

## LA PESQUISA DE JUAN JOSÉ SAER: ESCRITA, CRÍTICA E GÊNERO NA LITERATURA ARGENTINA

**Eduardo Fava Rubio**  
**Doutorando (USP)**

**RESUMO:** A hibridez de gêneros tornou-se uma marca da literatura contemporânea e a crítica literária não escapa deste fenômeno. Não só a crítica se vê envolta mais uma vez com as questões sobre como definir o conceito de gênero nas obras literárias, como ela própria se torna elemento da mescla e da hibridez genérica em textos que fundem ensaio e romance ou que propõem discussões críticas no seio de obras ficcionais. A partir de um breve histórico da configuração da Literatura Argentina desde o século XIX e de uma tentativa de definição mínima para a categoria de gênero literário, este artigo propõe discutir e analisar o romance **La pesquisa**, de Juan José Saer sob três prismas. Em primeiro lugar, discute-se que papel desempenha o gênero policial no texto, em seguida analisa-se a hibridez de gênero como práxis narrativa na obra deste escritor argentino e, por fim, busca-se demonstrar como sua obra se insere em uma tradição literária nacional – a argentina – que se conforma desde seus primórdios a partir da autorreflexão literária, das mesclas de gênero e da criação de fortes figuras de autor em um campo intelectual marcado pelas incessantes polêmicas e tomadas de posições intelectuais e ideológicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Juan José Saer; Literatura Argentina; Gêneros Literários; Gênero Policial.

**ABSTRACT:** The gender hybridism has become an important character of contemporary literature and literary criticism doesn't elude this phenomenon. Not only criticism has to deal with de definition of the concept of gender in literary works, as it becomes itself an element of mixing and generic hybridism in texts that merge essay and novel or present critical discussions within fictional texts. From a brief history of the configuration of the Argentine Literature since the nineteenth century and an attempt to define – as brief as possible – the category of literary genre, this article aims to discuss and analyze the novel **La pesquisa (The Investigation)**, by Juan José Saer, from three angles. First, we discuss the role of crime fiction in the text, then we analyze the gender hybridism as a narrative praxis in the work of Saer, and finally we aim to demonstrate how his work fits in the Argentinean literary tradition that builds itself from a literary self-reflection, from generic mixing and form the creation of strong author figures in an intellectual field marked by incessant controversies as by intellectual and ideological strong positions.

**KEY WORDS:** Juan José Saer; Argentinean Literature; Literary Genres; Crime fiction.

A literatura contemporânea, tanto em sua prática como no pensamento crítico que gera, ocorre com frequência à ideia do hibridismo. A obra híbrida é tanto a que claramente mescla os gêneros literários como a que se presta à análise crítica a partir do conceito de gêneros diversos em um mesmo texto. Neste processo, parece haver uma gradação qualitativa dos gêneros: valoriza-se o romance (ainda que fragmentado, desconstruído e exótico, ainda que fora dos padrões do romance clássico decimonônico), valoriza-se a autobiografia (ainda que falsa, ambígua, contraditória, ainda que como revalidação do embate “morte/ressurreição do autor”). Em outro patamar, aceita-se a narrativa histórica, excluindo-se os romances históricos canônicos, oficialescos ou populares e prestigiando-se a História como pano de fundo para a farsa. Desprezam-se, com frequência, os gêneros populares, “massivos”, de entretenimento: o policial, a ficção científica, os romances de aventura, eróticos, amorosos e sentimentais.

As discussões aqui propostas são analisar que papel desempenha o gênero policial no romance **La pesquisa**, de Juan José Saer, a hibridez de gênero como práxis narrativa na obra deste escritor argentino e como sua obra se insere em uma tradição literária.

### **Tradição argentina, tradição crítica, tradição híbrida**

O grande romance fundador da literatura argentina é, sem nenhuma dúvida, **Facundo o Civilización y Barbarie**, de Domingo Faustino Sarmiento, intelectual, político e presidente da Argentina em meados do século XIX. A dúvida que persiste, entretanto, é se devemos classificar a obra, sem pestanejar, como “romance”. Misto de tratado geográfico, antropológico e sociológico, de biografia do caudilho Juan Facundo Quiroga e de manifesto político-ideológico de seu autor, **Facundo** nasce como obra híbrida, como espaço de confluência de gêneros, mas com um objetivo definido: servir às ideias políticas do grupo de argentinos exilados durante o governo autoritário de Juan Manuel de Rosas na província de Buenos Aires. A outra grande obra da literatura argentina no século, **Martín Fierro**, de José Hernández, de certa maneira espelha e caminha em paralelo com a obra de Sarmiento: em lugar de mesclar gêneros, consagra o seu próprio – a poesia gauchesca –; em lugar de criticar o “gaucho” do campo argentino – visto em **Facundo** como símbolo do atraso nacional, para simplificar grosseiramente a questão –, exalta sua cultura, seu modo de vida e denuncia as perseguições e vicissitudes que sofre. O objetivo da obra é, ainda assim, muito semelhante à da de Sarmiento: promover um ideal, se não político-partidário, ao menos de concepção de nação, a da Argentina “gaucha” ou da Argentina que contempla o “gaucho” e as

tradições “criollas” em sua constituição, contraposta à Argentina “europeizada” e progressista até o limite do positivismo mais extremo da concepção sarmentina.

Estas duas obras evidenciam alguns aspectos da literatura argentina do século XIX: o papel do escritor – e, mais amplamente, do intelectual – na sociedade de um país em formação se associa fortemente à atuação política; a literatura não busca fechar-se em si mesma, usando como suporte a realidade social empírica e tendo, ao mesmo tempo, efeitos nesta mesma realidade; a questão do gênero é um ponto importante a se considerar nesta literatura – a *forma* do **Martín Fierro** é tão significativa quanto as ideias expressas no texto, o caráter de “tratado” e as citações de autores franceses no **Facundo** suscitam até hoje análises e discussões na crítica literária. Este quadro da literatura nacional, de resto análogo ao de outras literaturas nacionais latino-americanas, encontra seu ponto de rompimento com o advento do Modernismo – tomado aqui em sua acepção hispânica –, encarnado na figura do poeta nicaraguense Rubén Darío.

Darío rechaça a militância política como moto primordial da literatura e das artes em geral, propondo o que se convencionou denominar, de maneira bastante simplificada, “a arte pela arte”. A figura do intelectual e do escritor, mais especificamente, desgarrar-se do político; a discussão da sociedade é substituída pela discussão da arte; a reflexão muda de um eixo horizontal que relaciona arte, literatura, política, prática social e militância ideológica em prol de um “efeito prático” da literatura na sociedade, para um eixo vertical que cruza referência à história da arte, tradição literária, os cânones e seus rompimentos, visando prioritariamente a uma reflexão sobre a “construção” da obra literária e artística. No entanto, a preocupação com a forma e a questão dos gêneros não é uma novidade trazida pelo Modernismo. Se antes se valorizava uma determinada forma na construção de um texto que buscava mais evidentemente um fim prático, agora, na virada do século XX, o gênero se presta também a questionamentos e a misturas. Rubén Darío, do poema *Yo persigo una forma* aos contos em prosa poética de **Azul...**, joga com os conceitos tradicionais de gênero, abandona pouco a pouco os modelos canônicos – sejam eles da tradição clássica ou da popular hispânica –, revoluciona as Letras hispano-americanas e espanholas e, depois de ter vivido e trabalhado na Argentina, deixa no país influências profundas em uma figura chave da literatura nacional: Leopoldo Lugones.

Lugones, mesclando a influência modernista de Darío e uma atuação política também importante, provocará inúmeras controvérsias e paixões contraditórias nos meios políticos e intelectuais argentinos. Fundador da Sociedad Argentina de Escritores, dará início ao movimento de formação de grupos intelectuais na Argentina no século XX – muitas vezes agrupados ao redor de revistas como **Martín Fierro**, **Sur**, **Punto de vista**, **Literal**, **Contorno**, etc. – e abrirá passo para o surgimento dos movimentos de vanguarda literária no país. Não tão radical nas experimentações

poéticas típicas da vanguarda quanto Oliverio Girondo, por exemplo, é da mesma geração dele que surge Jorge Luis Borges. A partir de Borges parece gravitar toda a literatura argentina desde então: alinham-se ou contrapõem-se a ele seus contemporâneos e as gerações sucedâneas. O autor de **Ficciones** configura-se, para usar a terminologia de Bourdieu, em uma espécie de campo literário personalizado no qual todos os outros escritores precisam se posicionar.

Em relação aos gêneros, Borges tem uma atitude peculiar. Ao recusar-se a escrever romances, concentra toda sua produção ficcional em contos e poemas. Na prosa, este “purismo” formal entrincheirado na narrativa breve encontra, no entanto, considerável diversidade em relação aos temas. Passa-se pelo gênero policial (em *La muerte y la brújula* ou *Emma Sunz*), pela narrativa com fundo político (*La fiesta del monstruo*, escrito com Bioy Casares sob o pseudônimo de Bustos Domecq) pela fantasia com tintas orientais (*Albejacán el Bojarí, muerto en su laberinto*), pela falsa biografia histórica (os contos de **Historia universal de la infamia**, espécie de predecessor de **La literatura nazi em América**, do chileno Roberto Bolaño), pela reflexão sobre a literatura (*Pierre Menard, autor del Quijote*) e a filosofia (*El Aleph*, *El inmortal*). A restrição formal do conto – exigente de concisão, brevidade, restrição a um núcleo de ação e ao número de personagens, etc. – não deixa, assim, de abrir um leque formidável de temas em que a mescla de tradições de gênero não só é explorada, como também discutida – a par dos textos críticos do autor sobre a literatura, que, em resumo, é o grande “tema” de sua obra.

Ao longo do século XX, esse procedimento de fazer uma literatura que se questiona e coloca a si mesma e a seus procedimentos como tema perpassa a obra de vários escritores. O **Adán Buenosayres** de Leopoldo Marechal é, nas palavras do crítico Martín Prieto, “un singular – por lo desviado en términos genéricos – testimonio generacional y es, también, la espectacular puesta en práctica de casi todas las invenciones martinfierristas<sup>1</sup>.” (2006, p. 242). Macedonio Fernández desafia e subverte os limites canônicos do romance em **Museo de la novela de la Eterna**. Julio Cortázar arma seu romance quebra-cabeças **Rayuela** ao mesmo tempo em que escreve alguns de seus contos de **Historia de Cronopios y de Famas** brincando com um gênero inusitado, o manual de instruções, e não descuida de uma extensa produção crítica. Mesmo Roberto Arlt, considerado em geral um antípoda de Borges, parece seguir a mesma lógica: transita pela crônica, o conto e o romance rompendo paradigmas do “bem escrever” com seu estilo aparentemente cru e sem requintes, que acabaria por se converter em um novo paradigma para escritores posteriores a ele – inclusive alguns muito diferentes entre si, como Ricardo Piglia e César Aira. O modelo da literatura autorreflexiva, do trabalho com mesclas e subversões genéricas e da construção de figuras de autor

---

<sup>1</sup> Relativo ao grupo de intelectuais da revista *Martín Fierro*.

– na definição de Julio Premat – e de um lugar no campo literário estabelece-se definitivamente na Argentina.

O projeto literário de Juan José Saer (1937-2005), por sua vez, é definido, em artigo de Fabry e Logie (2003), como “pós-borgiano” e tal caracterização não se dá sem alguns motivos. Da mesma geração de Manuel Puig (1932-1990), Copi (1939-1987), Oswaldo Lamborghini (1940-1985) e Ricardo Piglia (1941), compartilha com eles (à exceção de Piglia) e vários outros escritores argentinos, como Cortázar, a condição de exilado e pouco mais. À diferença de Piglia (na revista **Punto de vista**) e Lamborghini (na revista **Literat**), não adere a nenhum grupo intelectual específico no meio argentino (diz em *Narrathon*, ensaio de 1973: “No ha de tener, el narrador, ningún compromiso previo con nadie ni con nada, y sobre todo, con ninguna teoría”) (1997, p. 152-3). Contrariamente a Copi, anula sua personalidade biográfica enquanto figura de autor e, a despeito de sua residência na França, segue escrevendo toda sua obra em espanhol e situando-a ficcionalmente na Argentina – especificamente em sua província natal, Santa Fé. Não compartilha com Puig o entusiasmo pela mescla de gêneros populares – o folhetim, o melodrama, a rádio-novela, o cinema popular –, mantendo em relação aos produtos da cultura de massa uma postura crítica de matriz adorniana.

A obra de Saer, deste modo, parece situar-se então em um lugar à parte da tradição argentina, um lugar – ou um não-lugar – criado e criador do universo ficcional particular do autor. A sua narrativa povoada de personagens recorrentes e, invariavelmente, construída na sua “zona” santafesina caracteriza-se pelo rechaço ao realismo, ao regionalismo, ao conceito de “boom” da literatura latino-americana, à rendição ao romance de gênero, à onipresença do realismo mágico na literatura do subcontinente e sua venda como epítome do “latino-americanismo” – crítica especialmente presente em ensaios dos anos 70, como *La selva espesa de lo real* (1997, p. 267-71). 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.

É a partir do romance **La pesquisa**, uma obra vista por muitos leitores familiarizados com o autor como excêntrica dentro do conjunto de sua produção ficcional, que buscaremos inserir Juan José Saer no escopo da Literatura Argentina enquanto tradição, ao mesmo tempo em que buscamos identificar como suas particularidades ajudam a refigurar esta tradição. Para isso, é necessário que se considere as características particulares do romance e se busque uma breve definição de gênero literário.

## Saer e a tradição argentina: crítica, gênero e escritura própria

A narrativa do romance **La pesquisa**, traz em seu primeiro capítulo ou, por dizer de outro modo, na primeira quarta parte do livro, uma história que poderíamos classificar como pertencente ao gênero policial: um policial parisiense investiga uma série de assassinatos de anciãos ocorridos na capital francesa. Depois de um segundo capítulo – o segundo quarto do livro – quase que totalmente desconectado do primeiro, a não ser por referências sutis e vagas, e que narra episódios bastante triviais de uma viagem de Pichón Garay, que vive agora em Paris, à sua cidade natal em Santa Fé e o encontro com o velho amigo Tomatis e o novo Soldi, o terceiro e último capítulo dá conta de “entrelaçar” as duas histórias. Põe-se neste capítulo em evidência a narração em abismo: a narrativa policial é urdida por Pichón, personagem da narrativa “trivial”, por dizê-lo de alguma maneira.

O estranhamento inicial, por parte dos leitores mais ou menos acostumados a sua obra, de ler um texto de Saer consagrado a um gênero tradicionalmente associado à “literatura de massa” cede lugar, então, a velhas questões da práxis narrativa saeriana: o problema – ou a impossibilidade – da representação do real, o próprio *status* do real e do verdadeiro na narrativa, a criação de um espaço coerente para a prática narrativa, não só de um espaço “geográfico” – o “mundo” do autor –, mas de um espaço que comporte um tom, uma cadência – na definição de Premat (2009). Como conciliar as tradicionais questões saerianas e uma narrativa de “gênero” – com tudo o que o termo suscita de discussão e polêmica – parece ser o ponto de apoio de todo o romance.

As discussões sobre o gênero literário – suas definições, suas leis, suas classificações, sua pertinência, sua existência mesma – surgem praticamente ao mesmo tempo em que surge a própria literatura. Tentar resumi-las aqui seria improdutivo, além de impossível. Atenhamo-nos a alguns pontos básicos: se até o século XVIII, a noção de gênero tem forte caráter prescritivo, coercitivo – as leis do gênero delimitam os limites da escritura, erigem modelos a serem seguidos e “punem” as transgressões –, a modernidade – primeiramente encarnada na figura dos pré-românticos alemães no século XVIII – pretende dar morte ao gênero em prol da liberdade artística do escritor. No entanto, dois séculos depois, a noção de gênero parece bem viva, a despeito das inúmeras tentativas, mais ou menos radicais, de liquidá-la. Isto ocorre por dois motivos fundamentais.

Em primeiro lugar, há, especialmente a partir do século XX, um deslocamento de sentido da palavra “gênero” no campo literário. Já não se concebe, salvo em casos de experimentalismos literários, o gênero, ou, melhor dizendo, um gênero como padrão a ser seguido pelo escritor, como uma “camisa-de-força” da qual não se pode e não se deve livrar-se. O conceito desloca-se, contemporaneamente, do escritor – ou seja, da produção do texto – para o leitor – a recepção dele. Em seu **O demônio da teoria** (2010, p. 155), Compagnon afirma sobre a pertinência teórica do

conceito de gênero: “(...) é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico.” Não por acaso, tal afirmação se encontra no apartado *O gênero como modelo de leitura*, dentro do capítulo *O leitor*. Também para Daniel Link, grande parte da cultura do século XX “se reconece como producida en relación con modelos genéricos más o menos estables y más o menos hegemónicos. En ese sentido los géneros funcionan como un sistema de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto, y el sujeto.” (*apud* Minelli, 2008, p. 151). A definição aqui transcende a circulação literária de idéias – entre autor, texto e leitor – chegando à reflexão sobre a indústria cultural que dá suporte à literatura nos dias de hoje: os gêneros ajudam a regular as relações entre produtor, produto e consumidor. Assim, por esses deslocamentos, por essas redefinições, o conceito de gênero encontra uma primeira justificativa para subsistir e, mais, para revigorar-se.

A segunda justificativa para a sobrevivência do gênero, que de nenhum modo se choca com a primeira, é a divisão, também moderna, entre uma “literatura artística” e uma “literatura de massa”. Se na “literatura artística” não se pode ou, ao menos, parece pouco produtiva a tentativa de se enquadrar obras de arte em gêneros pré-definidos – ainda que as “grandes obras artísticas” também possam se relacionar com os gêneros pela sua transgressão –, na “literatura de massa” o gênero impera. Neste caso, a indústria editorial demanda dos produtores – escritores – sempre produtos – livros – facilmente identificáveis e prontos para serem devorados pelos consumidores – leitores – mais bem interessados, na maioria das vezes, no entretenimento fugaz do que na catarse, na transcendência ou na reflexão profunda que provocaria a obra literária com pretensões artísticas. Nas palavras de Todorov (2003, p. 65):

Geralmente, a obra-prima literária não se encaixa em nenhum gênero, a não ser em seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas exigem é ao mesmo tempo fazer pior: quem quiser “embelezar” o romance policial, faz “literatura” e não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma. (...) Caso os gêneros da literatura popular fossem bem descritos, não se poderia mais falar de suas obras-primas: daria na mesma; o melhor romance será aquele sobre o qual nada se tem a dizer.

Surge então uma problemática básica: subsistindo o gênero – e de agora em diante trataremos especificamente do gênero policial – nas condições estabelecidas acima, ou seja, como “modelo de leitura” por um lado e como “modelo de produção e consumo” da indústria cultural de literatura de massa, como pode um escritor como Saer, sempre preocupado com a resistência de sua obra às “facilidades” e aos modelos preestabelecidos e ditados pela indústria cultural, transitar pelo gênero policial mantendo a coerência que é marca de toda sua produção? Indo além, e já trilhando

um dos caminhos para a resposta do problema: como se pode fazer literatura – como arte, não como entretenimento – sem tratar da questão do gênero, quando, por exemplo, na Argentina de Saer abundam exemplos de escritores de “grande literatura” – Borges, Cortázar, Piglia – que tratam, de um modo ou de outro, o gênero policial em obras de grande alcance artístico?

Se a obra de arte autêntica, a obra literária com pretensões artísticas, como vimos, não se enquadra na noção de gênero, tal como o definimos modernamente, a obra literária de entretenimento adere-se firmemente a uma série de rígidas regras e procedimentos que, no fim das contas, garantem seu valor como literatura de massa. Nas palavras de Todorov, “a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve em seu gênero”. Daí decorre o esforço por parte de muitos escritores e críticos – Chesterton, Narcejac, Poe, Van Dine e mesmo Borges – em definir, da maneira mais estrita possível as “regras” do gênero policial. Tais regras, que, de acordo com cada autor, variam consideravelmente, são ao mesmo tempo tantas e tão taxativas, que acabam por criar um paradoxo: muitos romances, por exemplo, poderiam ser classificados como pertencentes ao gênero policial se levássemos em conta que cumprem em sua estrutura com apenas alguns dos “critérios” do gênero – a presença de um crime e de sua investigação, por exemplo. E aí podemos encontrar autores que arrolam **Crime e castigo**, de Dostoievski, no gênero policial, a despeito da indignação dos que consideram o gênero estritamente atrelado à literatura de massa. Por outro lado, cumprir com todas as regras formuladas por todos os críticos seria impossível – muitas vezes elas se contradizem – e mesmo seguir estritamente um deles resultaria inócuo, já que, por mais que literatura de massa tenda à convenção, a impossibilidade de qualquer alteração no esquema inviabilizaria novas obras. Ainda que, citando novamente Todorov, o melhor romance policial seja “aquele sobre o qual nada se tem a dizer” (2003, p. 65), não se pode chegar ao paradoxo de que o melhor romance policial seja aquele que já não possa mais ser escrito nem lido.

Para tomarmos **La pesquisa** como romance policial, então, o que primeiro se deve fazer é descartar quaisquer das classificações do gênero baseadas no esquema “as dez – ou vinte, ou quinze – regras do romance policial”. Se considerássemos, por exemplo, as arqui-conhecidas regras elaboradas por S. S. Van Dine, já encontraríamos problemas: segundo duas dessas regras, o culpado jamais deve ser o detetive e não há lugar para descrições nem para análises psicológicas, duas regras claramente quebradas em **La Pesquisa**.

O que autoriza a análise do romance de Saer sob o prisma do gênero policial, por outro lado, tampouco são fatores sutis. O leitor se depara, desde o princípio do livro com os crimes, o detetive, a investigação, os eventuais suspeitos, as reviravoltas e a “surpresa final”. Não bastassem esses elementos, é o próprio Saer quem considera **La Pesquisa** um relato policial, como afirma em um



artigo para o jornal *El Clarín*, de Buenos Aires, publicado posteriormente em **La narración-objeto**: “(...) el hecho de escribir un relato policial me otorgó, por el tiempo que duró la redacción, una especie de equilibrio entre la tensión de un trabajo adulto y el placer del abandono a una imaginación infantil.” (1999, p. 160).

Se o gênero policial é assumido sem maiores problemas e até com certa satisfação por Saer, o que parece tê-lo preocupado, ainda segundo o mesmo artigo de **La narración-objeto**, foi como manter-se fiel ao “gênero Saer” dentro da narrativa policial (1999, p. 159-60):

Aunque en varias de mis narraciones introduje deliberadamente ciertos elementos de novela negra, abordar de un modo directo el género policial implicaba muchos problemas (...) Consciente de todos esos problemas, el placer de escribir una novela policial debía adaptarse en primer lugar a mi propia ‘manera’ narrativa, y en segundo término, a partir de la crisis evidente del género, buscar alguna otra forma de relato policial para la materia que tenía entre manos.

O primeiro artifício usado por Saer no romance para introduzir o gênero policial em sua “maneira” narrativa chega a ser banal: um personagem recorrente – tradicional, poderíamos dizer – da obra saeriana, Pichón, narra a amigos a história de uma série de crimes, sua investigação e elucidação. O relato policial se insere pela transmissão oral – ou, melhor dizendo, pelo artifício narrativo de simular a oralidade – que ocorre na região de Santa Fé criada por Saer como a zona – ou a cadência, ou a maneira, ou o território – de criação e desenvolvimento de toda sua obra. Os desdobramentos do relato de Pichón, as reações que provoca, a função que assume dentro da narrativa maior do romance, vão, entretanto, muito além do banal.

Segundo Silviano Santiago, (2000, p. 26) “A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será objeto”. Curiosamente, parece ser este o caso não só da obra de Saer como um todo, mas como o do relato de Pichón em **La pesquisa**. Sua história dos assassinatos de velhinhas em Paris, cheia de convencionalismos do gênero policial, não deixa, de um modo ou de outro, de provocar reações em seus amigos que a escutam: Soldi e, principalmente, Tomatis, que em determinado momento interrompe o relato de Pichón (p. 133-4):

– Suspenso barato – dice Tomatis, dirigiéndose no a Pichón, sino a Soldi, pero señalando a Pichón con un movimiento de cabeza significativo que, traducido a palabras podría decir: *Te hago notar los métodos poco recomendables que emplea este individuo para embaucarnos con su historia.*

A discussão literária, comum entre os personagens de Saer também em outras obras, se apresenta em **La pesquisa** em torno de um eixo: os problemas sobre a questão do gênero – que o

próprio autor levantava em seu artigo em **La narración-objeto**. Em **La pesquisa**, logo após a passagem citada acima, Tomatis afirma, ironicamente, com a boca cheia da pizza quente que comiam: “Toda cocha debe cher perfechta en chu hénero” (“Toda cosa debe ser perfecta en su género.”) (p. 135). Depois de condenar os supostos convencionalismo e trivialidade da história contada por Pichón, praticamente repete a consigna presente em regras ditadas como as de Van Dine. A ironia de Tomatis, aplicada ao relato do amigo, na verdade pode ser extrapolada ao romance de Saer em si mesmo, tão imperfeito dentro do gênero policial. Na verdade, mais do que irônica, a imperfeição genérica do(s) texto(s) leva a uma consideração um pouco mais profunda: a de como o gênero se estabelece também pela sua transgressão. Afirma Foucault, em seu *Prefacio a la transgresión* (1999, p. 167):

La transgresión es un gesto que concierne al límite (...) El límite y la transgresión se deben mutuamente la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no podría absolutamente ser franqueado y vanidad a cambio de una transgresión que no franquearía más que un límite de ilusión o de sombra. Pero, ¿tiene el límite una verdadera existencia fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega?

Se, por um lado, a transgressão do gênero policial, delimita o próprio gênero no relato de Pichón e no romance em si, a transgressão de Saer, ao abandonar – em parte, ao menos – o espaço diegético tradicional da maioria de suas obras e ao, ainda que condenando em diversos ensaios a pobreza artística da literatura de massa, lançar-se ao gênero policial em um romance, reforça também a coerência da obra de Saer. O que a primeira vista parece paradoxal – um “arauto” da alta literatura, reflexiva, problematizada em sua escritura e na representação da realidade, abraçar um gênero popular, como o policial – converte-se em mais uma oportunidade para a reflexão sobre a literatura, o conceito de gênero, a obra do autor, o eterno problema para Saer – mas não só para ele, obviamente – do estatuto do real e da ficção.

A maneira que encontra Saer, então, para a escritura de **La pesquisa** o situa dentro de uma tradição literária nacional, a que pensa a si própria, questiona as noções de gênero e estabelece um diálogo intelectual com seus pares dentro desta mesma tradição. A acolhida do gênero policial, em lugar de “baratear”, simplificar e expor a obra do autor a uma contradição interna e com sua produção crítica, acaba servindo para aprimorá-la. As subversões realizadas por Saer dentro do gênero o aproximam, por fim, da analogia proposta por Carlo Ginzburg em *Sinais: raíces de um paradigma indiciário*, que aproxima a conduta do detetive do gênero policial a um modelo epistemológico usado nas ciências humanas a partir do século XIX. Assim, o Saer crítico da literatura, pensador das questões da representação literária, revela-se na narrativa ficcional do

romance em que se investiga quem está matando velhinhas indefesas em uma Paris cinzenta e invernal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

FOUCAULT, Michel. Prefacio a la transgresión. In: **Entre filosofía y literatura – Obras esenciales: volumen 1**. Barcelona: Paidós, 1999. p. 163-80.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Em: **Mitos, emblemas, sinais: morfología e história**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 143-79

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 2002.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo**. São Paulo: Moderna, 1993.

MINELLI, María Alejandra. Ficciones literarias y subjetividad. Em: Idem (comp.) **Cultura y subjetividad en la Argentina finisecular**. Córdoba: Alción, 2008. p. 139-53.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Taurus, 2006.

SAER, Juan José. **La pesquisa**. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.

\_\_\_\_\_. **La narración-objeto**. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. Em: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-26.

SARMIENTO, Domingo F. **Facundo – Civilización y barbarie**. 12. ed. Buenos Aires: Losada, 2002.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. Em: **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.