

ASTUTO, OCULTO E EVIDENTE: A PESQUISA, DE JUAN JOSÉ SAER, COMO SÍMBOLO DA APORIA INTERPRETATIVA

Diego Gomes do VALLE*

- **RESUMO:** O presente artigo analisa o romance *A pesquisa*, de Juan José Saer, elucidando os modos pelos quais os limites do relato, da interpretação, da linguagem e da própria objetividade compõem a moldura deste romance policial. A estrutura do romance é formada por três níveis macros, os quais se desdobram em outros de modo abismal. Pichón e seu relato policial ocupam o centro nevralgico do romance, pois traz o investigador Morvan diante do mistério que envolve um *serial killer* de anciãs francesas. A narrativa de Pichón, por sua vez, evoca toda uma gama mitológica e simbólica que ilumina, retrospectivamente, todo o romance. Paralelamente, desenvolve-se uma discussão em torno de um romance intitulado *Nas tendas gregas*, o qual traz toda uma discussão em torno do conceito de verdade ficcional e verdade da experiência. Para discutir esses e outros níveis da narrativa, trazemos os comentários de Adorno a respeito da posição do narrador em momentos de crise do próprio ato de narrar, além de reflexões simbólicas, que ampliam significativamente a dimensão interpretativa da obra. Desse modo, cremos oferecer elementos suficientes para manter produtivamente a aporia interpretativa do romance de Juan José Saer.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *A pesquisa*; Juan José Saer; leitura; narrador; simbolismo.

Entrando no labirinto

Edgar Allan Poe, em célebre passagem de “Os crimes da Rua Morgue”, diz:

Assim como o homem forte se rejubila com a aptidão física e se compraz nos exercícios que compelem os músculos à ação, assim também o analista se orgulha da atividade espiritual cuja função é desemaranhar. Encontra prazer até nas mais triviais ocasiões que lhe desafiam o talento. Gosta de enigmas, de rébus, de hieróglifos, e revela em cada uma das soluções um poder de perspicácia que, na opinião vulgar, assume caráter sobrenatural. Os resultados, habilmente deduzidos pela própria alma e essência do seu método, possuem, na realidade, todo o aspecto de uma intuição (POE, 1961, p.1).

* Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Departamento de Estudos da Linguagem. Ponta Grossa – Paraná – Brasil. 84010-390. diegouab@gmail.com.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 08/07/2022.

A arte da dedução, do raciocínio lógico que, se não salva as vidas já ceifadas - posto que o detetive é sempre um ator caudatário da peça em que o criminoso protagoniza - serve para que evite novos crimes. Contudo, fica claro que, sobretudo, o crime desvendado revela um aspecto lúdico no ato de desvendar o homicídio, já que o ato contemplativo se compraz na resolução, na dedução inteligente e algo envaidecida; como se houvesse uma justificativa estética para o problema do mal e do sofrimento humano¹.

Buscamos, neste breve artigo, refletir a respeito de alguns tópicos contidos no romance *A pesquisa* (1999), do argentino Juan José Saer. A proposta geral consiste em explorar o texto em dois níveis distintos e complementares, a saber: a forma do romance policial em si, que deliberadamente joga com certa paródia do gênero - o que, por isso mesmo, busca superar e aprofundar o alcance do convencionalismo policial -, e que se estrutura numa espécie de labirinto borgiano, composto de livros, crimes, lacunas e consciências atormentadas². Por outro lado, daremos atenção ao conteúdo simbólico e mitológico que nutrem a forma labiríntica da narrativa, sendo vistos partir da perspectiva leitora. Uma abordagem a partir dos caminhos percorridos pelo leitor-modelo nos evidenciará uma abertura interpretativa suficientemente complexa para dar conta da ambiguidade essencial do romance em questão.

Começaremos por estabelecer a base da fabulação do romance de Saer, organizando os níveis e, pelo menos, traçando os limites deste labirinto. Este espaço, que é de linguagem, acaba sendo construído, como veremos, com resquícios gastos e repisados dos romances policiais clássicos. Na sequência, abordaremos aquele que, como se sabe, é o calcanhar de Aquiles das histórias detetivescas: o foco narrativo associado à figura do narrador, como pontua categoricamente Tzvetan Todorov em texto clássico sobre o assunto:

[...] o narrador não pode nos transmitir diretamente as réplicas dos personagens envolvidos nela, nem nos descrever seus gestos: para fazer isso, tem necessariamente de passar pela intermediação de um outro (ou do mesmo) personagem que relatará, na segunda história, as palavras escutadas ou os atos observados” (TODOROV, 2003, p.68).

Veremos que a “solução” de Saer a esse problema se relaciona a outro, que é o das (im)possibilidades de se narrar objetivamente em um mundo no qual os postulados realistas foram esfacelados, como esclarece Pichón, o narrador principal da trama:

¹ Em “*Del culto de los libros*”, Jorge Luis Borges cita o comentário de Helena de Troia - personagem que será bem aludida aqui -, que alude à necessidade de toda uma sorte de azares tecidos pelos deuses para que não falte algo para ser cantado às gerações seguintes. O bibliotecário cego também recorda da famosa frase de Mallarmé: “*El mundo existe para llegar a un libro*” [*Le monde est fait pour aboutir à un beau livre*] (BORGES, 1980, p.229).

² Assim como o pesquisador Eduardo Fava Rubio, entendemos que o romance *A pesquisa* não pode ser plenamente compreendido dentro do gênero policial a não ser que levemos em consideração o conceito de transgressão do gênero: “Por outro lado, é uma narrativa que questiona a si própria como representação do real, que busca a realidade e a verdade inerente à própria ficção, que cria um espaço ficcional próprio à medida que se desenvolve como uma espécie de contínuo nos romances e contos do escritor” (RUBIO, 2012, p.138).

Vocês devem estar se perguntando, se bem os conheço, que posição ocupo neste relato, posto que pareço saber dos fatos mais do que aquilo que eles mostram à primeira vista e falo sobre eles e os transmito com a mobilidade e a ubiqüidade de quem possui uma consciência múltipla e onipresente, mas quero fazer-lhes notar que o que estamos percebendo neste momento é tão fragmentário quanto o que sei acerca do que lhes estou contando (SAER, 1999, p.18).

Para estas discussões, ademais dos comentários atinentes ao gênero policial e da trama em si, buscaremos nos apoiar em uma leitura filosófica e simbólica daquilo que a obra de Saer nos oferece, apontando direções diversas e, esperamos, complementares para o mistérios ali contidos.

A trama contida n’A *pesquisa* de Saer

Como muitas narrativas contemporâneas, *A pesquisa* busca reter e usufruir ao máximo do modelo de relato realista, mas sem a crença de que tais processos narrativos são definitivos e munidos de autoridade significativa. Por outro lado, a narrativa policial clássica e suas formas consagradas são retomadas a partir de uma matriz paródica, em que é apropriado certo modelo da literatura de entretenimento. Superando o realismo barato e também subvertendo certa expectativa sobre o gênero policial, o romance de Saer abre-se para uma discussão mais ampla a respeito do conceito de representação e também sobre as relações entre verdade factual e verdade narrada.

Esquemáticamente, como se sabe desde o texto de Todorov (2003) “Tipologia do romance policial”, há duas grandes formas deste gênero, a saber: o romance policial clássico (de enigma) e o romance policial moderno (de suspense). O romance de Saer se insere, apropriando-se e parodiando, no primeiro tipo, já que segue, em sua narrativa central, toda a formatação de um enredo voltado à resolução de um mistério, conforme a percuciente conceituação de Poe. O raciocínio lógico-dedutivo do detetive Morvan³, mesmo que entremeado por lacunas providenciais, predomina; fato que inegavelmente insere o romance em análise na mesma modalidade popularizada por Arthur Conan Doyle.

A pesquisa possui, no nível amplo do livro, três mistérios sobrepostos e de aparente desconexão: a narrativa policialesca de Pichón, narrador intradieético que conduz a trama central do romance; há também o imbróglgio que envolve a autoria do romance *Nas tendas gregas*, o qual se baseia na *Iliada*, de Homero; e, por fim, o terceiro mistério, mais sutil, impreciso e irresoluto como os anteriores, envolve o irmão gêmeo de Pichón (chamado de Gato) e Elisa, sua amante⁴. Os três mistérios só podem se conectar por uma abstração leitora, que, seguindo a explicação de Iser:

³ “Como em todo investigador autêntico, qualquer que fosse o campo a que se dedicasse, a pulsão da verdade sobressaía nele” (SAER, 1999, p.15).

⁴ Personagens centrais do romance *Nadie, nada, nunca*, escrito por Saer em 1980, período ditatorial na Argentina.

A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo que nos envolve. O leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados. Pois os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar neles no momento da leitura. Em conseqüência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar. Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência mediante a sucessão das sínteses (ISER, 1999, p.12-13).

Assim, estabeleceremos tais sínteses para que possamos colocá-las em relação mútua, em benefício de uma compreensão global, mesmo que provisória e polissêmica. Iniciemos: Pichón, argentino, mas que vive há anos na França inicia, *in medias res*, o relato policial ao seu amigo Tomatis e ao recém-conhecido Soldi -, que sempre viveram ali na Argentina⁵. A narrativa de Pichón traz o investigador Morvan às voltas com o caso de um *serial killer* de vinte e sete anciãs francesas, todas elas da região próxima à delegacia. Embora muito comprometido, cumprindo com a expectativa do detetive clássico (inteligente e de grande perspicácia), Morvan e sua equipe não conseguem qualquer pista, motivo pelo qual a superintendência encaminha um documento exigindo trocas na equipe e outras providências. O colega de Morvan, espécie de relações públicas da Polícia e atual companheiro da ex-esposa de Morvan, comissário Lautret, sarcasticamente reduz o documento a minúsculos pedaços.

Precedido pela intuição penetrante de Morvan, o qual “presentiu que a sombra que vinha perseguindo fazia nove meses, inapreensível apesar de sua proximidade angustiante, estava outra vez se pondo em movimento, resolvida a atacar” (SAER, 1999, p.79), o 28º crime ocorre trazendo uma pista definitiva, mas ainda ambígua: um pedaço do documento rasgado naquela sala em que estavam Morvan, Lautret e mais dois ajudantes. Morvan não hesita em atribuir o crime a Lautret⁶: “o quebra-cabeças estava por fim concluído” (SAER, 1999, p.95); o qual passa a ser o grande mote investigativo, embora somente o investigador Morvan tenha enxergado naquele papel a prova cabal.

Na sequência, uma senhora, por telefone, comunica que Lautret havia agendado uma visita para prestar esclarecimentos a respeito dos crimes da região. Morvan imediatamente se propõe a ir no lugar do comissário. Após um jantar e algumas taças de vinho, Morvan acorda ensanguentado e nu no banheiro da anciã. Ato contínuo, Lautret e a equipe flagram Morvan diante de uma nova cena de crime. Cumpre esclarecer que o foco narrativo sobre Morvan cessa justamente quando ele perde a consciência, gerando uma lacuna fundamental para a compreensão de todo mistério policial. O relato de Pichón termina com Morvan internado em um manicômio e iniciando uma busca

⁵ Apelando a um convencionalismo dos romances policiais, enuncia Pichón: “quero que saibam desde já que este relato é verídico” (SAER, 1999, p.9).

⁶ Sobre Lautret, pensava Morvan que “talvez tivesse visto filmes policiais em demasia” (SAER, 1999, p.29).

por entender o que se passou naquela noite e nas outras que envolveram os demais assassinatos.

Pichón arremata seu relato evocando elementos mitológicos, que serão discutidos mais tarde, para endossar a interpretação que coloca Morvan como uma variante de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, a qual é simbolizada pela figura do touro branco. Tomatis, com sarcasmo e morosidade, interpreta o crime como uma conspiração de Lautret, o verdadeiro criminoso. Desse modo, o primeiro mistério mantém-se ambíguo.

O segundo mistério - que reuniu Pichón, Tomatis e Soldi no dia em que se dá o tempo da enunciação -, versa sobre a autoria do dactilograma *Nas tendas gregas*. Julia, filha de Washington – falecido amigo de Tomatis – reúne os convivas para uma reunião em Rincón Norte, para onde *navegaram* os três. Ali, discutem, emulando a célebre “questão homérica”, a respeito da autoria do texto. A filha, por razões especialmente mercadológicas, sustenta a autoria paterna, ao passo que os três levantam dúvidas. O fato é que a discussão não chega a um bom termo, e o tópico em discussão fica em suspenso. Adiante, comentaremos o conteúdo central do romance apócrifo e suas possibilidades de relação com o todo de *A pesquisa*.

O terceiro mistério gira em torno de Gato e Elisa. É necessário esclarecer que esse nível da narrativa, assim como o do segundo mistério, é sempre narrado por um narrador onisciente, mas que revela somente algumas pistas esparsas a respeito dos personagens citados:

George Burton, autor de inúmeros romances policiais, explica ao narrador que ‘todo romance policial está construído sobre dois assassinatos, sendo que o primeiro, cometido pelo assassino, nada mais é senão um pretexto para o segundo no qual ele é a vítima do assassino puro e impune, do detetive’ (TODOROV, 2003, p.66).

A primeira menção a esse pretexto aludido acima é feita *en passant*: “Ao resolver a viagem em Paris, vários meses antes, os objetivos práticos – a venda dos poucos bens da família, único vínculo com a cidade, além dos dois ou três amigos, após o desaparecimento do Gato e da morte recente de sua mãe.” (SAER, 1999, p.40).

É o olhar de Soldi que revela algo a mais da relação que envolve Tomatis-Pichón-Gato:

Desde há dois anos, quando pela primeira vez se aproximou de Tomatis, [Soldi] ouviu-o falar com frequência dos gêmeos Garay, um dos quais desapareceu faz uns oito anos, sem deixar rastro, como dizem, e o outro vive em Paris há mais de vinte anos. Segundo Tomatis, eram tão idênticos que as pessoas os confundiam o tempo todo e eles mesmos, sem terem combinado coisa alguma de forma explícita, contribuíam com manobras sutilíssimas, por pura brincadeira ou por razões obscuras até para eles mesmos, para aumentar a confusão (SAER, 1999, p.43).

Como já comentado, Gato e Elisa fazem parte de outro romance de Saer, mas em *A pesquisa* são mencionados parcamente. Ao chegarem à casa de Rincón, Pichón alude a

histórias contadas ao filho sobre o lugar e a companhia de Gato. Neste momento, Tomatis se lembra da infância com os gêmeos de Garay e, por meio de um discurso indireto livre, o narrador revela um significativo dado a respeito dos desaparecidos:

Daquela casa haviam desaparecido vários anos antes, literalmente sem deixar rastros, o Gato e Elisa. Foram, como tinham o costume de fazer havia muitos anos, passar uns dias juntos e nunca ninguém mais voltou a vê-los. A casa de Rincón sempre fora para eles o recinto sacrossanto onde repetiam periodicamente o ritual do adultério (SAER, 1999, p.63).

Tomatis parece sempre às voltas com a presença ausente de Gato, evidenciando ainda mais a tensão com Pichón, como se este fora o falso duplo. A impressão que Soldi – o espectador privilegiado e espécie de personificação do leitor-modelo do romance – é de que toda a narrativa de Pichón e as réplicas de Tomatis estão repletas de subentendidos partilhados somente pelos dois: “Mais do que nunca, enquanto ouve Pichón e Tomatis dialogarem, tem a impressão de estar assistindo a uma comédia da qual ele é o único espectador [...] são como atores em plena encenação” (SAER, 1999, p.103). Assim, a trama envolvendo Gato e Elisa revela não só o caráter do narrador da trama policial de Morvan, mas também a atmosfera tensa que permeia o reencontro de Pichón e Tomatis:

Soldi acredita notar que, quando se dirigem a ele, os dois amigos mudam de tom de modo imperceptível, e suas frases parecem se tornar ligeiramente mais claras e explicativas do que as que trocam, elípticas e repletas de subentendidos, quando falam entre si (SAER, 1999, p.44).

A grande mágoa de Tomatis parece residir no modo – misterioso, cumpre dizer – com que Pichón se recusa a vir da França quando ocorreu o desaparecimento de Gato e Elisa: “Pichón se recusou a vir, alegando que de todo modo eles não reapareceriam e que agora tinha outra família na Europa” (SAER, 1999, p.104). Ressentido, Tomatis deixa de responder às cartas de Pichón e durante dois anos não conversa com o irmão do desaparecido. O fato é que o gêmeo vivo “já faz vários anos que vem censurando a si mesmo em segredo por não ter vindo por ocasião do desaparecimento do Gato e de Elisa” (SAER, 1999, p.106). Neste jogo de ironias e subentendidos, uma mariposa (ou mais de uma?) toma conta dos momentos finais do romance, até que Pichón mata um exemplar voador e diz: “– Eu preveni você, quando a tirei do meu bolso, que não queríamos mais ver você por aqui. – Essa não é a mesma – diz Tomatis, debruçando-se sobre o pires de azeitonas. – Quem sabe? – pergunta Pichón. – E, se não for, que diferença faz?” (SAER, 1999, p.156).

Desse modo, o nominalismo⁷ de Pichón é apreendido – “só pelo fato de existir, todo relato é verídico” (SAER, 1999, p.19); o que ilumina, retrospectivamente, os três

⁷ Segundo o *Dicionário de filosofia*, citando Leibniz: “são nominalistas todos os que acreditam que, além das substâncias singulares, só existem os nomes puros e, portanto, eliminam a realidade das coisas abstratas

mistérios, convertendo à arbitrariedade dos nomes, ao fundamento do narrar o valor de veracidade, como se verá na próxima seção do presente trabalho.

Os limites do relato e o efeito de real

Theodor Adorno, no famoso ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, diz aporeticamente que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p.55). O romance policial que se produz após as fraturas impostas ao realismo ingênuo tem que se haver com essa condição, na qual o enigma (focando na vertente que nos interessa) se insere em uma questão mais ampla do que a dos gêneros literários, mas que a determina sobremaneira. Como lembra Paul Valéry, “a marquesa saiu às cinco horas” é uma frase que, pela vulgaridade ingênua, atualmente nos desafia. A atual narrativa “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p.55).

Em *A pesquisa*, o narrador intradieético, Pichón, deixa claro que se trata da *sua* narrativa, a qual, por sua vez, recebe a mirada externa de um narrador inominado e também é completada (refutada) pela narração final de Tomatis, o qual constrói sua interpretação estritamente sobre o relato de Pichón, ou seja, sem qualquer elemento empírico, mesmo que rudimentar. Tomatis acaba emulando o verdadeiro tipo investigativo dos romances policiais, que com superioridade intelectual se apossa do problema e dá a peripécia final: “É possível – diz Tomatis pela terceira vez. – Mas por que tornar tudo tão complicado? Em física ou em matemática, a solução mais simples é sempre a melhor” (SAER, 1999, p.146).

A tentativa de se decifrar o enigma da vida exterior e interior, presente em *A pesquisa*, só pode ser uma tangência transversal, ensaística (no sentido adorniano). Assim, Pichón se afirma como aquele que leu nos jornais tudo quanto se disse respeito do crime, ou seja, aquele que teve contato direto com o texto (uma versão) a respeito do crime. A subjetividade do narrador - nesse caso, Pichón – é fundamental, pois é ele quem estabelece o efeito de real em dois níveis: para Soldi, Tomatis e para o leitor-modelo. “- Não me refiro à veracidade da história, mas à minha – diz Pichón. – Se não acreditarem em mim, mando para vocês os jornais” (SAER, 1999, p.107).

A parcialidade assumida de Pichón torna a sua narrativa mais verossímil e como que converte sua própria história em uma espécie de ensaio sobre o narrativa policial: “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido” (ADORNO, 2003, p.60).

Inegavelmente, há um sarcasmo silencioso em se apontar a irre realidade da ilusão, em se aceitar *in limine* o caráter provisório e, por que não, ensaístico do relato, a “ingenuidade

e universais” (ABBAGNANO, 2012, p.836). “O universalismo não existe e é apenas um *flatus vocis*” (ABBAGNANO, 2012, p.1168). Ou seja, há uma abjunção entre a palavra e a coisa.

da não-ingenuidade” (ADORNO, 2003, p.61).A observação imparcial não existe no romance de Saer, pois o leitor é convocado a, como Tomatis, dar a sua versão.A distância dos fatos (a própria noção de “fato” é abalada) e a distância das narrativas fazem com que “a diferença entre o real e a *imagem* é [seja] cancelada por princípio” (ADORNO, 2003, p.62).

O livro atribuído a Washington acaba romanceando a epopeia homérica, pois traz a fragmentação do gênero romanesco para a representação épica, que não é “ingênua” nesta versão do dactilograma encontrado.

*Nas tendas gregas*⁸

Ademais da autoria controversa, o romance *Nas tendas gregas* traz o seguinte enredo:

O tema é a guerra de Tróia e o lugar, a planície de Escamandro, diante dos muros da cidade sitiada, onde se instalou o acampamento grego, conforme anuncia o título com um tom rigorosamente descritivo e documental. As oitocentas e quinze páginas se desenvolvem, da primeira à última, sem exceção, no acampamento. Nem uma única vez o narrador vai para o outro lado dos muros e, se o romance termina quando as portas de Tróia se abrem para deixar passar o cavalo de madeira, a cena é vista de longe, por um velho soldado que ignora o engano que seus próprios aliados urdiram [...] Como o resto do que existe, Tróia parece ser para o narrador, ao mesmo tempo, próxima e distante (SAER, 1999, p.48).

Só por esse excerto, trazido pelo narrador heterodiegético de *A pesquisa*, já se percebe que o mote do romance depende diretamente da questão do narrador e suas (im) possibilidades de se narrar objetivamente, contrariando a expectativa épica associada ao poema homérico: “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p.56). Adiante, como mostraremos, Soldi irá perceber que esse tópico levantado por Adorno é a questão limitadora do relato de Pichón.

Em meio às discussões a respeito do romance, Tomatis cita três estrofes retiradas do oitavo círculo infernal de *A divina comédia*, nas quais se encontra justamente o brado daquele que urdiu o cavalo de madeira: Ulisses, que, juntamente com Diomedes, expiam em chamas suas culpas. Interessante apontar que a fala de Ulisses é uma outra narrativa, que versa sobre sua última viagem. Desse modo, a multiplicidade das vozes narrativas vai se interpondo em *mise en abyme*.

⁸ Segue o soneto de César Vallejo, que inspirou o título da obra atribuída a Washington: *Y el Alma se asustó/ a las cinco de aquella tarde azul desteñida./ El labio entre los linos la imploro/ con pucheros de novio para su prometida./ El Pensamiento, el gran General se ciñó/ de una lanza deicida./ El Corazón danzaba; más, luego sollozó:/ la bayadera esclava estaba herida?/ Nada! Fueron los tigres que la dan por correr/ a apostarse en aquel rincón, y tristes ver/ los ocasos, que llegan desde Atenas./ No habrá remedio para este hospital de nervios./ para el gran campamento irritado de este atardecer!// Y el General escruta volar siniestras penas/ allá/ en el desfíladero de mis nervios!* (VALLEJO, 2015, p.30). Este “allá” seguido de reticências certamente inspirou o início do romance de Saer, que repete, como estribilho, a expressão durante a primeira parte, referindo-se à França.

Quando Pichón assegura que o relato sobre os crimes investigados por Morvan “saiu em todos os jornais. E além disso aconteceu perto da minha casa” (SAER, 1999, p.108), Soldi (chamado de Pinocho) afirma ironicamente que é irrefutável o argumento, dizendo que o autor de *Nas tendas gregas* já havia tratado do problema. Nesse momento, Soldi assume a voz narrativa e apresenta uma reflexão que vai ao encontro do que comentamos, via Adorno, a respeito das perspectivas épica e romanesca. Trata-se de investir nas diferenças entre o Soldado Velho e o Soldado Jovem. Ambos são vigias da tenda de Menelau, aquele que teve sua esposa raptada por Páris: “O Soldado Jovem, que acaba de chegar de Esparta faz apenas poucos dias, é quem sabe mais a respeito da guerra. O Soldado Velho, que está há dez anos na planície de Escamandro [...] não viu jamais um único troiano” (SAER, 1999, p.108). O Soldado Velho não sabia quase nada a respeito da guerra e de todo o imbróglgio passional e político, pois sempre estava sob as ordens diretas de Menelau, “O Soldado Jovem, por sua vez, estava a par de todos os acontecimentos, até o mais insignificante, que haviam ocorrido desde o começo do sítio. E não só ele, como também toda a Grécia, o que equivalia a dizer o universo inteiro” (SAER, 1999, p.109). Assim, parafraseado “A busca de Avernoes”, de Borges, tratava-se de um fim vedado não a todos os homens, mas a um só.

Soldi finaliza sua micronarrativa com o relato do Soldado Jovem, segundo o qual um rei egípcio, fabricou um simulacro de Helena “tão semelhante ao original que Páris levou a imitação consigo para Tróia acreditando tratar-se da verdadeira, a qual, segundo o Soldado Jovem ouvira dizer, ainda continuava no Egito” (SAER, 1999, p.111). O Soldado Velho, sagazmente, percebe, então que “[...] a causa dessa guerra vinha a ser um simulacro, o que de certo modo não mudava nada para ele porque, levando em conta o pouco que sabia sobre a guerra, não apenas sua causa, como também a guerra mesma era um simulacro” (SAER, 1999, p.111).

Pichón resume todo o problema a duas verdades: a verdade da experiência do Velho e a verdade da ficção do Jovem. Embora, como Soldi percebe, a primeira pretenda ser mais verdadeira, a segundo estabelece o *efeito de real*, posto que é mítica, no sentido etimológico de *mythos* (narração).

Nesse sentido, inspirado por Adorno, Silviano Santiago, no célebre ensaio “O narrador pós-moderno”, associa toda a discussão do filósofo de Frankfurt à questão da autenticidade do relato: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador [...] ele não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 1989, p.39). Trata-se precisamente do que ocorre em todos os níveis de *A pesquisa*, inclusive no romance *Nas tendas gregas*: “ele [o narrador pós-moderno] retira do campo semântico de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*” (SANTIAGO, 1989, p.51). A experiência, na medida em que só é experienciável se for relatada, torna-se prescindível, desvinculada do fundamento que atribuiria maior validade factual:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. [...] O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem (SANTIAGO, 1989, p.40).

Se a citação acima elucida o mote dos Soldados, não é diferente quanto ao centro nevrálgico de *A pesquisa*. Pichón e Tomatis dialogam sobre o que foi experiência alheia (os crimes e a busca de Morvan) e silenciam a respeito do que foi experienciado por ambos (o sumiço de Gato e Elisa). Há incomunicabilidade no nível pessoal e direto quanto ao assunto que os afastou durante dois anos (sumiço de Gato), por outro lado, o enredo puramente discursivo que envolve Morvan os crimes em Paris os aproxima, mesmo que de modo tenso e repleto de subentendidos sarcásticos⁹.

Ressonâncias mitológicas

Se no nível discurso há todas as questões que envolvem a crise da objetividade do relato e seus desdobramentos na figura do narrador do romance, não podemos desconsiderar a forte carga simbólica presente em *A pesquisa* e o modo como tais símbolos complexificam ainda mais a narrativa policial de Saer.

Desde as primeiras linhas, como uma espécie de estribilho na narrativa de Pichón, os plátanos compõem uma espécie de tópico associado ao “lá” (Paris), ao estado perturbado de Morvan e a uma esfera simbólica ambígua. Sabe-se que, tradicionalmente, o plátano é uma planta que esteve associada a Helena de Tróia, recebendo, inclusive, um epítáfio de Teócrito (310 a.C.- 250 a.C.), do qual retiramos este breve excerto:

Las primeras en tu [de Helena] honor, luego de entretejer una corona del loto que por el suelo crece, la pondremos en un umbroso plátano. Y las primeras que tomando del frasco de plata líquido aceite lo verteremos al pie del plátano umbroso. Y en su corteza letras quedarán grabadas, para que quien por su vera pase se detenga y a la doria lea: “Venérame, que árbol soy de Helena” (TEÓCRITO *apud* SÁNCHEZ, 1986, p.208).

Evidentemente, a presença dos plátanos evoca um campo semântico que será desenvolvido no romance e que dialoga com os três mistérios comentados no início do trabalho. Interessa-nos, neste momento, apontar que as plantas como que introduzem um estado de espírito perturbador em Morvan, o qual o conduz a uma dimensão inconsciente na qual as figuras mitológicas vão dando contornos narrativos para os traumas do investigador. A dificuldade em se narrar um sonho advém do caráter simbólico da matéria onírica. É comum o narrador de um sonho complementar e alterá-lo no momento da narração, glosando os símbolos e interpretando-os (colocando-os um *por causa* do outro) no próprio narrar. Mas o sonho é o império do “um após o outro”, ou mesmo “um ao mesmo tempo em que o outro”; dificilmente encontramos causalidades constantes nos sonhos.

Compreendemos, dentro desta temática que ora nos ocupamos, que o símbolo não requer a narrativa, o discurso racional, pois se impõe *phaticamente*, isto é, pela

⁹ “É óbvio que também do relato de Pichón cada um terá uma visão diferente, não só Soldi e Tomatis como o próprio Pichón, que nunca poderá verificar o teor exato de suas palavras na imaginação dos outros” (SAER, 1999, p.76).

via afetiva, intuitiva. O símbolo tem seu valor atrelado ao simbolizado para o qual ele aponta. Assim, Morvan se vê em um sonho recorrente no qual Morvan está perdido em uma cidade conhecida, um *labirinto conhecido*: “Não era propriamente uma cidade, mas uma série de imagens descontínuas de uma cidade” (SAER, 1999, p.22). Nesses sonhos, elementos mitológicos emergem nas notas de dinheiro (Cila e Caríbdis, Górgona e Químera), além dos onipresentes ramos de plátanos, que evocam a mitologia. Fica patente que o labirinto em questão é o eu de Morvan, o que é confirmado pelo modo como o *Dicionário de símbolos* apresenta em essência no verbete correspondente: “O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.531).

As várias vezes em que essa vertigem de Morvan arrebatava a narrativa de Pichón revelam uma constante perturbação, que condicionam o modo como ele interpreta os dados relativos às mortes causadas pelo *serial killer* e também a própria narrativa de Pichón, que silencia no paroxismo desse abalo emocional: “fios tortuosos de uma teia de aranha e, durante alguns segundos, Morvan teve a impressão muito fugaz de que era ele mesmo que estava aprisionado e se debatia em seu centro” (SAER, 1999, p.96). Estar no centro do labirinto é estar no centro do eu. Cumpre dizer que Morvan só parece estar liberto de si nos momentos finais da narrativa de Pichón, que apontam para o início de uma busca intelectual para examinar todos os eventos e sua culpabilidade:

A transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término dessa passagem das trevas à luz, marcará a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.532).

Outro símbolo associado ao do labirinto é o touro intoleravelmente branco, que ocupa grande parte dos delírios de Morvan, o que traz uma penetrante ambiguidade sobre a autoria dos crimes que o próprio investigava:

Impaciente, se levantou empurrando com rudeza sua cadeira e se dirigiu à janela: em contradição com a promessa dos deuses de que nunca perderiam suas folhas, porque debaixo de um deles, em Creta, depois de a ter raptado numa praia de Tiro ou de Sídon, o touro intoleravelmente branco, com os chifres em forma de meia-lua, violou a ninfa aterrorizada, os plátanos do bulevar alçavam os ramos lustrosos (SAER, 1999, p.121).

Assim, vai se construindo uma identificação inconsciente de Morvan com o assassino, pois, na biografia do investigador, encontram-se elementos edipianos evidentes¹⁰. No desfecho da narrativa de Pichón, atribuída a culpa a Morvan, comenta-se que “As violações *pre e post-mortem* eram também, segundo os psiquiatras, um sintoma de ambivalência, que

¹⁰ Estudo já feito por Gabriel Riera, em *Littoral of the Letter: Saer's art of narration* (2010).

demonstrava o desejo sexual em relação à mãe” (SAER, 1999, p.142). Por outro lado, o mito que envolve Zeus e o rapto de Europa traz um enredo muito semelhante àquele que se repetiu com todas as velhinhas:

Europa surpreendeu-se com a beleza do animal [do touro] e, ao notar, que ele era manso como um cordeiro, superou o medo e pôs-se a brincar com ele, colocando flores em sua boca e pendurando guirlandas em seus chifres. Por fim, ele montou nele e o deixou vagar até a beira do mar. [...] Zeus se aproximou [...] e violou Europa numa moita de salgueiros junto a um regato, ou, segundo outra versão, debaixo de um *plátano perene* (GRAVES, 2018, p.301, grifo nosso).

O “touro intoleravelmente branco do livro de mitologia da sua infância”, que “em sua desmedida¹¹ auto-afirmação, a fazer retroceder os rios até sua fonte” (SAER, 1999, p.93). Zeus, Lautret e Morvan: o jogo mitológico e criminal só persiste por força da narrativa de Pichón.

Já no manicômio, Morvan pede à ex-mulher que o leve seu livro ilustrado de mitologia que o pai lhe dera. As estampas coloridas que representavam toda a mitologia que o acompanhou desde sempre, especialmente o touro em Creta, que seguia eternamente violando a ninfa sob os plátanos. Do outro lado, as informações relativas aos assassinatos. Os próximos passos desta busca são silenciados por Pichón.

Conclui-se o périplo: labirinto sem centro

Atraídos pela narrativa que envolve Morvan, seus atormentados e perspicazes pensamentos, fomos levados às ruas francesas, às águas portenhas e à entrada de Tróia, onde reencontramos os mitos primordiais. Como um *flâneur*, Morvan, Pichón e nós, perambulamos e deslindamos os limites da palavra, do gênero policial, do eu e do mito. Assim, Saer nos mantém – ao gosto de um especular Borges – em uma reflexão espiralada e inconclusa.

Astuto, oculto e evidente, eis os qualificativos que conduzem o modo como Pichón conduz sua narrativa policial; como Tomatis arremata brilhantemente a mesma narrativa; como dissimulam Pichón e Tomatis a respeito de Gato; como Soldi expõe o romance *Nas tendas gregas*; como Saer mobiliza milênios de história em uma tarde ensolarada; como age o touro intoleravelmente branco.

Importou-nos rastrear, em linhas gerais, a posição do leitor na obra de Saer, pois tudo aqui depende das expectativas criadas e das deduções inferidas. O encanto de *A pesquisa* reside no fato de que, interna e externamente ao romance, há aquilo que Jouve chama de interiorização do outro, a qual “- é fácil admiti-lo – perturba tanto quanto

¹¹ A desmedida citada alude à *hýbris* grega, que representa o grande problema moral nos mitos gregos: “O perigo demoníaco reside na insaciabilidade do desejo [a *hýbris*], que, por mais que tenha, sempre quer o dobro” (JAEGER, 2013, p.303).

fascina. Ser quem não somos (mesmo para um tempo relativamente circunscrito) tem algo de destabilizante” (JOUVE, 2002, p.109).

Em “*Magias parciais del Quijote*”, Borges comenta algumas obras que, ao inserirem a literatura na literatura, vertiginosamente multiplicaram os níveis ficcionais, a ponto de uma matriz infinita se desvelar em *Hamlet*, *Don Quijote* e *n’As mil e uma noites*. Entendemos que Saer, guardadas as devidas proporções, faz o mesmo, pois “*si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios*” (BORGES,1980, p.175).

VALLE, D. G. do. Astute, hidden and evident: *A pesquisa*, by Juan José Saer, as a symbol of the interpretative aporia. **Revista de Letras**, São Paulo, v.62, n.1, p.53-66, 2022.

- **ABSTRACT:** *This article analyzes the novel A Pesquisa, by Juan José Saer, elucidating the ways in which the limits of reporting, interpretation, language and objectivity itself form the frame of this detective novel. The structure of the novel is formed by three macro levels, which unfold into others in an abysmal way. Pichón and his police report occupy the nerve center of the novel, as it brings investigator Morvan to the mystery surrounding a serial killer of French elderly women. Pichón’s narrative, in turn, evokes a whole mythological and symbolic range that retrospectively illuminates the entire novel. At the same time, a discussion is developed around a novel entitled In the Greek Tents, which brings a whole discussion around the concept of fictional truth and truth of experience. To discuss these and other levels of narrative, we bring Adorno’s comments about the narrator’s position in moments of crisis in the act of narrating, in addition to symbolic reflections, which significantly expand the interpretive dimension of the work. In this way, we believe that we offer enough elements to productively maintain the interpretive aporia of Juan José Saer’s novel.*
- **KEYWORDS:** *A pesquisa; Juan José Saer; reading; narrator; symbolism.*

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BORGES, J. L. Del culto de los libros. In. BORGES, J. L. **Prosa Completa**. Barcelona: Bruguera, 1980.v.2. p.229-233.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 24. ed.Trad. Vera da Costa e Silva *etal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v.2.

- GRAVES, R. **Os mitos gregos**. Trad. Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.v.1.
- JAEGER, W. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- JOUVE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.
- POE, E. A. **Os crimes da Rua Morgue e outras histórias**. Trad. Aldo della Nina. São Paulo: Saraiva, 1961.
- RUBIO, E. F. La pesquisa de Juan José Saer: escrita, crítica e gênero na literatura argentina. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 134-144, jul. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12154/8810>. Acesso em: 24 mai. 2022.
- SAER, J. J. **A pesquisa**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SÁNCHEZ, M. B.(ed.). **Bucólicos griegos**. Madrid: Ediciones Akal, 1986.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In*:SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.p. 38-52.
- TODOROV, T. Tipologia do romance policial. *In*: TODOROV, T. **Poética da prosa**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-78.
- VALLEJO, C. **Obra poética completa**. Edición, Prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre. Caracas: Biblioteca Ayacuho, 2015.