há diferença entre ficar de olhos fechados ou abertos; uma escuridão fluida, interna ou externa, que o Gato experimenta, à qual é sensível e da qual está consciente, tomou, sem fissuras, todo o conhecido. O gato se imobiliza, envolvidos pelas dobras sem limites da escuridão (Saer, 1997, p. 177-178).

Isso produz – não só nos personagens – mas também no leitor de *Ninguém nada nunca* um estado ambíguo entre fantasia e realidade. Especialmente nesse capítulo, pois ele é iniciado com a transcrição, não anunciada, do livro de Sade que o Gato lia. Essa “simulação de autoria” (Miranda, 2010, p. 116) faz com que o leitor “real” também leia o autor francês, mas através dos olhos do Gato, o narrador-personagem. Assim, por meio desse foco narrativo, a diferença entre ficção e realidade é apagada, pois, por um momento, o leitor é integrado à narrativa quando é posto por trás dos olhos do narrador, lendo exatamente as palavras que estão na obra de Sade. Então, nessa passagem ficção e realidade, leitor e narrador passam a ser um só. Também, de acordo com Miranda (2010, p. 116) é comum que os autores pós-modernos utilizem simulações de autoria, a fim de provocarem o leitor para que ele saia de sua posição passiva de mero consumidor e passe a desconstruir os sentidos instituídos, tornando assim, a leitura “uma atividade desalienante” (Miranda, 2010, p. 116).

Portanto, a leitura de *Ninguém nada nunca* é permeada por diversos traços do que se chama pós-moderno: lança personagens, narradores e o próprio leitor para dentro de um mesmo espaço em que aspectos sensoriais e perceptivos problematizam a conexão entre o mundo literário ao extra-literário. Assim, realidade e ficção se confundem e perdem-se as barreiras entre subjetividade e objetividade. A recorrência insistente da frase “Não há, no princípio, nada” iniciando os parágrafos ganha um novo sentido, pois demarca os múltiplos pontos de vista, a partir dos quais a história vai sendo construída. Isso faz com que os próprios narradores tenham sua onisciência enfraquecida e não consigam capturar plenamente a realidade que os circunda. Percebem que são incapazes de diferenciá-la de si próprios e das leituras que eles experimentam ao longo dos capítulos. Isto significa que eles são postos numa espécie de autorreflexão sobre seu principal ato: narrar.

Feitas as principais considerações acerca do romance argentino, passa-se à análise de *O escritor morre à beira do rio*, de Lucas Lazzaretti (2021). Há diversas semelhanças entre os dois livros, mas devido às delimitações estabelecidas para este estudo, optou-se pela análise de alguns dos narradores desse romance brasileiro, pois, semelhante à estratégia narrativa de Saer (1991), a de Lazzaretti também leva seus narradores a refletirem sobre o ato de narrar. Antes de iniciar, será feito um breve resumo do enredo, a fim de fornecer uma sinopse e destacar os trechos mais importantes para esta análise.



O livro é dividido em duas partes. A premissa básica da primeira é esta: há um condomínio de veraneio numa região interiorana às margens de um alagado. É inverno, logo as casas estão desocupadas. Lá mora um dos narradores: uma voz sem nome que pode ser caracterizada como narrador personagem observador. Há outros personagens que trabalham no condomínio ou moram perto dessa localidade. O conflito surge quando um estranho se muda para o condomínio. Ninguém sabe de onde o novo vizinho veio e como se chama, mas o narrador o nomeia de “o escritor”. Tudo o que o leitor conhece sobre essa figura é fruto das observações de quem narra. Este, de sua janela, no escuro da noite, segue os movimentos do recém-chegado e descobre que a rotina dele é mais ou menos fixa e envolve escrever, fazer alongamentos, fumar e caminhar.

Assim, inicialmente a trama gira em torno da observação do cotidiano monótono e banal do escritor. No início de cada capítulo, o narrador faz uma nova constatação sobre esse personagem. Para isso emprega uma sentença que possui a seguinte estrutura “O escritor ‘faz algo’”, mas o verbo e seu objeto são alterados a cada vez que reaparecem. Então, ao longo da primeira parte o escritor anda pela madrugada, murmura, joga folhas de papel na grama, lança pedras na água, etc. Essa atenção ao pequeno e ao banal é um ponto em comum entre as duas narrativas aqui analisadas. Em ambas há essa característica do romance pós-moderno que acaba mirando no que está à margem e no cotidiano, a fim “de escapar da uniformidade da voz única das verdades oficiais ou dos discursos utópicos de emancipação” (Miranda, 2010, p. 112).

Com efeito, essa oração que se repete ao início de cada capítulo é outro ponto de contato entre o livro argentino e o brasileiro. A diferença é que a sentença escolhida por Saer (1997) não está sempre fixa no topo da página, a de Lazzaretti (2021) sim. Apesar dessa diferença, as duas parecem suscitar a mesma reflexão sobre o fazer literário: relembram ao leitor que ele, ao decodificar a linguagem, é uma peça fundamental para que o mundo ficcional exista. Destaca-se também o foco na narrativização, na revelação da linguagem como construção discursiva. No livro de Lazzaretti, a constante recorrência dessa estrutura – que fica fixa no topo de cada capítulo – faz com o livro se torne uma janela para o leitor. É ela que se abre – quando tocada pelos olhos do leitor – e possibilita que ele observe esse lugar mágico, no qual ele busca desvendar a vida do misterioso escritor.

Além disso, ao que aparenta, as alterações contidas na frase que se repete no romance de Lazzaretti (2021), se comparada ao de Saer (1997), também servem para indicar ao leitor a partir de qual ponto de vista a narração vai ser retomada. No entanto, o romance do brasileiro difere de *Ninguém nada nunca*, pois a história recomeça de um ponto de vista fixo: a janela do narrador. Ao longo da primeira parte do livro, aos poucos, ele vai percebendo que esse foco é bastante precário para resolver o mistério sobre quem é o personagem escritor. Deste modo, por meio desse narrador voyeur descortina-se, discretamente, uma discussão bastante pós-moderna sobre o que é, realmente, a criação literária e nos próximos parágrafos essa questão será analisada de modo mais detalhado.



Durante a primeira parte, o que parece ser o mistério central da trama permanece, tanto o narrador da janela quanto o leitor não sabem quem realmente é o personagem escritor e o que ele escreve em seu bloco de notas. Para descobrir mais sobre essa figura que ficcionaliza a figura do escritor, ambos dependem do campo de visão dos outros personagens, os quais também observam curiosamente o escritor. Isso porque o foco se limita à primeira pessoa e à janela a partir da qual o narrador observa o novo vizinho. Ao contrário dele, os outros personagens são móveis, seus olhares não estão presos à moldura da janela. No entanto, o relato deles – que chega até o leitor pelo meio do narrador da janela – e vem carregado de incertezas. Na passagem abaixo é possível observar isso, o narrador conta o que o caseiro, Teno, disse sobre a noite em que seguiram o escritor num passeio noturno:

Sabe o que é mais estranho, ele [Teno] disse com a voz baixa, é que eu pensei que estava seguindo Nina [...], mas lá no meio, [...] percebi que eu não estava seguindo ninguém, que você não estava seguindo ninguém. Talvez só o vizinho estivesse seguindo alguém, ele continuou depois de respirar, talvez ele fosse o único que soubesse o que estava seguindo (Lazzaretti, 2020, p. 69).

Observa-se que a fala de Teno é permeada por modalizadores do discurso como “talvez”, construções que denotam a imprecisão do relato “eu pensei” e os verbos no pretérito do subjuntivo “estivesse” e “soubesse”. A incerteza de quem conta também está presente no romance de Saer (1997) e é um meio que as narrativas pós-modernas empregam para apontar a “interpretação como questão da incompletude do texto, bem como para a incompletude da tarefa cega de seu intérprete.” (Miranda, 2010, p. 114).

No capítulo seguinte, após ouvir esse relato incerto, o narrador parece ciente da sua incapacidade de estruturar um relato que desvende o que aconteceu no passeio noturno do escritor, quem de fato estava lá e porque ele aconteceu:

Depois daquela noite da imensa fila andante, quando Teno deixou claro o que se passava, ou ao menos foi isso o que passou em minha cabeça, que agora estava claro o que se passava, desde aquele esclarecimento o interesse por visitar a janela nas noites frias havia diminuído (Lazzaretti, 2020, p. 70).

O trecho acima mostra que ele reflete sobre seu modo de narrar, sabe que é um território incerto, composto por fragmentos colhidos de outros personagens que também não possuem a visão do todo, cujo caráter fragmentário gera a instabilidade do discurso narrativo. Portanto, há um aceno à ideia de hipóteses e interpretações que vão se formando *pari passu* ao presente da enunciação. O relato dos outros personagens ilumina o do narrador, porque permite que ele saiba – para além dos seus limites – mais sobre o escritor. No entanto, essa claridade – do mesmo modo que aquela que aparece no romance de Saer (1997) – mais turva a visão de quem narra do que ilumina a “realidade”. Isto é, o narrador experimenta os limites da linguagem e seu modo de narrar enfatiza essa sua debilidade.



Desse modo, ele é outro personagem complexo, de quem o leitor passa a sentir desconfiança. Essa descrença aumenta à medida que quem lê vai percebendo que o narrador não é o único observador. Ao mesmo tempo, o próprio narrador também percebe isso, ele se dá conta que também é observado pelo escritor:

O escritor olhava para dentro da minha casa por meio dos meus olhos e de minha expressão de espanto. Eu soube que ele conhecia o escuro da minha casa e de minhas intenções por ter sido capaz de pegar-me em flagrante. Desde sua posição estanque não se identificava surpresa, ou raiva, ou aflição, ou medo, ou curiosidade, ou qualquer coisa ou coisa alguma, era só o corpo fixo do escritor observando aquele que o observa e querendo comprovar ao seu observador que ele já sabia, desde o início, que vinha sendo observado (Lazzaretti, 2020, p. 23-24).

Assim, o narrador da janela narra um “encadeamento de lentes e espelhos” (Scott, 2021) a que assiste, mas também participa. Faz isso por meio do seu olhar que se espraia até onde alcança, como também foca nas falas dos outros, recortando o que delas compreendeu. Mais adiante, essa ideia fica mais evidente para o narrador e ele reconhece que – nesse espetáculo – não é o espectador que tem a cadeira com a vista mais privilegiada:

A vantagem de poder ver o rosto do escritor, como também poder ver algumas nuances da casa de tijolos à vista, isso não significava nenhum ganho significativo, porque dentre todos eu era, conjuntamente com o escritor, aquele que poderia ser visto com mais facilidade [...] pensei que aquela era também a percepção do escritor. Talvez fosse ele quem tivesse melhor privilégio em termos de observação [...] o escritor estava ciente de tudo [...] E aí estava seu ponto, o seu privilégio em termos de visão só ocorria precisamente porque era ele o mais facilmente observado de todos, enquanto todos os outros eram espectadores com assentos marcados. [...] Todos éramos espectadores do que viria a se desenrolar, inclusive o escritor (Lazzaretti, 2020, p. 125).

Outro trecho chama atenção na passagem acima: “dentre todos eu era, conjuntamente com o escritor, aquele que poderia ser visto com mais facilidade”. Quem vê o narrador com mais facilidade? Talvez seja o leitor, porque ele é quem mais observa o narrador, já que a cada capítulo, a leitura se inicia partindo do ponto de vista do narrador, o qual está expresso na frase de abertura. Então, do mesmo modo que o narrador, o ponto de vista do leitor também é limitado, pois ele só tem acesso ao que o narrador diz. Desse modo, a subjetividade do leitor também é arrastada para dentro do livro, os limites entre ficção e realidade são desestabilizados em favor da subjetividade da interpretação quando o leitor se identifica com o narrador. Contudo, esse apagamento acaba por gerar um efeito contrário: explicita esta separação entre quem lê e quem conta. Isso é possível, de acordo com Silviano Santiago (2000, p. 51), em *Nas malhas da letra*, porque:

O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes



desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada [...] o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc. (Santiago, 2000, p. 51).

Em última instância é isto que importa: a discussão sobre o papel do narrador na ficção. Por isso que a resolução do conflito não vai ocupar os holofotes da história, ela fica em segundo plano, insolúvel. Não há mocinhos e vilões, a trama policial se torna um pretexto para sondar o mundo que o narrador percebe e representa. Esse é outro ponto em comum entre as duas obras. Em outro trecho, mais adiante, quando o narrador já está ciente da sua posição de observador desprivilegiado afirma que: “A verdade, eu disse, é que não estou esperando muita coisa. Talvez esteja esperando nada, e isso nem é de agora. Assisto o que está acontecendo, porque sempre estive assistindo, mas minha parte nesse jogral é bem menor do que pode parecer” (Lazzaretti, 2020, p. 150).

O narrador se caracteriza como integrante insignificante de um jogral, ou seja, ele não detém o poder sobre a história que narra; além disso, não afirma que ele pertence a um romance, mas sim a um jogral. De acordo com Paul Zumthor (1993), esse termo vem do latim *iocus*, e significa jogo, brincadeira, diversão. Jogral também designa uma figura que, do século XII ao século XV, portava e espalhava o discurso poético no continente europeu, dos lugares mais nobres da sociedade medieval até aqueles ocupados pelos plebeus, numa constante liberdade de deslocamento. Além disso, para designá-lo as sociedades medievais empregavam diversos nomes, como Jongleur, Giullare, Spielmann, “[...] cujos termos na mobilidade geral, não param de deslizar uns sobre os outros.” (Zumthor, 1993, p. 55). Ou seja, o jogral por definição é constituído pela e na mobilidade, ele é a recusa à estabilidade, “No coração de um mundo estável, o ‘jogral’ significa uma instabilidade radical” (Zumthor, 1993, p. 65).

Ciente desse caráter insubmisso e instável do jogral em que está inserido, o narrador reconhece que é impossível ocupar o lugar de onisciência na história, pois para contá-la ele depende de outros personagens, os quais ampliam seu campo de visão ao lhe informar o que sabem sobre o escritor. Ele executa sua função como narrador de modo débil, por isso, talvez, ele é descrito como um velho decrépito que sofre de constantes crises estomacais, as quais lhe causam náusea e vômito.

A primeira parte acaba sem a morte do escritor, como sugere o título: o escritor morre à beira do rio. A segunda parte se inicia abruptamente com a abertura de uma aspa, a qual se fecha no fim desse trecho. Aqui o narrador parece ser outra pessoa, alguém que investiga a chacina de alguns homens num bar, numa cidade do interior, um dia antes da eleição municipal de 1985. Portanto emprega primeira pessoa em alguns momentos, mas ele abre espaço para que o leitor “escute” a gravação, em fitas k7, dos depoimentos dos investigados nesse caso. Porém, as aspas se fecham e o mistério de quem matou os



homens permanece insolúvel. O dado mais concreto sobre esse incidente é que um menino presenciou o crime “O menino viu e reteve os açudes de insanidade em todos os furos e cortes. O menino escreve aquilo que o menino deveria escrever. E nada. Nada. Nada mais. Nada” (Lazzaretti, 2020, p. 334). Nesse ponto o intertexto com o romance de Saer fica bastante óbvio. Além disso, de modo semelhante ao argentino, o romance de Lazzaretti subverte uma das principais características do gênero policial: a solução do crime.

Por fim, a história retorna para o narrador voyeur que acaba por conseguir o manuscrito deixado pelo escritor que morreu à beira do rio. Esse documento solapa o relato do primeiro narrador (o da janela), pois ao fim da leitura ele não viu a solução do crime, viu “uma criança atormentada”, ou seja, leu o relato talvez ficcionalizado do escritor que presenciou, quando criança, o assassinato dos homens na pequena cidade do interior. Isso confunde profundamente o leitor que, ao fim do romance, se encontra estupefato e se pergunta que história leu, qual seria a verdadeira, quem a escreveu? O que lhe sobra não são as respostas, mas um abismo, um grande espaço vazio que lembra aquele do romance argentino “nunca houve nada, ninguém, no grande espaço vazio e precário” (Saer, 1997, p. 96).

Portanto, na leitura de *Ninguém nada nunca* e *O escritor morre à beira do rio* foram encontrados diversos traços comuns aos romances pós-modernos, constatação que aproxima esses livros em alguns pontos, porém, ao que parece, aqueles que mais se destacam neste estudo são a visão fragmentária que os narradores possuem, causando o efeito de desestabilização dos discursos, e a recorrente autorreflexão que permeia esses discursos por parte dos narradores, isto é, uma reflexão que se debruça sobre a própria construção discursiva em progresso, a qual tem como foco a ação de narrar (e por conseguinte seus limites e possibilidades). No romance de Saer (1997), observa-se isso quando o Gato e a voz em terceira pessoa não são capazes de capturar a realidade plenamente. O primeiro é incapaz de sentir as coisas e nomear a passagem do tempo, é como se a realidade fosse um barco dentro de uma garrafa. Enquanto que o segundo – ao narrar o que o salva-vidas vê – não consegue pintar um retrato exato do que enxerga porque a luz tudo fragmenta e, paradoxalmente, turva. O narrador do livro de Lazzaretti também não monta um relato sólido sobre o escritor, pois está preso à sua janela e depende dos outros para conhecer mais sobre tal personagem. Além disso, ao fim do romance, o manuscrito descoberto pelo narrador solapa seu relato. Abre-se um abismo que a tudo consome, inclusive o leitor que se vê imerso no labirinto textual fragmentário que não apaga os limites entre ficção e realidade, mas os aproxima e os problematiza.

Referências

AGUIAR, Cristhiano Motta. **Narrar um lugar**: espaço ficcional e sua problematização em *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum, e *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer. 327 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2014.



CARVALHO, Bernardo. **A leitura distraída**. In: SAER, Juan José. *Ninguém nada nunca*. Trad. de Bernardo de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 223-231.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, Aarhus, Dinamarca, n. 03, p. 114-130, 2001. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/162/16200305.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2023.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HASSAN, Ihab. **The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature**. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

HATOUM, Milton. **Ninguém, nada, nunca, de Juan José Saer**. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/do-autor/ensaios-criticas/ninguem-nada-nunca-de-juan-jose-saer>. Acesso em: 10 nov. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

LAZZARETTI, Lucas. **O escritor morre à beira do rio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. de Ricardo Correia. Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. **Nações literárias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Las tres vanguardias; Saer, Puig, Walsh**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

SAER, Juan José. **Ninguém nada nunca**. Trad. de Bernardo de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. Narrar la percepción. In: SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007, p. 281-286.

SCOTT, Paulo. [Orelha do livro]. In: LAZZARETTI, Lucas. **O escritor morre à beira do rio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



NOTAS DE AUTORIA

Larissa Rizzi Varela (larissa.rizzi.varela@gmail.com) atualmente é mestranda no PPGL da UTFPR, Campus Pato Branco, na área de literatura brasileira. É formada no curso de Licenciatura em Letras Português-Inglês pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná no Campus de Pato Branco (2019).

Wellington Fioruci (fioruci@professores.utfpr.edu.br) possui doutorado (2007) em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Assis) na área de Literatura Comparada, instituição onde se graduou (1997) e realizou seu mestrado (2002). É professor no curso de Letras e participa do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná campus Pato Branco.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

VARELA; Larissa Rizzi; FIORUCI, Wellington. Traços do narrador pós-moderno: *Ninguém nada nunca* e *O escritor morre à beira do rio*. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-19, 2024.

Contribuição de autoria

Larissa Rizzi Varela: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Wellington Fioruci: elaboração do manuscrito – revisão e edição.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 12/05/2023

Revisões requeridas em: 21/12/2023

Aprovado em: 28/04/2024

Publicado em: 17/06/2024

