

# A leitura distraída\*

Bernardo Carvalho\*\*

---

Há qualquer coisa de incontornável na geografia argentina. Para Borges, ao contrário do Norte da América Latina, o Sul é esse lugar sem tradição histórica forte, sem grandes civilizações, onde todas as tradições podem se emaranhar na formação de uma infinidade de histórias. O vazio dos pampas, para Borges, funciona como uma força centrífuga. Um terreno que, por ser vazio, permite tudo, é aberto, lança a imaginação para fora, por todos os lados, liberando-a da trágica e desesperada obsessão latino-americana de encontrar identidades nacionais a qualquer preço. A História se transforma em histórias através da paisagem.

Em Juan José Saer, ao contrário, a força dos pampas é centrípeta. Isso não significa que esse escritor, filho de imigrantes sírios, nascido no armazém do pai, no meio dos pampas, em Santa Fé, às margens do rio Paraná, em 28 de junho de 1937, esteja preso aos limites da busca das raízes e tradições nacionais e regionais. Em Saer, a força se inverte para dentro, mas os pampas continuam sendo um território vazio, muito mais físico e geográfico do que histórico. Os pampas de Saer, em vez de espalharem a imaginação para todos os lados, puxam-na para dentro do vazio, num rodameio para dentro do charco, do lodo, da terra. Uma terra que também não pode ser a base das raízes, o lastro das identidades e das tradições nacionais, porque é um terreno movediço.

Em Saer, os pampas são como um limbo onde o calor e a gravidade dobram e subjugam os corpos e os jogam para dentro da natureza. O clichê da tradição narrativa que diz que narrar é passar dos planos gerais aos detalhes intimistas se perde. A partir do momento em que tudo é físico, a descrição do plano geral já é o detalhe intimista. O movimento centrípeta puxa tudo para dentro da paisagem e da geografia movediça, vazia, onde a correnteza do rio e a gota de suor escorrendo pelo corpo são descritas no mesmo nível, na mesma hierarquia narrativa, uma narrativa física, que ressalta a unidade de todas as coisas, uma espécie de cosmos, de totalidade representada pela paisagem.

Ler um romance de Saer é sofrer os efeitos dessa mesma força centrípeta, com as frases puxando leitor para dentro do livro, dissolvendo-o nas páginas assim como o texto dissolve seus personagens na totalidade do mundo físico, na natureza. Essa força centrípeta vai provocar, especialmente em *Ninguém nada nunca*, um corte profundo

---

\* Publicado originalmente como posfácio a *Ninguém nada nunca* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 223-231), em tradução de Bernardo Carvalho.

\*\* Nascido no Rio de Janeiro (1960) e radicado em São Paulo, é autor de diversos livros, entre os quais *Aberração* (1993), *Teatro* (1998), *Nove noites* (2002), *O sol se põe em São Paulo* (2007) e *O filho da mãe* (2009). Foi editor do suplemento *Folhetim* e correspondente em Nova York e Paris da *Folha de S. Paulo*, jornal para o qual colabora regularmente.

em relação à tradição da leitura como formação de um sujeito político – em autores contemporâneos como Alain Robbe-Grillet, por exemplo, a quem à primeira vista Saer poderia ser comparado equivocadamente. Ler um livro de Saer é se tornar parte de um mundo movediço, deixar a identidade se dissolver nessa descrição microscópica (e nem por isso menos humorada) de um mundo absolutamente físico, onde todas as coisas se identificam entre si.

O leitor apressado pode de fato ver no escritor argentino, que mora na França desde 1968, quando se auto-exilou, algum tipo de filiação ao *nouveau roman*, mas o romance político de Saer – e, no caso, *Ninguém nada nunca* é exemplar – é definitivamente outro. Sua política é outra, e não apenas pela estranheza do enredo: uma série de inexplicáveis assassinatos de cavalos sob a atmosfera opressiva da ditadura militar. Assim como pode ser extremamente limitado tentar extrair daí apenas uma metáfora que, em sua simplificação e obviedade, diga respeito exclusivamente ao regime de terror imposto pelos militares na Argentina, também reduzir esse autor a certas escolas já compreendidas e analisadas à exaustão é ignorar o que há nele de mais original e específico. Comparado a projetos anteriores de uma literatura política, mesmo os mais sofisticados, como o de Robbe-Grillet, Saer parece um extraterrestre.

Em 1958, num ensaio chamado “Natureza, humanismo, tragédia”, tentando escapar ao que via de frágil no humanismo dos existencialistas (na literatura de Sartre, sobretudo), Robbe-Grillet procurava uma nova descrição que pudesse desencadear também uma outra subjetividade. Sua crítica, associando o humanismo existencialista às metáforas do romance tradicional, psicológico, era a seguinte: “Sob o pretexto de que o homem só pode ter do mundo um conhecimento subjetivo, o humanismo decide escolher o homem como justificativa de tudo. [...] Que perderia o vilarejo a estar apenas ‘situado’ no fundo do vale? O termo ‘encolhido’ não nos dá nenhuma informação complementar. Em compensação, ele transporta o leitor (na cola do autor) para a suposta alma do vilarejo; se aceito o termo ‘encolhido’, não tenho mais nada de espectador; passo a ser eu mesmo o vilarejo, pela duração de uma frase, e o fundo do vale funciona como uma cavidade em que eu anseio a desaparecer”.

Tratava-se de ir contra um mecanismo criado para e pela leitura no sentido de identificar sujeito e objeto, homem e natureza (uma natureza humana, adjetivada de sentimentos e qualidades humanas), e foi nesse movimento que esse autor do *nouveau roman* procurou defender a necessidade de uma nova descrição. Foi contra a subjetividade que produz essa leitura, essa redenção passiva entre homem e natureza, sujeito e objeto pela “sublimação de uma diferença”, que essa nova descrição tentou demarcar os limites entre as coisas, negar todo antropomorfismo, para fazer surgir o real em sua opacidade pouco cômoda, que pedia a ação, ao contrário de uma resignação trágica.

“Descrever as coisas, de fato, é se colocar deliberadamente de fora, diante delas. Não se trata mais de se apropriar delas ou de projetar algo sobre elas. Dadas, de saída, como não sendo o homem, elas permanecem constantemente fora do alcance e não terminam nem compreendidas dentro de uma aliança natural, nem

resgatadas por um sofrimento. Limitar-se à descrição é evidentemente recusar todos os outros modos de aproximação do objeto: a simpatia como irrealista, a tragédia como alienante, a compreensão como dependendo do domínio exclusivo da ciência”, escrevia Robbe-Grillet.

A descrição de Saer está muito próxima da proposta do *nouveau roman* quando recusa uma concepção humanista da natureza, o antropomorfismo dos existencialistas, mas ao mesmo tempo se afasta radicalmente dela ao também se recusar (e este é um de seus princípios mais originais) a fazer qualquer distinção entre sujeito e objeto. A descrição em *Ninguém nada nunca* não terá mais como objetivo e efeito espalhar o homem por toda a parte (antropomorfismo), nem mostrar as distâncias entre sujeito e objeto (*nouveau roman*), mas justamente confundi-los, tratando tudo, indiscriminadamente (inclusive o homem, e suas impressões), como elementos de um mundo físico.

Se existe um enredo em *Ninguém nada nunca*, ele se resume à tensão da espera, de um acontecimento sempre iminente e efetivo apenas a posteriori. Na região dos pampas, às margens do rio Paraná num tórrido verão, desencadeia-se uma série de assassinatos cujas vítimas são exclusivamente cavalos (embora os homens também tenham nomes e apelidos de animais: Gato, Pombo e, até mesmo, o delegado Cavallo). Apenas a tensa expectativa que acomete os habitantes da região, no zelo pela sobrevivência de seus animais, e a imagem dos atos já irremediavelmente consumados – uma verdadeira carnificina – emergem do real visível. Os atos em si permanecem velados, incognoscíveis, apesar de todas as artimanhas e os aparatos para impedi-los.

Nessa misteriosa atmosfera que embaralha o tempo, de passado e futuro confundidos, em que o presente – “tão vasto quanto é longa a totalidade do tempo” – está esvaziado de ação e se resume a expectativas, atmosfera em que corrobora o peso do autoritarismo do regime militar, são descritas, minuciosas, quase “cientificamente”, cenas do cotidiano de um casal num sítio onde pasta um baio indolente, assim como a rotina de um salva-vidas que observa os banhistas na praia do rio em frente ao sítio. Essas descrições transformam absolutamente tudo – dos atos às sensações dos personagens – em matéria, força e movimento. O mundo descrito por Saer é, antes de mais nada, um mundo físico, em seus interstícios, em seu movimento microscópico e permanente, que se confunde, se identifica com o aspecto sensorial dos personagens, corpos que interagem com a paisagem, com os corpos da natureza, animados ou inanimados, integrados.

Próximo de uma total identificação com a natureza, o homem de Saer não poderá servir de exemplo ao modelo criticado pelo *nouveau roman*, de uma resignação trágica, pois representa uma perda de limites entre sujeito e objeto onde não é mais a natureza que se humaniza, mas o próprio homem que perde a sua humanidade para se tornar um objeto abandonado, como os cavalos, dentro de um sistema de acontecimentos cuja iminência será para sempre a característica mais marcante.

*Ninguém nada nunca* é trágico, mas não no sentido que critica Robbe-Grillet. As ações do homem de fato entram todas dentro de um sistema de funcionamento do mundo que lhe escapa, um funcionamento físico, mecânico, já escrito, mas ao mesmo

tempo existe uma espécie de adequação do homem a essa natureza, ele faz parte dela, está integrado, ainda que sob forte tensão, por mais violenta e inóspita que ela seja. O principal é que parece não haver sentimento, somente sensações. O sensorial transforma a narrativa e a natureza numa coisa só. Não se trata mais do ponto de vista trágico que Robbe-Grillet criticava nos existencialistas, pois o tom é monocórdio, não há sentimentalismo, sofrimento, expiação ou catarse; há somente uma tensão permanente, homogênea, na aparente indolência e inatividade (ou na atividade microscópica e incessante) de todas as coisas.

Na leitura de Saer, narrativa e natureza se confundem. Há três tipos de representação da leitura dentro do próprio livro: o salva-vidas que lê um gibi na praia, os personagens que lêem o jornal, em que se noticiam os acontecimentos a que estão submetidos sem no entanto presenciá-los, e o protagonista que lê *A filosofia na alcova*, de Sade, enviado por seu irmão, que mora na França. Todas essas leituras vão produzir, não só nos leitores-personagens mas também no leitor do livro, um estado ambíguo entre fantasia e realidade, sono e vigília, interior e exterior, embaralhando as cartas e acabando com as certezas, por menores e mais arduamente conquistadas que fossem. Nessas leituras, o “texto” e o mundo passam a ser um só, o que passa pela cabeça do leitor e o que ele vê ou tem diante de si se entrelaçam.

O trecho do salva-vidas lendo o gibi é exemplar. No centro do romance há uma longa passagem em que, pela primeira vez, a narrativa se torna linear e contínua para explicar o enredo, a sucessão de crimes, a reação da população e as anedotas em torno de tudo. O trecho é seguido, um pouco mais adiante, por um longo parágrafo em que se narram, em forma de recordação, as sensações do salva-vidas quando jovem, tentando bater o recorde de permanência na água. Tanto o primeiro trecho como o outro parágrafo são desencadeados (e intercalados), não se sabe bem por quê, pela leitura que o personagem faz de um gibi à margem do rio. É uma leitura que não socializa, não insere o sujeito na sociedade; ela sensorializa, joga-o literalmente dentro da natureza, em suas recordações, para dentro da água viscosa e turva do rio.

O primeiro trecho se inicia, como tantos outros parágrafos do livro, com a frase: “Não há, no princípio, nada”. O salva-vidas está sentado diante do rio liso, quase sem movimento. No isolamento e inatividade da paisagem tudo se transforma em luz e reflexo, tudo é visível e físico, até a luz: “a luz solar, como uma enorme combustão amarela, atravessada por filamentos brancos, flui, rebate, reverbera”. Tudo é físico, o salva-vidas, sua percepção e até a sua leitura. Sentado na areia e cercado pelo mais completo silêncio e abandono, ele lê o gibi: “Quando endireita a cabeça, seu olhar, em vez de pregar em algum objeto preciso, mais parece diluir-se, esvair-se no espaço vazio da praia”. Passando da leitura ao mundo, dos quadrinhos à natureza, ele vai estabelecer uma relação idêntica com ambos. Não é, porém, o mundo que se mostra como algo a ser lido, mas a leitura que passa a ser, também, elemento físico do mundo. Ela não se diferencia. Não é a natureza que se subjetiviza, mas a leitura que se torna também, no meio da paisagem, objeto da natureza.

O olhar do leitor-salva-vidas obedece a um mesmo mecanismo ao passar das cores da paisagem às cores da revista e vice-versa: “Esse gesto, mecânico, sonambúlico, se repete de vez em quando, dura uns poucos segundos e, uma vez

realizado, a cabeça se inclina outra vez e o olhar continua percorrendo os quadrinhos justapostos e recheados de imagens coloridas". Toda a descrição aponta para uma compreensão do mundo como um sistema em que estão em jogo matéria, luz, força e movimento. Da parte do homem e de sua leitura, tudo só pode surgir como efeito sensorial. Não só a revista é um elemento desse mundo concreto, como sua percepção se dá também de forma concreta, sensível: "Agora no grande espaço aberto não há mais nada. O salva-vidas está esticando a mão, sem acompanhar com o olhar o seu gesto, até o gibi aberto ao seu lado, no chão. A mão apalpa duas ou três vezes, aproximando-se do gibi, o solo arenoso, mas o olhar continua fixo no grande espaço aberto e vazio" ou "O barulho das folhas e o crepitar do papel se somam, por vezes, aos rangidos intermitentes da copa acinzentada e estorricada" (o salva-vidas lê debaixo de uma árvore).

É dentro desse mecanismo "sonambúlico" de percepção das coisas, de cultura e natureza indiferenciadas, que de repente e sem razão surge o longo parágrafo que conta toda a história do livro na voz de um outro personagem, o enredo que apenas a apreensão de detalhes e frações do mundo físico não nos deixava até então vislumbrar na íntegra. É como se a leitura, identificando sujeito e objeto, identificando o leitor com as coisas à sua volta, tornasse tudo subitamente compreensível, claro.

Esse longo parágrafo é pontuado novamente pela leitura do salva-vidas antes que se inicie um outro trecho contínuo em que são narradas, como lembrança, quinze anos antes, as sensações do leitor-personagem exausto após setenta e seis horas dentro d'água. E essa recordação eminentemente sensorial é, mais uma vez, desencadeada pela leitura, uma leitura distraída, esse olhar que oscila entre o gibi e a paisagem, que é ao mesmo tempo sensação, contemplação, compreensão objetiva e sensível do mundo, perda dos limites entre sujeito e objeto e, finalmente, inserção, identificação do homem à natureza.

Dentro d'água, por exemplo, já no limite do cansaço, o salva-vidas havia experimentado algo muito estranho: "O certo é que em toda a sua volta a superfície da água se transformou numa série de pontos luminosos, de número indefinido e talvez infinito [...]. Até onde sua vista podia alcançar, ou seja, todo o horizonte visível, a superfície que o cercava, em que já não era possível distinguir a água das margens, parecia ter se pulverizado [...]. Sentia menos terror do que estranheza – e sobretudo repulsa, de maneira que tentava manter-se o mais rijo possível, para evitar todo contato com essa substância última e sem significado em que o mundo tinha se convertido".

Essa última descrição mostra um sujeito que se perde entre os elementos, ainda que resista. O primeiro trecho deixava entrever, pela primeira vez, uma compreensão global dos fatos, dos acontecimentos, do enredo. Mas é só com a segunda descrição, quando o homem escorrega de vez para dentro de "uma substância última e sem significado", que essa compreensão das coisas curiosamente se completa. É ao se dissolver que o leitor, de alguma forma, entende finalmente.

Algo semelhante ocorre quando o protagonista termina a leitura de Sade: "Aos poucos, as imagens de sua leitura vão se dissolvendo, e a consciência de estar desperto, sozinho na cozinha iluminada, sentado diante do livro, junto ao copo de

vinho branco, na noite de verão, ganha-o, gradualmente, até estar consciente de tudo, tão consciente que se diria que é um pouco mais do que pode suportar, porque se num primeiro momento experimenta, por uns segundos, a sensação de estar entre as coisas, de reconhecê-las uma a uma e de poder apalpá-las, sem mediações, em sua consistência real, alcançar a sua verdadeira matéria, essa sensação desaparece quase que de imediato e é substituída pela impressão penosa de estar abandonado num fragmento qualquer de um espaço e de um tempo infinitos, sem ter a menor idéia do trajeto que teve de cumprir para chegar ali nem de que maneira deverá se comportar para sair”.

Essas passagens estão delimitadas pela representação da leitura. Em *Ninguém nada nunca*, a leitura não forma mais um sujeito (para a ação, como desejava Robbe-Grillet), não é mais um ponto de encontro intersubjetivo (entre o autor e o leitor), mas uma via de identificação entre sujeito e objeto. A leitura não serve mais para tentar uma compreensão sentimental da natureza através de antropomorfismos ou apenas mostrar que a natureza não pode ser compreendida. A leitura é aqui a forma de jogar o homem para dentro da natureza, fazer com que o mundo histórico e social se integre antes de mais nada ao mundo físico e sensorial. Trata-se de uma leitura distraída (entre o texto e o mundo), que identifica narração e mundo físico, distraindo os limites entre subjetividade e objetividade. A recorrência insistente da frase “Não há, no princípio, nada” iniciando os parágrafos ganha então um novo sentido, pois estamos no princípio de um mundo ainda desconhecido, onde tudo é identificação e o sujeito não mais se diferencia do que o cerca. Porque a leitura o distrai de quem ele achava que era. E é essa a maior originalidade dessa política.