

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v14.n33.17>

A dualidade da escrita na(s) narrativa(s) do Mal em *A pesquisa*, de Juan José Saer

The duality of writing in the Evil's narrative(s) in The Investigation, by Juan José Saer

Francisco Renato de Souza*

Resumo: Este artigo pretende analisar a natureza do mal presente no relato policial do personagem-narrador de *A pesquisa*, de Juan José Saer, a partir de três vertentes. Inicialmente, desenvolve-se a hipótese de a elaboração dos crimes se alinhar ao conceito de Mal literário, conforme definido por Georges Bataille em *A literatura e o mal*. Em seguida, busca-se comprovar a fragilidade da oposição entre o real e o ficcional presente na obra com o propósito de verificar a composição da história *en abyme* a partir de elementos que lhe são exteriores, de fatos que derivariam da história de vida do seu *autor*. Por fim, essa dualidade leva à leitura das cenas narradas como derivações de gêneros textuais pelos quais se busca estabelecer um paralelo entre a constituição da narrativa literária e as demais formas de enunciação de um relato presentes na obra.

Palavras-chave: Juan José Saer. Mal literário. Relato ficcional. Autoria.

Abstract: This study intends to analyze the nature of evil present in the police narrative of the first-person narrator of *The Investigation*, by Juan José Saer, considering three aspects. First, the development of the hypothesis that the elaboration of the crimes is aligned with the concept of literary Evil, according to what is defined by George Bataille in *Literature and Evil*. Then, to prove that the fragility of the contrast between what is real and what is fictional in the work with the objective of verifying the composition of the story *en abyme* from the external elements, facts that could derive from the author's life story. Lastly, this duality leads to the reading of the scenes narrated as derivations of text genres through which a parallel be established between the constitution of the literary narrative and the other enunciation forms of a narrative present in the work.

Keywords: Juan José Saer. Literary Evil. Fictional narrative. Authorship.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Introdução

A narrativa de *A pesquisa*, do escritor argentino Juan José Saer, se inicia com uma enunciação que desde então estabelece a oposição que se desenvolverá, no decorrer da obra, entre o espaço desse *narrador* (assim como o de seus ouvintes/leitores) e o dos personagens do seu relato, a partir do uso do advérbio de lugar *lá*, que enfatiza uma localização geográfica relativamente afastada da pessoa que fala: “*Lá*, em dezembro, ao contrário, a noite chega depressa. Morvan sabia disso.” (SAER, 1999, p. 7, grifo nosso). Na segunda seção da obra, o leitor toma conhecimento da identidade da voz anônima que relata em primeira pessoa, com detalhes de um narrador onisciente, a história dita real da investigação de uma série de assassinatos ocorridos em Paris às vésperas do Natal de um inverno indeterminado. A voz narrativa passa, então, para a terceira pessoa e descreve a cena na qual Pichón Garay relata os acontecimentos que estremeceram o cotidiano da cidade em que habita há 20 anos: os vinte e nove assassinatos brutais de velhinhas solitárias, cometidos em uma sequência ritualística de repetição do seu modo de ação de uma forma tão astuciosa que o mais engenhoso detetive de Paris, Morvan, não conseguia descobrir a identidade do seu autor. Os ouvintes são Tomatis, o antigo amigo que ele revê pela primeira vez desde a sua partida da Argentina, e Soldi, o jovem literato que conhece nesse retorno à sua não nominada cidade natal.

Da terceira seção da obra em diante, se entrelaçarão as duas instâncias narrativas de *A pesquisa*, aquela que se desenvolve *en abyme*, o relato policial dito verídico de Pichón, e a do seu momento atual na Argentina, assim como de certos acontecimentos de seu passado. Nessa estadia será descrita ainda a insólita descoberta de um manuscrito de oitocentas e quinze folhas de um romance sobre a Guerra de Troia, intitulado *Nas tendas gregas*, de origem e autoria

desconhecidas, cujo enredo também entrecruzará a narrativa principal que se desenvolve, efetivamente, em uma conversa de bar, entre rodadas de copos de cerveja gelada, em uma noite de calor argentino. A partir da série de desdobramentos, espelhamentos, simultaneidades, paralelismos e oposições que estruturam a composição dos capítulos, dos personagens, das ações e do léxico narrativo de *A pesquisa*, este artigo pretende analisar a composição do mal presente no assassinato das vinte e nove velhinhas parisienses que são mutiladas, decapitadas e esquartejadas a partir de aberturas torácicas e abdominais pelas quais esse ser, sombra ou coisa, utilizando uma faca de cozinha das próprias vítimas, celebra o seu ritual macabro de revolver e separar as vísceras, os olhos, a língua, as orelhas e os seios das anciãs, ofertando-os em pequenos pires, após as violações sexuais orais, genitais e anais, *pre* e *post-mortem*, dos corpos septuagenários.

O que moveria o autor dos crimes: execução calculada e lógica, criação artística que pede a sua decifração, produto inconsciente da demência, elaboração mística e onírica? As diversas diretrizes que levam à busca da identidade desse ser, sombra ou coisa, que acompanham a investigação de Morvan até a *elucidação* dos crimes, serão ainda analisadas como derivações de gêneros textuais, no intuito de averiguar as cenas narradas a partir das suas diversas formas de enunciação: o relato oral, a narrativa jornalística, a representação literária e audiovisual, o estudo clínico, a análise de opinião, etc. Da mesma forma, será averiguada as intercalações entre as seções da narrativa de *A pesquisa* com o propósito de verificar a composição das cenas dos crimes da história *en abyme* a partir de elementos que lhe são exteriores, a saber, fatos que derivariam da história de vida do *autor* do relato, que poriam ainda em oposição o real e o ficcional, ou, como afirma o próprio personagem-narrador, a verdade da experiência e a verdade da ficção: “Nunca são idênticas, contudo, embora sejam de

ordem diversa, às vezes podem não ser contraditórias – diz Pichón.” (SAER, 1999, p. 111-2).

A multifacetada personalidade do Mal

O Mal, nessa coincidência de contrários, não é mais o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que ele é nos limites da razão. A morte sendo a condição da vida, o Mal, que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser.

(Georges Bataille. *A literatura e o mal*)

A primeira associação que se pode fazer a partir do relato de Pichón sobre a natureza dos crimes das septuagenárias parisienses é aquela que os aproxima, mesmo que por detalhes de oposição, do episódio da mitologia grega do rapto de Europa por Zeus, citado já no primeiro parágrafo da obra de Saer, e retomado diversas vezes no decorrer da narrativa policial de Pichón. Através da janela da divisão especial da Brigada Criminal, Morvan observa o cair da noite com inquietação, pois é nesse momento do dia que age o misterioso ser, a sombra que já vinha atacando, por nove meses, vinte e sete velhinhas até então. Contudo, entre o olhar de Morvan pelo vidro da janela e o ocaso parisiense, o personagem-narrador destaca a interposição da imagem dos ramos dos plátanos lustrosos e desfolhados, em contradição com a promessa dos deuses de jamais perderem as suas folhas, referida no mito grego: “Chegam ambos assim a Creta, onde junto de uma fonte, em Gortina, Zeus consuma o seu amor pela jovem, à sombra dos plátanos, que, em memória desta paixão, obtiveram o privilégio de nunca perderem as folhas.” (GRIMAL, 2000, p. 161).

Os plátanos desfolhados de Paris marcam a oposição entre a paixão da violação da jovem e bela virgem do mito e a violência do ritual macabro de mutilação de corpos já há muito distantes do seu viço natural. Também se faz por oposição o estratagema de conquista de

Zeus e da sombra desconhecida. No relato de Pichón, a provável boa aparência do criminoso é tida por Morvan como uma explicação plausível para que as velhinhas abrissem a guarda para um desconhecido, mesmo com a ampla divulgação dos crimes que se sucediam na sua vizinhança, pois que estes se restringiam ao perímetro do décimo e do décimo primeiro *arrondissements* parisienses. No verbete “Europa”, do *Dicionário da mitologia grega e romana* (GRIMAL, 2000, p. 161), é descrita a metamorfose de Zeus em um belo touro branco com chifres em forma de meia lua como a aparência escolhida pelo deus para cativar a inocente e jovem ninfa, episódio que Ovídio narra no “Livro II” de *Metamorfoses*:

Na frente, nenhum sinal de ameaça, nem seu olhar causa medo. Seu semblante respira paz. Admira-se a filha de Agenor de que seja tão belo e não ameace qualquer investida. Mas, embora manso, inicialmente recebeu tocar-lhe. Depois, aproximou-se e levou-lhe flores à branca boca. O amante alegra-se e, enquanto não chega o aguardado prazer, beija-lhe as mãos. E já mal suporta, sim, mal suporta adiar o resto! (OVÍDIO, 2017, p. 161-2)

No texto “Ovídio e a contigüidade universal”, de *Por que ler os clássicos*, Italo Calvino (1993, p. 31) reflete sobre a aproximação que Ovídio promove, já na abertura de *Metamorfoses*, entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens – no caso, a cidade de Roma –, tanto no seu urbanismo, pela divisão em classes sociais e hábitos cotidianos, quanto no que se refere à religião, pelo tributo em comum, dos soberanos dos céus e da terra, a seus pequenos deuses domésticos. Para Calvino (1993, p. 40-1), essa aproximação não quer dizer redução ou ironia, pois no universo de Ovídio a poesia de *Metamorfoses* se radica sobretudo nestes limites imprecisos entre os dois mundos, pelos quais são possibilitadas as histórias dos amores dos deuses pelas ninfas ou pelas moças mortais, amores surgidos à primeira vista que exigem uma satisfação imediata dos desejos masculinos e que

suscitam as metamorfoses utilizadas pelo sedutor como forma de disfarce.

No relato de Pichón, a metamorfose antropomorfa invertida não predomina na narrativa, apenas sugere a indefinição da constituição do assassino, contribuindo para o suspense do relato policial ao aproximar a incompreensão do horror dos rituais de sacrifício à imprecisão da natureza do criador, ou criatura, desse horror. Contrariamente à outra metamorfose que se desenvolve no enunciado do relato, aquela que promove uma aproximação entre os mundos do divino, do animal, do mitológico e do real, a partir de um sonho recorrente de Morvan que espelha a realidade pela sua inversão, mas também pelo seu desdobramento. Nele, Morvan se depara com uma cidade muito cinzenta e silenciosa, envolta numa penumbra crepuscular, onipresente e uniforme, não muito diferente da própria Paris em que habitava, se não fosse a presença de certos detalhes isolados que indicavam uma percepção contraditória no movimento da cidade e nas ações de seus habitantes, que não diferiam muito, sem ser, todavia, iguais aos da vigília.

Também se espelhavam em inversão com o mundo da vigília – por serem ora imensos, ora mínimos – os lugares, a arquitetura, os monumentos e as estátuas das praças, estas, indecifráveis em decorrência da indefinição das suas formas entre homem, animal, figura equestre, centauro, sátiro, bisonte, anjo ou mutante. A disparidade também estava presente nos edifícios que Morvan acreditava serem templos, mesmo que estes não trouxessem nenhum signo exterior que os identificasse com igrejas, mesquitas, sinagogas, templos gregos ou romanos, ou pirâmides. Pela abertura que servia de acesso a esses edifícios, adivinhava-se que os fiéis eram obrigados a entrar e permanecer agachados no interior do templo a fim de não bater com a cabeça no teto.

Porém, o detalhe que parecia a Morvan realmente absurdo e grotesco eram as efígies que adornavam as cédulas de dinheiro, que não traziam retratos de pessoas ilustres, mas representavam monstros da mitologia: Cila e Caríbidis nas células menores, Górgona nas médias, e Quimera nas maiores. Para Morvan, aqueles talvez fossem os deuses que os habitantes da cidade iam adorar, agachados, no escuro dos templos. Essa exaltação aos monstros parecia lhe revelar uma mentalidade rudimentar nos habitantes da cidade, e sua humilhação a seres tão espantosos lhe parecia carregada de ameaças:

Talvez sua apreensão viesse não dos elementos estranhos que diferenciavam o sonho da vigília, mas das semelhanças entre os dois, o que lançava uma luz inesperada sobre as diferenças que pareciam pôr a nu, de forma indireta, aspectos insuspeitados da vigília. (SAER, 1999, p. 24)

O repetido sonho de Morvan traz, assim, os aspectos presentes nas cenas dos assassinatos: uma sombra que se move entre o anoitecer e o amanhecer, indefinida entre o humano, o animal e o celestial, destroça, como os monstros híbridos mitológicos, indefesas velhinhas. Esse ser, o demiurgo do seu próprio mundo indecifrável, cria o seu templo ritualístico que nenhum homem consegue interpretar ou traduzir, impondo aos habitantes de Paris a soberba que os agacha perante as suas ações. Ao acompanhar o detetive Morvan, após a observação inicial dos plátanos que dá origem ao seu relato, Pichón segue os passos que vão das ruas de Paris ao espaço sombrio do sonho através de um deslizamento que não permite precisar um limite entre o onírico e o real, entre o interior da mente e o seu exterior:

[...] Morvan compreendeu que, de modo incompreensível, sem saber exatamente como, nem em que momento, de tanto caminhar na neve, passara para o outro mundo, em que as coisas, sem ser demasiado diferentes das da vigília, já não era as mesmas [...] (SAER, 1999, p. 83)

No decorrer dessa transposição onírica, outra metamorfose se fez, aquela que ocultou sob a narração do sonho de Morvan a narração dos acontecimentos simultâneos do vigésimo oitavo crime – desdobrados longe dos ouvidos dos ouvintes de Pichón e dos olhos dos leitores de *A pesquisa* –, metamorfoseando ainda o próprio investigador, que, suspenso entre os planos das duas dimensões, passa a refletir sobre a cena criminal que lhe é posterior pelos elementos oníricos anteriores que vivenciara como realidade:

Mas quando, com movimentos desajeitados e lentos, fechou a torneira e limpou o espelho com a palma da mão, muito embora o espelho refletisse sua própria imagem, não a reconheceu como sua. Sabia que ele era ele, Morvan, e sabia que estava olhando a imagem de um homem no espelho, mas essa imagem era a de um desconhecido com o qual se encontrava pela primeira vez na vida. Entre o interior e o exterior, as pontes arduamente erguidas dia a dia, desde o alvorecer vacilante e pálido até o centro mesmo da noite, estavam derrubadas. (SAER, 1999, p. 132-3)

Dividindo-o entre a sombra e a luz, a ambivalência dos estados internos e externos de Morvan o insere na reelaboração da repetição da forma e da história celeste do(s) mito(s) nos insólitos episódios do cotidiano terrestre de Paris, promovendo uma dupla espiral através da qual, pela unificação das dimensões do real e do mitológico, do humano e do divino, a sombra assassina reescreve a lei divina-animal do desejo passional pela lei humana-bestial do desejo violento que se personifica em um semblante pacífico que oculta a sua essência inversa e que aproxima o homem-animal do animal-deus; assim como aproxima as sombras do próprio caçador e da sua caça pela relação estabelecida através da sua persistente lembrança infantil da fantasia mitológica que reveste os contornos da essência do ser, ou coisa, inapreensível:

A neve intata em alguns trechos das calçadas e das ruas e, na beira das fachadas e das janelas, as massas brancas imaculadas fizeram

Morvan pensar de novo no touro intoleravelmente branco do livro de mitologia da sua infância, que seu pai lhe trouxera de presente ao voltar de uma de suas viagens e do qual Morvan nunca se desligara e que ainda gostava de folhear de vez em quando [...] o touro branco, que era, também ele, um deus, astuto, oculto e evidente a um só tempo, nem cruel nem magnânimo, com a metade do seu ser na sombra e a outra metade em plena luz, sem outra razão ou lei que não seu desejo violento [...] (SAER, 1999, p. 93)

A animalidade do assassino de Paris, em oposição à abordagem e à consumação do ato sexual por Zeus, se fazia, porém, unicamente no momento da execução sanguinolenta das suas vítimas, ao transformar em caças abatidas as anciãs ainda desejosas de afeto que, como demonstram as quase idênticas vinte e nove cenas dos crimes cometidos, recebiam aquele que seria o seu algoz com os galanteios de um jantar romântico com aperitivos, champagne e licor, seguido da mutilação corporal e violação sexual em vida ou após a morte, comprovada pelos vestígios de sêmen nas cavidades vaginais, orais e anais dos pedaços de corpos retalhados com a maestria de um magarefe que se utilizava da faca de cozinha das próprias vítimas para sacrificá-las em um ritual que compunha um universo próprio que se fazia em uma dimensão paralela à da realidade externa dos apartamentos de Paris.

Obra da noite, das sombras, que não se deixa apreender pela claridade do dia e tampouco ser vista pelos olhos do mundo, produto de uma metamorfose que destitui o seu autor dos contornos humanos, pois quando se despe para cometer os crimes, o assassino também se despe de toda humanidade, torna-se um caçador que abate a sua caça, corpos estes também animalizados. Brutalidade de um açougueiro, método de repetição de um louco, capricho de um artista, perfeição de um demiurgo, o homem que Morvan e toda a polícia de Paris procuravam perdia também seus traços humanos para se tornar uma imagem construída exclusivamente de traços especulativos,

sintética e idealizada, na qual não entrava em sua composição sequer um único elemento empírico, sendo construída ainda pelas diversas versões que os variados meios de comunicação e cultura de massa lhe atribuíam:

Nem é preciso dizer que a imprensa, o rádio, a televisão e até o cinema – dois filmes foram produzidos às pressas sobre o tema, um após o décimo segundo crime, outro após o vigésimo –, para não falar da literatura, ensaística mas também, embora pareça mentira, de ficção, amplificavam o efeito já por si só espetacular dos acontecimentos. (SAER, 1999, p. 27)

Todavia, nas encenações que se desdobravam nos apartamentos das vítimas, nos rastros e nos sinais aparentes de uma violência exposta que alimentavam a mídia, um sentido velado era construído por aquele que havia organizado a cena, sentido que, aparentemente, somente se tornaria evidente para o seu próprio organizador. Assim, a bestialidade do sacrifício se encontra com a criação grandiosa de um demiurgo que ressignifica a lei do mundo a partir da ordem própria das suas ações: “O homem, ou o que fosse, desaparecia atrás de seus atos, como se a perfeição que alcançara no horror lhe tivesse dado a dimensão do demiurgo que existe unicamente nos universos que cria.” (SAER, 1999, p. 30).

Metamorfose reversível do homem em um animal, do animal em um deus, do deus novamente em um homem, intermediária não apenas dos estados humanos que antecedem e sucedem o crime, mas também na transformação temporária do homem banal no deus da criação que, todavia, retorna à sua condição primeira:

Quando se cansar de escarafunchar e de atualizar na matéria bem real seus sonhos insensatos, deixará cair a faca, tomará um chuveiro e voltará a se vestir, examinando com olhar de especialista até o último recanto do apartamento para não deixar um só vestígio de sua passagem. [...] Então, limpo, bem penteado, vestido corretamente, depois de ter atravessado com tranquilidade e sem afobação o umbral, fechará a porta pelo lado de fora com a chave, sem fazer barulho, e de novo idêntico

exteriormente a qualquer um de nós, guardará a chave no bolso. (SAER, 1999, p. 36)

A alternância de estados e formas pela qual o homem aparentemente banal passa para se tornar o elaborador das sanguinolentas cenas dos crimes demonstra ainda que a criação do extraordinário somente pode se realizar em uma estreita relação com o seu elemento oposto, aproximando, assim, a elaboração dos crimes com a elaboração da escrita literária, conforme pensada pela definição de Georges Bataille da composição do Mal na literatura.

O escritor e seu(s) duplo(s)

Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos. (Julio Cortázar. *Valise de cronópio*)

A ambivalência entre o extraordinário da criação e a banalidade da vida do criador é o que desperta a fascinação de Georges Bataille em *A literatura e o mal*, ao destacar a oposição entre a pureza moral intacta de uma vida de reclusão e o abismo do mal que a escritora inglesa Emily Brontë atinge por meio de sua escrita. No capítulo “Emily Brontë”, Bataille (2015, p. 13) destaca as condições da vida da escritora que passou praticamente sua existência inteira no presbitério de Yorkshire sob o rigor do pai pastor e de suas duas irmãs, em uma solidão moral na qual se desenvolviam os fantasmas da sua imaginação. Pois se Brontë parece ter sido por fora a doçura em pessoa, bondosa, ativa e devotada, fechada nessa solidão moral viveu em uma espécie de silêncio que somente a literatura, exteriormente, rompeu.

Para Bataille, se na vida, Emily Brönte, apesar da sua beleza, ignorou o amor absolutamente, ela teve, contudo, da paixão um conhecimento angustiado que a levou até o fundo do conhecimento do Mal, que é encarnado na sua obra, talvez sob a sua forma mais perfeita, na paixão mortal entre Catherine Earnshaw e Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*. Assim, a revolta do Mal contra o Bem que move a vontade demoníaca do personagem Heathcliff derivaria da revolta moral nascida da imaginação e do sonho de Emily Brönte, sendo, portanto, um movimento que se faz pelo ato da escrita, uma tarefa da literatura: “Há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor abarcar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística aquilo que a realidade recusa.” (BATAILLE, 2015, p. 20).

Por sua vez, Julio Cortázar inicia o texto “Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico”, de *Valise de cronópio* (2008, p. 103), destacando, entre as duas tendências que predominam nos livros mais notáveis consagrados ao escritor Edgar Allan Poe durante a primeira metade do século XX, aquela que procura submeter a crítica de sua obra às circunstâncias de caráter pessoal e psicológico que puderam condicioná-la. Distanciando-se dessa tendência que se inclina para o terreno pessoal do escritor, Cortázar (2008, p. 103) intenta conduzir sua análise a partir de uma visada crítica centrada principalmente nos próprios textos de Poe, reclamando, em consonância com o escritor e crítico literário Edward Shanks, um maior interesse na obra de Poe no plano somente textual, em sua qualidade de fato literário.

Cortázar propõe, então, ao seu leitor, um exercício de imaginação que consistiria em conceber a cena de escrita de Poe em um dia qualquer de 1843, quando, aos trinta e quatro anos, o escritor está em plena maturidade intelectual e com muitos dos seus mais célebres contos já publicados. Supondo que o conto a ser escrito na página

em branco que Poe tem diante de si nesta noite solitária seja “O gato preto”, Cortázar se (nos) questiona:

Que inevitáveis fatores pessoais vão desembocar nesse novo conto, e que elementos exteriores se incorporarão à sua trama? Qual é o processo, o silencioso ciclone do ato literário, cujo vórtice está na pena que Poe apoia nesse instante sobre a página? (CORTÁZAR, 2008, p. 107)

Não se trata, pois, de pensar a obra meramente como o reflexo de fatos da vida do seu escritor, mas entender como se fazem certos desdobramentos ditos monstruosos e anormais presentes na escrita que derivam, independentemente ou não de sua personalidade e comportamentos insólitos, de um homem comum. Assim como de uma mulher comum, uma vez que o questionamento de Cortázar reverbera o de Bataille, no que concerne ao intrincamento da escrita de *O morro dos ventos uivantes* com o estado emocional de sua autora: “Como duvidar que Emily Brönte, que morreu por ter vivido os estados que descreveu, tenha se identificado de alguma maneira com Catherine Earnshaw?” (BATAILLE, 2015, p. 19).

Voltando à obra de Saer, na segunda seção de *A pesquisa*, quando passamos a conhecer fatos e características do nosso, até então, anônimo e desconhecido contador de histórias, o narrador nos informa que Pichón retorna à Argentina com o filho de quinze anos para liquidar os bens de herança deixados por sua falecida mãe, uma vez que, com o anterior desaparecimento de Gato, seu irmão gêmeo, tornara-se o único herdeiro do espólio. De acordo com a descrição incisiva feita por Tomatis ao jovem amigo, os gêmeos Garay eram não apenas idênticos, mas praticamente unificados em um só ser, o que leva Soldi a conceber Pichón não como uma pessoa autônoma e diferente do irmão, mas como o único exemplar vivo do inconcebível ente repetido, que havia desaparecido sem deixar rastros há oito anos.

Pichón se recusara a voltar à sua cidade à época do desaparecimento do irmão e acompanhou todos os detalhes do insólito sumiço, e das buscas que a ele se seguiram, por cartas que Tomatis lhe enviava. Gato sumira juntamente com Elisa da casa de Rincón, a casa de veraneio da família Garay que os amantes utilizavam como “o recinto sacrossanto onde repetiam periodicamente o ritual do adultério” (SAER, 1999, p. 63):

Passaram, comentou Tomatis numa carta para Pichón, de uma cama imprópria para um túmulo impróprio, com essa autonomia discreta e solidária, de costas para o mundo e inclusive em contradição com ele, que só autorizam a mística, a loucura e o adultério. (SAER, 1999, p. 64, grifos do autor)

Mística, loucura e adultério são três elementos basilares da composição da história de vida de Morvan. Nascido do adultério e abandonado logo após o parto, Morvan desde cedo perdera a mãe, “segundo uma versão antiga, anterior à experiência e à memória” (SAER, 1999, p. 15); quando adulto, o pai lhe revelou a história da sua concepção indefinida, para então suicidar-se, retirando-lhe de vez a figura paterna, que talvez sempre tenha sido apenas uma substituição. Por essa época, o seu casamento com Caroline se desfaz e, logo depois, ele virá a saber que a ex-mulher se tornara amante de seu melhor amigo e companheiro de trabalho, Lautret. Nesse ínterim, a mística e a loucura se espelhavam nas dimensões da realidade, pelos crimes das anciãs, e do onírico, pelas seguidas repetições do mesmo sonho. O misticismo e o onirismo que se entrelaçam nas experiências acima descritas aproximam Morvan dos estados de consciência derivados do isolamento do ser atribuídos à escrita de Brönte e de Poe, por Bataille e Cortázar, respectivamente.

Bataille enfatiza não discorrer sobre os sistemas de pensamento aos quais é dado o nome vago de misticismo, mas à experiência e aos

estados experimentados na solidão, a experiência mística interior, pela qual pode-se conhecer uma verdade diferente das que estão ligadas à percepção dos objetos, e do sujeito, experiência que somente poderia ser abordada pela linguagem literária, pois que não pode ser formalizada pelo discurso coerente do cotidiano: “Ela seria mesmo incomunicável se não pudéssemos abordá-la por duas vias: a poesia e a descrição das condições em que é comum se chegar a esses estados.” (BATAILLE, 2015, p. 23). Para Cortázar, o distanciamento de Poe do mundo se faz presente nos personagens dos seus contos, seres impelidos por uma fatalidade que tanto pode lhes ser exterior ou interior, mas que lhes distancia da forma humana, fazendo-os moverem-se nas narrativas como manequins, autômatos, máquinas pensantes e atuantes como os seres que os pesadelos organizam: “Por isso, ainda, é válido sugerir o mundo onírico como impulsor de muitas das narrativas de Poe.” (CORTAZÁR, 2008, p. 109).

Assim, por essa via, seria possível entrever no relato de Pichón elementos oriundos não apenas da tríade enunciada por Tomatis a respeito do sumiço de Gato e Elisa que, assim como o assassino parisiense, agiram de costas para o mundo e em contradições com ele, uma vez que os elementos das cenas dos assassinatos parisienses também se aproximam, mesmo que por oposição, da cena encontrada pelo amigo do Gato na casa de Rincón: a porta da frente estava destrancada e sem chave, com o interior limpo e arrumado, sem sinais de luta nem de presenças estranhas. Contudo, resta informar que unicamente dois elementos foram encontrados, justamente aqueles que estariam na base da significação maior dos assassinatos das velhinhas em Paris:

Um amigo publicitário, para quem o Gato fazia de vez em quando um trabalhinho, foi quem descobriu que haviam desaparecido: como eram tempos de horror e violência e como, ao entrar na casa silenciosa, começou a sentir um cheiro nauseabundo, o amigo publicitário se

assustou bastante, mas quando entrou na cozinha descobriu que o cheiro vinha de um pedaço de carne que apodrecia sobre o fogão, num prato. Ao lado, havia uma grande faca de cozinha e uma tábua de picar carne, mas não haviam tido tempo de usá-las. No momento em que tiraram o prato de carne da geladeira e o depositaram sobre as lajotas vermelhas do fogão, o curso de seus atos foi interrompido e eles, como dizem, se volatilizaram. (SAER, 1999, p. 63-4)

A cena da faca de cozinha e do pedaço de carne não utilizado deixado num prato pelo casal adúltero desaparecido tem (des) continuidade em cenas de imolação de idosas que têm pedaços de suas carnes retalhadas para serem moldadas na emblemática imagem da genitália feminina, simbolizando, talvez, a punição para o pecado sexual da traição da mulher que perpassa as histórias de vida de Pichón e de Morvan:

Depois voltara os lábios da ferida para fora, de tal modo que, pelo formato, a ferida parecia uma enorme vagina – era difícil saber se fora essa a intenção do artista que havia trabalhado a carne, mas era ainda mais difícil deixar de fazer de imediato a associação. (SAER, 1999, p. 90)

Desse modo, o relato que Pichón traz do outro lado do planeta se aproxima e se distancia dos detalhes do acontecimento real do desaparecimento do seu irmão gêmeo. Tomatis, inicialmente indignado com o que julgara ser uma prova de indiferença sentimental, percebeu que o distanciamento do amigo à época do acontecido revelava menos uma insensibilidade fraternal do que o pavor pela própria perda do seu *eu*, sentimento de incompletude que poderia tentar buscar sua reparação na elaboração de uma narrativa feita de duplos que se complementam e se opõem, que ora são peças espalhadas de um mosaico estilizado, ora formam uma unidade fragmentada:

[...] após meses e meses de reflexões amargas e contraditórias, conseguiu compreender que aquela prudência excessiva da parte de Pichón era na realidade medo, mas não medo de vir a ter, como dizem, a mesma sorte do irmão, e sim, ao contrário, medo de defrontar com a comprovação direta de que o inconcebível ente repetido, tão diferente

em muitos aspectos e, no entanto, tão intimamente ligado a ele desde o próprio ventre da mãe que era impossível perceber e conceber o universo de outra maneira senão mediante sensações e pensamentos que pareciam provir dos mesmos sentidos e da mesma inteligência, se tivesse evaporado sem deixar rastro no ar deste mundo [...] (SAER, 1999, p. 104-5)

Idênticos, porém não unificados, Pichón e Gato têm suas características espelhadas nos antípodas, porém complementares, amigos e companheiros de departamento Morvan e Lautret. Casado, com dois filhos, Pichón sai da terra natal e se distancia da mãe e do irmão, de quem a narrativa apenas informa o traço transgressor do adúltero que permanece na Argentina. Extrovertido, de vida afetiva e social desregrada, com muitos casos amorosos, jogatinas e consumo de álcool e de cocaína, a personalidade e as ações de Lautret se opõem às do introvertido e sombrio Morvan, sujeito regrado com hábitos esportivos saudáveis e fidelidade a um casamento fracassado. Entretanto, apesar de díspares, se unificam na complementação que desdobra um no outro, através da busca da ex-mulher Caroline do marido no amante: “Em certo sentido, se era verdade que mantinha uma relação com Lautret, tratava-se de uma espécie de prolongamento de suas relações com Morvan.” (SAER, 1999, p. 116).

Do outro lado do espelho dessa multifracionada narrativa encontra-se Pichón, o *autor* que retorna de um afastamento de mais de vinte anos para reunir os cacos de sua vida pregressa no mosaico de sua narrativa estilhaçada, nos levando ao questionamento da verdadeira identidade da autoria desses crimes de violência ficcional formulados pelo Mal literário: “O ser isolado *se perde* em outra coisa que não ele. Pouco importa como essa ‘outra coisa’ é representada. Trata-se de uma realidade que supera os limites comuns.” (BATAILLE, 2015, p. 23, grifos do autor).

Para pensarmos esse imbricamento de elementos externos com fatores pessoais e emocionais do autor nos estados descritos na composição do Mal literário, presente nas mutilações das velhinhas francesas relatadas pelo personagem-narrador de *A pesquisa*, será preciso romper a tradição das histórias policiais de somente revelar a identidade do assassino no fim da narrativa. Desse modo, antecipamos que, no plano da narrativa de Pichón, a decifração da investigação policial leva o próprio comissário Morvan à autoria dos crimes, quando este é surpreendido pelos companheiros de polícia nu e coberto com o sangue de madame Mouton, a vigésima nona vítima, que jaz próxima a ele, mutilada e decapitada. No plano narrativo de *A pesquisa*, o ouvinte Tomatis emite uma análise de opinião que põe Morvan como vítima de uma cilada daquele que seria o verdadeiro criminoso, o investigador Lautret. Tem-se ainda a hipótese, sucintamente insinuada por Soldi, de que o relato de Pichón seja ficcional, o que o levaria à autoria dos crimes, através de seu(s) criminoso(s) fictício(s).

Dessa tríade derivam três acepções para o exercício do Mal cometido nos sacrifícios das velhinhas. No relato policial dito verídico, Morvan é diagnosticado como esquizofrênico, o que delega a autoria do crime à personalidade dupla que age a partir de um distúrbio mental que teria como motivação o desejo de se vingar da mãe que o abandonara logo após o parto – o que explicaria ainda a faixa etária das vítimas:

Visto que não existia consciência do ato, não podiam existir nem modificação, nem abandono, nem arrependimento. Enquanto seu braço tivesse a força de elevar-se e cair empunhando a faca, segundo os psiquiatras, ele o faria indefinidamente na presença de uma velhinha, sem vacilação e sem remorsos. (SAER, 1999, p. 142)

Dessa forma, a motivação demente de Morvan colocaria em ambivalência o exercício do Mal proposto por Bataille, pois que, de

acordo com o laudo psiquiátrico policial, a sua metade inconsciente obtém o prazer nos golpes da morte, porém é movida pelo intuito de vingar o trauma vivido por sua parte consciente. Caso a versão de Tomatis seja a verdadeira, Lautret se enquadraria no perfil do sádico descrito por Bataille, pois que os assassinatos se fariam unicamente pelo prazer de aliciar, fazer sofrer e gozar do golpe e do sentimento de impunidade e de superioridade sobre a humanidade:

E unicamente por prazer, porque lhe agradava humilhar, violar, torturar e matar as velhinhas. Por puro prazer. Gostava de fazê-las acreditar que tinha vindo para protegê-las, extraindo um prazer suplementar do terror, quando elas se davam conta da armadilha em que tinham caído. (SAER, 1999, p. 148)

Entretanto, nessa versão, a ambivalência persiste, pois mesmo que agisse movido pelo prazer sádico do mal, Lautret pretendia ainda, inicialmente, se utilizar da prática dos crimes sem solução com o objetivo de desmoralizar a competência investigativa do amigo no intuito de usurpar-lhe o cargo de comissário-chefe, quando então percebe que poderia ir além, também imputando-lhe a autoria dos crimes, obtendo uma dupla vantagem que descaracterizaria o Mal bataillano:

Não podemos tomar por expressivas do Mal aquelas ações cujo fim é um benefício, uma vantagem material. Esse benefício, decerto, é egoísta, mas isso importa pouco se esperamos dele outra coisa que não o próprio Mal: uma vantagem. Ao passo que, no sadismo, trata-se de gozar com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se matamos por uma vantagem material, não é o verdadeiro Mal, o mal puro, a menos que o assassino, para além da vantagem com que conta, goze simplesmente por golpear. (BATAILLE, 2015, p. 15-6)

Dessa forma, o diagnóstico de esquizofrenia de Morvan, que tem nas suas crises de sonambulismo, de alheamento mental e de comportamento isolado patológico a base para a sua conclusão, derivaria do cuidadoso trabalho de reformulação da personalidade

de Morvan que fora promovida estrategicamente por Lautret, através da meticulosa divulgação desses sintomas entre o comissariado de polícia e da equipe psiquiátrica. Assim, a dissimulação que a equipe policial atribui à loucura de Morvan, na qual se encontra, encoberta, a dissimulação elaborada por Lautret, e a dedução científica para o comportamento do assassino dariam conta de duas versões do crime:

Por deformação profissional, os policiais talvez tendam a acreditar demais na simulação, e os psiquiatras, a acreditar demais na demência. Uma terceira explicação, como tudo aquilo que não tem nome, lhes parece inaceitável. (SAER, 1999, p. 138)

Todavia, não apreenderiam a terceira via, justamente aquela que escapa ao domínio do real e que, em contraposição, torna as outras duas versões produtos de uma elaboração ficcional, se pensarmos que a autoria, formulação e execução dos crimes, sua investigação e (aparente) conclusão se encontrariam na suspeita de Soldi, que atribui a natureza do relato de Pichón a um produto da imaginação, composição ficcional na qual, por fim, teríamos a ambiguidade que compõe o Mal literário descrito por Bataille:

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 nesse momento é tão fragmentário quanto o que sei acerca do que lhes estou contando, mas que quando o recontarmos amanhã a alguém que tenha estado ausente ou simplesmente o recordarmos de forma organizada e linear, ou, sem ao menos esperar até amanhã, se simplesmente nos pusermos a falar do que estamos percebendo, neste momento ou em qualquer outro, o corolário verbal também daria a impressão de estar sendo organizado, enquanto é proferido, por uma consciência movediça, ubíqua, múltipla e onipresente. (SAER, 1999, p. 18)

Dessa forma, os crimes das vinte e nove velhinhas de Paris, com seus requintes de sadismo, excelência de cálculo e frieza de execução,

teriam sua origem unicamente na mente de Pichón, um sujeito comum que, no entanto, através da articulação da sua narrativa oral, traz em si o investigador e o criminoso, a natureza do crime e a sua elaboração, o criador e a criatura artística, o oficiante e o seu deus, o demente e a sua demência, os contrários que se estruturam na história contada oralmente que transforma o narrador em autor e seu relato em obra de ficção.

A narrativa e seus ecos

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

(Walter Benjamin. “O narrador”)

Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?

(Walter Benjamin. “Experiência e pobreza”)

Nesse deslizamento sutil entre a veracidade da história e a do seu narrador, Pichón reivindica a Soldi as provas materiais das publicações jornalísticas e a sua própria condição como morador do bairro: “Vocês tinham de ter estado lá e viver naquele bairro, como eu, para se darem conta do clima que reinava, como dizem, naqueles meses: qualquer homem de meia-idade podia ser interceptado pelo polícia” (SAER, 1999, p. 32); dando, portanto, como argumento irrefutável da veracidade do seu relato, a aproximação do real que é vivido de perto com aquele que se constrói pelo que dele se escuta (no caso, pelo que se é noticiado). Como réplica a essa argumentação, Soldi enfatiza que o problema que concerne à veracidade da história narrada e à do seu narrador já fora tratado pelo desconhecido autor do manuscrito intitulado *Nas tendas gregas*, a partir do paradoxo entre os dois personagens centrais da trama, o soldado novo e o soldado velho.

O soldado velho, fazendo parte da guarda pessoal de Menelau, que nunca lhe dirigiu mais do que duas ou três palavras nos dez anos em que estiveram na planície de Escamandro, nunca vira um único troiano, palavra que evocava apenas umas figuras minúsculas que se batiam contra os gregos em determinados pontos da planície. Em contraposição, o soldado jovem, recém-chegado de Esparta há apenas poucos dias, estava a par de todos os acontecimentos, até o mais insignificante, que teriam ocorrido desde o início do sítio dos gregos na Guerra de Troia. E não apenas ele como também toda a Grécia, o que equivalia dizer o universo inteiro, desde o mais obscuro grego até as crianças que haviam nascido quatro ou cinco anos depois do começo das hostilidades, que reproduziam os heróis da guerra e suas façanhas em suas brincadeiras:

Até os que ainda engatinhavam queriam ir recolher o cadáver de Pátroclo, assim como os homens já feitos e maduros que, sustentados em suas pernas vigorosas, adotavam na praça pública poses que acreditavam copiadas de Filoctetes ou de Ajax, ou os velhos que, apoiando-se num bastão que costumavam sacudir no ardor de seus relatos, andavam pelos caminhos repetindo as façanhas que todo o mundo conhecia de memória e que no entanto ninguém se cansava de escutar. (SAER, 1999, p. 109)

Se para o soldado velho todos esses nomes de heróis se embaralhavam na sua cabeça, era porque não tinha tido contato com eles e ignorava todas as suas façanhas que, no entanto, aos olhos do soldado novo pareciam tão gloriosas; pois este, que tampouco vira Helena de perto, mas conhecia todas as histórias, anedotas e lendas que circulavam a seu respeito, sabia provavelmente mais sobre ela do que o seu marido ou do que o seu amante troiano. Em seguida, as dimensões do real e do imaginado, daquilo que é vivido e daquilo que é criado, se esgarçam ainda mais quando o soldado novo informa ao néscio companheiro sobre a troca feita pelo rei do Egito, que reteve

junto de si a verdadeira Helena que o troiano raptara de Esparta ao criar um simulacro que o desaparecido Páris leva consigo para Troia. Para o soldado velho, se tudo isso era verdade, a causa da Guerra de Troia não passava de um simulacro, o que fazia da guerra em si também um simulacro, o que, para ele, que nada sabia sobre essa guerra, não mudava nada efetivamente.

O que lhe concerne, todavia, seria o embaraço no qual se via futuramente, por não ter o que contar sobre isso tudo que não viu e que, para reverter essa condição, teria que buscar informações acerca daquilo que o mundo todo já conhecia e que o soldado jovem acabava de lhe contar em parte. Assim, o que não lhe fora possível adquirir, e nem transmitir, com a experiência empírica, o soldado velho buscaria na escuta das histórias que estariam sendo transmitidas sobre essa experiência pelos inúmeros narradores anônimos que as perpetuariam no tempo e no espaço até chegarem ao leitor que vivencia desde sempre as causas e consequências da longínqua Guerra de Troia pela ficção da *Ilíada*, a epopeia de Homero, assim como pela tragédia *Helena*, de Eurípides:

Nas noites de inverno, quando caía a neve nas montanhas solitárias, famílias inteiras, senhores e criados, amos e escravos, homens e mulheres, adultos e crianças, se comprimiam ao redor da fogueira a fim de escutar, pela milésima vez, os relatos. (SAER, 1999, p. 109)

Desse modo, a narrativa relatada por Soldi atravessa duplamente a narrativa de *A pesquisa*, uma vez que, não apenas como o soldado velho, aqueles que circundam a área dos crimes das velhinhas, os moradores do 10º e do 11º *arrondissements* e de Paris, se personificam também no soldado novo, juntamente com os habitantes do continente europeu, e até do resto do mundo, quando *testemunham* os casos pelas notícias jornalísticas que, sendo distorcidas e recriadas ficcionalmente,

não possibilitam mais a distinção entre a verdade da experiência e a verdade da ficção:

Um jornalista teve a idéia de chamá-lo de *O monstro da Bastilha*, e quase de imediato todos os outros adotaram o apelido, enchendo páginas e páginas a respeito de Morvan, sobre o qual na realidade não sabiam quase nada, transformando-o, pelo menos durante um mês, num dos personagens mais famosos do país, para não dizer do continente e, se quisermos nos aproximar da verdade, do mundo inteiro. (SAER, 1999, p. 136, grifos do autor)

A versão da história dada ao mundo por essa perspectiva jornalística não passa de uma construção do fato que se fez sobre a possível versão maquinalmente manipulada por Lautret, o comissário definido por Pichón por traços mais cinematográficos do que reais, que calcava seu comportamento policial em modelos demasiadamente arquetípicos. Um mestre da ilusão, para quem Morvan delegou a parte mais visível do trabalho de investigação policial e que se tornara, assim, uma figura notória por suas declarações à imprensa e pelas aparições frequentes na televisão, o que lhe possibilitava falar ao ouvido de uma audiência vulnerável ao produto pronto, que estendia sua fatigante vida no intervalo entre a reprodução e o consumo:

Como todas as pessoas notáveis de sua época, Lautret sabia, por outro lado, que a imensa maioria dos habitantes daquele continente, bem como, sem dúvida alguma, dos demais, confunde o mundo com um arquipélago de representações eletrônicas e verbais de modo que, aconteça o que acontecer, se é que alguma coisa ainda acontece naquilo que antes se chamava vida real, basta saber o que se deve dizer no plano artificial das representações para que todos fiquem mais ou menos satisfeitos e com a sensação de haver participado das deliberações que mudarão o curso dos acontecimentos. (SAER, 1999, p. 28-9)

Por esse motivo, a condução da investigação leva Morvan a crer que o assassino é o seu amigo Lautret, que usaria da confiança que a notoriedade televisiva da sua imagem familiar passava para as velhinhas para ser recebido sem restrições nos apartamentos

das vítimas. Entretanto, a possível artilosa manipulação dos fatos por Lautret não faz apenas a imprensa acreditar e fazer o mundo acreditar na culpa de Morvan, pois que também leva o próprio Morvan a questionar a sua inocência, abalada e desacreditada quando do seu despertar de um mundo onírico no centro de uma real cena criminal:

Até para ele mesmo, sua possível inocência era tão incomunicável e remota como uma recordação ou como um sonho. Fragmentos vastos de sua vida lhe escapavam e a verdade íntima de seu próprio ser era para ele mais inapreensível e obscura do que o reverso negro das estrelas. A certeza intensa dessa impossibilidade levou de roldão os últimos vestígios de esperança. (SAER, 1999, p. 134)

Se nos contos de Poe, o narrador e o leitor ficam de fora do total conhecimento da logística dos crimes que o célebre detetive Dupin somente revela no final da narrativa, em Saer, o enigma permanece, pois na narrativa de Pichón a verdade da experiência e a verdade da ficção cedem à verdade da manipulação de ambas por quem detém o poder da comunicação: “A partir daquele momento, e durante semanas, deixou de falar, por haver compreendido que, na rede material em que caíra, as palavras já não serviam.” (SAER, 1999, p. 138).

No plano da narrativa de *Nas tendas gregas*, os relatos de oralidade dos antigos gregos mantiveram ativos os detalhes da traição e do sequestro de Helena por Páris e seus desdobramentos na Guerra de Troia, perpetuados pela ficção de Eurípides e Homero, entre outros. No plano da narrativa de Pichón, o personagem-narrador enfatiza que a mundial fama midiática, jornalística, televisiva, publicitária do *monstro da Bastilha* não durou mais que um mês. Portanto, no plano da narrativa de *A pesquisa*, o que se apresenta é a supremacia da narrativa oral sobre a velocidade, e efemeridade, das narrativas midiáticas, pois como explicar que fatos tão amplamente divulgados pelo mundo cheguem somente ao conhecimento de dois literatos

argentinos através do relato de outro amigo literato recém-chegado do continente europeu?

Theodor Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de *Notas de Literatura I*, enfatiza que, na contemporaneidade, o gênero romance perdeu muitas de suas funções tradicionais para o jornalismo e os meios da indústria cultural, pois a forma do romance exige a narração, na qual se encontraria a posição do narrador, posição esta que estaria ameaçada pela incapacidade do indivíduo de passar adiante o relato de suas aventuras, de suas experiências, derivando na desintegração da identidade da experiência:

Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. (ADORNO, 2006, p. 56)

O recorte feito por Adorno é nitidamente destacado no relato de Pichón através da forma como são descritos os habitantes de Paris, autômatos movidos pela febre do consumo, presos em ações esvaziadas de sentido que se desdobram no decorrer dos meses e se repetem de ano a ano:

Embora o último deus do Ocidente se tenha encarnado, como dizem, neste mundo e se tenha feito crucificar aos trinta e três anos com a finalidade de que as grandes lojas, os supermercados e as casas de artigos para presentes multiplicassem seu volume de vendas no dia do seu aniversário, seus adoradores, que substituíram a prece pelas compras a crédito e a veneração dos mártires pela foto autografada de algum jogador de futebol, que não esperam outro milagre senão uma viagem para duas pessoas num sorteio nos concursos de televisão [...] (SAER, 1999, p. 79)

Ao preterirem a simbologia do nascimento de Jesus Cristo pelo poder do deus da cédula monetária, o do consumo comercial, os parisienses se equivalem aos seres do sonho de Morvan, pois

que igualmente se curvam em adoração à simbologia das figuras mitológicas dos devoradores monstros marinhos da dimensão onírica – figuras estas também oriundas do seu livro infantil de mitologia. O Mal, assim, ganha uma outra escritura, que se faz pelo consumo dos crimes que perpetuam o mal dos assassinatos pelos telespectadores ávidos pela notícia, pouco importando a veracidade do seu conteúdo, transformando o aparelho de televisão no templo pelo qual entram diretamente em contato com a sombra assassina da qual se tornam idólatras e, ao mesmo, cúmplices e vítimas:

Bem abrigados, nos anoiteceres de inverno, nos apartamentos aquecidos contra os vidros de cujas janelas vinham chocar-se inutilmente os flocos de neve ou os punhados de chuva gelada, aqueles que em outros tempos haviam nascido para ser pessoas e agora se haviam transformado em meros compradores, numa unidade de medida dos sistemas transnacionais de crédito, em frações dos pontos de audiência da televisão e em alvos sociológica e numericamente caracterizados das campanhas publicitárias, absorviam, entre duas colheradas de alimentos descongelados no forno de microondas, com alívio injustificado e credulidade inesgotável, os comunicados gravados com antecedência que a imagem fantomática do comissário Lautret dava a impressão ilusória de murmurar ao ouvido de cada um, nas telas magnéticas e sempre à beira da desintegração dos televisores. (SAER, 1999, p. 28)

Dessa forma, o relato de Pichón ganha corpo pela subversão desses valores invertidos, perdendo importância o questionamento inicial sobre a veracidade ou não do conteúdo narrado, como demonstra o interesse de Soldi por essa antiga forma de contar histórias que é desenvolvida por Pichón. Pois, preso pela narrativa que lhe é enunciada, o jovem literato irrita-se com as interrupções de Tomatis que, no entanto, nada mais são do que o complemento do próprio relato, que tem sua continuidade pela versão contrária para a autoria, execução e solução da narrativa policial que é unificada pelas oposições dos dois autores, marcando, assim, o traço estrutural da ambivalência que a constitui:

Esquecidos de si mesmos, parecem ter resolvido, num momento que Soldi não conseguira determinar com precisão, mergulhar no rio daquilo que lhes é exterior e deixar-se flutuar, tranqüilos, na correnteza. Quase ao mesmo tempo, Pichón e Tomatis se aprumam na cadeira, lentamente, ignorando ainda o tumulto que cresce a sua volta. Soldi julga notar que seus olhares se cruzam, fugazes, e quase em seguida, por um motivo que lhe escapa, mais uma vez se evitam. (SAER, 1999, p. 157)

O momento que escapa a Soldi é aquele que, sinuosamente, unifica os dois amigos na imagem da figura clássica do Narrador, tal qual definida por Walter Benjamin no texto “O narrador”, aquela que somente pode se fazer pela união das experiências do marinheiro, o viajante, que retorna para relatar as histórias vistas e vividas em mundos distantes, com as do camponês que permanece na sua terra natal mas transmite as experiências vividas ao longo dos anos: “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos.” (BENJAMIN, 1994, p. 199). É, portanto, no ato da narração oral, de contar histórias, que Pichón e Tomatis reafirmam a antiga amizade pela cumplicidade silenciosa que se fazia na troca de olhares que os unificava na figura do Narrador que transmite a experiência, adquirida tanto pela distância espacial quanto pela distância temporal.

Entretanto, em *A pesquisa*, as duas vertentes dessa transmissão se estendem para uma terceira via, pois se Soldi complementa a cena benjaminiana da transmissão da matéria narrativa com a sua posição de ouvinte, como o jovem que recebe com avidez a experiência comunicada, também se faz interpenetrar na figura do Narrador através da sua contribuição para a dual narrativa da obra, ao reivindicar a construção do relato policial como ficcional, alterando sua natureza através do contraponto desta com a narrativa do manuscrito de *Nas tendas gregas*. Além disso, o relato dos assassinatos das velhinhas se

reflete na construção que se faz no decorrer da experiência de contar e ouvir uma boa história. Pois, se Pichón afirma que o investigador Morvan era a sombra que ele próprio perseguia, o que o unifica no cão de caça e na sua presa: “A proximidade da sombra que vinha perseguindo, Morvan o sabia, não era unicamente psicológica, mas também física.” (SAER, 1999, p. 96); nem por isso a versão de Tomatis cai por terra, uma vez que essa unificação se estende ainda para uma unificação ambivalente dos dois amigos/rivais:

Era como se Lautret fosse um pouco dependente dele e como se, apesar de suas diferenças de temperamento, tão imediatamente perceptíveis quando vistas de fora, tentasse identificar-se de todas as formas possíveis, e sem nenhuma deliberação aparente, com a personalidade de Morvan. (SAER, 1999, p. 96)

Disso decorre, tomando a recepção do relato policial como ficcional por parte de Soldi, assim como a sua percepção da figura dos gêmeos como unificada, “a qualquer dos dois e até aos dois ao mesmo tempo, como uma só imagem desdobrada e não como dois seres autônomos e diferentes” (SAER, 1999, p. 44), de uma reverberação da imagem dos irmãos Garay na composição dos policiais/suspeitos de Pichón e Tomatis, e ainda de um novo desdobramento de dualidade que se faz pela ambivalência complementar dos próprios autores do relato nos traços constituintes dos personagens da história policial:

A companhia desses dois quarentões irônicos e tranquilos, já mais próximos dos cinquenta do que dos quarenta, para dizer a verdade, o deleita, ainda que, ou talvez por isso mesmo, as convenções que presidem sua conversação lhe escapem. [...] 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)

Conclusão

A narrativa de *A pesquisa* se constrói, desse modo, em simultaneidade como o relato policial que ela abrange, se desenvolvendo no decorrer da experiência de contar história que transforma os ouvintes em coautores do relato, assim como transforma o leitor em ouvinte dessa narrativa oral que se constitui, por fim, como um desdobramento da própria obra que por ele é lida. Por conseguinte, a metamorfose da elaboração escrita transmuta ainda os personagens centrais da obra em autores da narrativa que se faz dentro da narrativa:

Desde o primeiro momento, tive a prudência, para não dizer a cortesia, de apresentar estatísticas com o propósito de demonstrar a veracidade do meu relato, mas confesso que, no meu modo de ver, esse protocolo é supérfluo uma vez que, só pelo fato de existir, todo relato é verídico e, caso se pretenda extrair dele algum sentido, basta ter em conta que, para obter a forma que lhe é própria, às vezes lhe é necessário produzir, graças a suas propriedades elásticas, certa compreensão, alguns deslocamentos e não poucos retoques na iconografia. (SAER, 1999, p. 19)

Dessa forma, as camadas narrativas internas de *A pesquisa* se sobrepõem, fazendo emergir os sonhos de Morvan, a história dos crimes parisienses, o desaparecimento de Gato Garay e as experiências do soldado novo e do soldado velho na Guerra de Troia como fios que compõem a trama da composição da sua cena principal, a de três amigos que constroem uma narrativa oral em volta de uma mesa de bar de uma cidade argentina.

Três focos de observação direcionados para uma mesma elaboração narrativa, pois, como enfatiza o narrador de *A pesquisa*, uma mesma cena é vista por diferentes perspectivas em decorrência da subjetividade do sujeito que a observa e do ponto no qual este se encontra:

É isso que ele, Pichón, por cima e por trás dos ombros de Tomatis, sentado a sua frente, está vendo neste momento: uma espécie de relevo ou fundo decorativo, iluminado e em movimento, que adorna o torso de Tomatis, ligeiramente mais sombrio do que os objetos vizinhos, como

uma transparência cinematográfica. [...] Tomatis, em troca, na poltrona em frente, de costas para a parte central do pátio, pode ver, atrás da calvície e da camisa amarela de Pichón, os recantos menos iluminados do terreno. [...] Ocupando o canto da mesa, Soldi tem Pichón a sua esquerda e Tomatis à direita, de modo que, depois de um par de rodas de carroça pintadas de branco e da mureta de balaústres baixa e branca, e para além da rua escura, pode ver o prédio achatado e iluminado da rodoviária. (SAER, 1999, p. 76)

Assim, apesar de estarem os três juntos, sentados à mesma mesa, cada um terá uma lembrança diferente da noite compartilhada, simplesmente em virtude da posição diferente que cada um ocupava à mesa. Do mesmo modo, partindo da própria subjetividade, cada um recebeu de forma diferente as nuances da história policial dos crimes parisienses, assim como as completou a partir da recepção própria pela qual foram recebidas: “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).

Portanto, nessa ambivalência entre o que se vivencia e aquilo que se relata, o que se faz mostrar é que todo fato já é em si uma narratividade, pois que, ao ato de contar segue-se o de acrescentar, reformular, recriar o enredo pela perspectiva de quem o enuncia – tanto pela fala como pela escrita – assim como pela concepção de quem o recebe, seja através da escuta, seja através da leitura.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1, 1994.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

SAER, Juan José. *A pesquisa*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Recebido em: 03/04/2022
Aprovado em: 01/07/2022