

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

RAFAEL VAZ DE SOUZA

**Luzes no deserto: a planície pampeana entre a civilização e a barbárie na ficção
contemporânea argentina**

[Versão corrigida]

SÃO PAULO

2024

RAFAEL VAZ DE SOUZA

Luzes no deserto: a planície pampeana entre a civilização e a barbárie na ficção contemporânea argentina

[Versão corrigida]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Pimentel Pinto Filho

SÃO PAULO

2024

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Rafael Vaz de Souza

Data da defesa: 22/02/2024

Nome do Prof. (a) orientador (a): Júlio César Pimentel Pinto Filho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/04/2024.

_____ [assinado pelo UspAssina]

(Assinatura do (a) orientador (a))



USPAssina - Autenticação digital de documentos da USP

Registro de assinatura(s) eletrônica(s)

Este documento foi assinado de forma eletrônica pelos seguintes participantes e sua autenticidade pode ser verificada através do código TRXF-18UV-Q3LT-F4AV no seguinte link: <https://portalservicos.usp.br/iddigital/TRXF-18UV-Q3LT-F4AV>

Julio Cesar Pimentel Pinto Filho

Nº USP: 2110581

Data: 16/04/2024 07:41

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S7191 Souza, Rafael Vaz de
Luzes no deserto: a planície pampeana entre a civilização e a barbárie na ficção contemporânea argentina / Rafael Vaz de Souza; orientador Júlio Cesar Pimentel Pinto - São Paulo, 2023.

252 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. História da Argentina. 2. Literatura Argentina.
3. Pampas. 4. Nação. I. Pinto, Júlio Cesar Pimentel,
orient. II. Título.

SOUZA, Rafael V. de. *Luzes no deserto: a planície pampeana entre a civilização e a barbárie na ficção contemporânea argentina*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro que possibilitou a execução desta pesquisa, processo nº 140099/2020-4. Devo dizer que tal financiamento foi crucial nos anos de 2020 e 2021, fase crítica da pandemia de Covid-19, pois possibilitou, a mim e à minha família, uma segurança financeira que muitos brasileiros, infelizmente, não puderam ter.

À ciência brasileira, realizada, em sua gigante maioria, nas universidades públicas do país, por sempre resistir às tentativas de seu desmonte, por dar-nos a vacina que salvou tantas vidas e que nos possibilitou uma volta, ainda que profundamente traumática, à normalidade. Agradeço, também, a todos os profissionais de saúde que atuaram na linha de frente durante a pandemia.

À Universidade de São Paulo, em especial à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, meu segundo lar desde 2008, e ao Departamento de História Social, locais em que tive o privilégio de realizar a Graduação, o Mestrado e, agora, o Doutorado. Foram quinze anos de intenso desenvolvimento intelectual, político e humano.

Ao meu orientador, professor Júlio Pimentel Pinto, pela liberdade concedida à minha pesquisa, pelas leituras sempre atentas e, principalmente, pelas oportunidades de realizar tanto o Mestrado quanto o Doutorado, assim como por haver despertado, ainda na Graduação, o meu interesse pela literatura latino-americana e por esse olhar tão peculiar que intersecta os saberes da história e da literatura.

À professora Ana Cecilia Olmos, por acompanhar minha pesquisa desde o Mestrado, o qual sempre foi feito de maneira muito criteriosa, efusiva e afetuosa. Também agradeço pelas oportunidades de participar de suas disciplinas, tanto na Pós-Graduação quanto na Graduação, quando integrei o Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE). Que nossos diálogos continuem para além do Doutorado!

À professora Miriam Gárate, pela participação em meu exame de Qualificação e na Banca de Defesa da Tese, por sua leitura tão profunda e generosa, assim como pelos valiosos apontamentos para a revisão final desta versão corrigida.

Ao professor José Alves de Freitas Neto, pela leitura atenta deste texto e pela instigante arguição durante a Defesa da Tese.

Ao professor Adriano Schwartz, pelas valiosas discussões na disciplina cursada durante a Pós-Graduação, assim como por sua generosa oportunidade de publicação na edição de número 09 da revista *Peixe Elétrico*.

Aos amigos e colegas do Grupo de Pesquisa História e Literatura, pelas leituras daquele que veio a se tornar o embrião do primeiro capítulo da Tese, momento fundamental na definição de seu objeto de estudo. Obrigado por todos os momentos compartilhados, sejam eles nas reuniões, presenciais ou à distância, em Congressos e Simpósios, nas mesas de café ou de bar; por tornarem a vida acadêmica uma atividade bem menos solitária!

Às minhas amigas, Letícia, pela presença em meu exame de Qualificação e pela alegria dos (infelizmente poucos) fortuitos cafezinhos na Tia Bia; Ana Carolina, companhia de reclamações e desabafos neste ano de 2023; e Ana, pela fonte inesgotável de memes, que trouxeram uma boa dose de distração em meio às infinitas horas de leitura e de escrita, assim como pelo apoio constante nos meus piores momentos.

Ao Douglas Marques, pela valiosa indicação do livro de David Pavón-Cuéllar, leitura fundamental para o terceiro capítulo desta Tese.

Aos senseis Pedro e David, assim como à toda família da Escola de Karatê Goju Ryu Seigokan Osasco, pelos momentos de aprendizado, companheirismo e diversão; por cansarem o corpo enquanto fortaleciam a alma e desanuviavam a mente.

A todos os meus alunos dos sétimos anos de 2022 da Escola Estadual José Ribeiro de Souza, por me acompanharem na tarefa desafiadora, porém maravilhosa, que foi ter sido o seu professor. Nunca me esquecerei de vocês!

À minha avó, Margarida, por, além de todo o amor que uma pessoa pode dar a alguém, plantar, em suas menções sobre as origens argentinas de minha bisavó, a sementinha de meu interesse por esse país que, muito mais que um objeto de estudo, acabou se tornando parte tão importante de minha identidade.

Aos meus pais, Simone e José, por todo o suporte e amor. Aos meus sogros, sr. Ugo e dona Cida, e a meus cunhados, Douglas e Jéssica, por me receberem em sua família.

À Dayane, minha esposa, por sua presença durante estes cinco anos de Doutorado, pelo incentivo a cada nova etapa do trabalho, pelas felicitações a cada resultado positivo, por assistir a apresentações e discussões com temas tão distintos da sua área de atuação, por me aguentar falar de história e de literatura argentinas a cada monumento, rua, prédio, ou túmulo que encontrávamos em Buenos Aires, por me seguir nestes lugares. Por acreditar em mim quando eu mesmo não acreditava. Por permanecer.

A todos os amigos e familiares que estiveram presentes, de forma presencial ou virtual, na Defesa da Tese. Vocês fizeram este dia ainda mais especial e memorável!

Minha aprovação no Processo Seletivo para o Doutorado se deu no final de 2018, ano em que um projeto político autoritário e negacionista saiu vitorioso das eleições para o governo

do país. Frente a tal panorama, foram inúmeras as incertezas quanto ao futuro: desde a manutenção do financiamento dos programas federais de bolsas de estudo até mesmo à continuidade do próprio regime democrático. A realidade, infelizmente, superou o mais pessimista dos analistas e a pandemia de Covid-19, juntamente à perversidade do descaso com que ela foi tratada pelas figuras que habitavam o Executivo, transformou a tragédia nacional em espetáculo dantesco. Agora, no ano em que termino a redação desta Tese, o mesmo projeto sai vitorioso das eleições presidenciais na Argentina. Como ocorrido aqui, há, entre seus pilares, a relativização negacionista do número de desaparecidos durante a última ditadura civil-militar. Impossível não lembrar de Walter Benjamin e de sua declaração de que nem os mortos “estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”.

Dito isto, faz-se imperativo um último agradecimento, que também é uma rogativa. À literatura, por sua permanente recusa em esquecer o passado, por revirar a terra jogada sobre os ossos dos mortos, por sua capacidade de imaginar mundos possíveis, por ajudar-nos, enfim, a resistir aos horrores que buscam, repetidamente, nos impor.

¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía.
(Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*)

Es que sobre la pampa no hay viaje original (ni viaje al origen): todo viaje al desierto es repetición de un viaje anterior, huella sobre huellas precedentes, traducción de otros textos, verificación de lo ya leído.
(Fermín A. Rodríguez, *Un desierto para la nación*)

RESUMO

SOUZA, Rafael V. de. *Luzes no deserto: a planície pampeana entre a civilização e a barbárie na ficção contemporânea argentina*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese de doutorado discute as maneiras pelas quais a literatura argentina contemporânea relê as imagens que o cânone literário de seu país construiu sobre um tópico central para a construção da nação no século XIX: o território do pampa enquanto deserto definido pela dicotomia entre civilização e barbárie. Estruturada de acordo a um itinerário que percorre o período de consolidação do Estado nacional argentino entre 1837 e 1880, cada um de seus capítulos procura discutir diferentes releituras que a literatura atual vem produzindo sobre as obras de autores canônicos como Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, José Hernández, Lucio V. Mansilla, entre outros, principalmente no que concerne às suas contribuições para a construção de representações consolidadas sobre o território da nação, a definição de suas fronteiras, a identidade de seus habitantes em oposição ao Outro, e sua relação com uma suposta essência da nacionalidade argentina.

Palavras-chave: História e Literatura; Argentina; Tradição Literária; Nação; Pampa.

ABSTRACT

SOUZA, Rafael V. de. *Lights in the desert: the Pampean plains between civilization and barbarism in contemporary Argentine fiction*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This doctoral thesis discusses the ways contemporary Argentine fiction re-reads the images crafted by its country's literary canon about a key topic in the construction of the nation in the 19th Century: the Pampean territory as a desert established by the dichotomy between civilization and barbarism. Its structure follows an itinerary based on the consolidation process of Argentine nation state, carried out between the years of 1837 and 1880. Each one of its chapters seeks to discuss the varied readings that contemporary literature has been producing about canonical writers' oeuvres such as Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, José Hernández, Lucio V. Mansilla, among others, mainly about their contributions to the establishment of images about national territory, its borders, as well as the opposing relationship of its inhabitants with the Other, and its connections with an alleged Argentine national essence.

Keywords: History and Literature; Argentina; Literary Tradition; Nation; Pampa.

SUMÁRIO

Introdução. Ler o deserto	p. 12
Capítulo 1. Olhar o deserto	
<i>Chamemo-lo simplesmente Bianco</i>	p. 26
<i>Algum dia talvez possamos ver estes campos um pouco mais civilizados</i>	p. 31
<i>Isto não é mais nem pensamento pragmático nem pensamento puro, é delírio</i>	p. 51
<i>...ele que passou por tantas identidades diferentes, mas que não bastaram para dissolver o coágulo de sombra que o constitui</i>	p. 69
Capítulo 2. Escrever (n)o deserto	
<i>Isolado, encerrado, alheio ao mundo que havia ao redor, esse homem escrevia</i>	p. 81
<i>Ainda que nunca venham a lê-lo [...], não é isso que importa: que pudessem lê-lo</i>	p. 114
<i>O passado é escrita pura: nada resulta mais variável</i>	p. 123
<i>Aquele que aspire à verdade, acuda à história. O que aqui se registra é mentira</i>	p. 129
Capítulo 3. Transfigurar o deserto	
ATO I. <i>Se o juiz nos sonha, é para que possamos ser livres</i>	p. 137
ENTREATO. <i>Um beijo de homens, como ficou esclarecido</i>	p. 172
ATO II. <i>O deserto [...] era parecido com um paraíso</i>	p. 181
Epílogo. Luzes no deserto	p. 216
Bibliografia	p. 237

Ler o deserto

...o leitor é aquela personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinha ouve o que cada um dos parceiros do diálogo não ouve; sua escuta é dupla (e, portanto, virtualmente múltipla).
(BARTHES, 2004, pp. 40-1)

Eu agora só quero olhar o horizonte, a planície, fixar os olhos na distância, que o campo me inunde, que o céu me preencha, diz o narrador e protagonista de *Los llanos* (*Planícies*, na edição brasileira), romance de Federico Falco, publicado originalmente em 2020.¹ Sua narrativa conta a história de um homem que se interna no rancho familiar, em meio à região pampeana da província de Buenos Aires, a fim de viver o luto de seu relacionamento. Seja em sua tentativa de cultivar uma horta, ou na lembrança de alguns fatos de sua vida, o personagem tece um relato de ritmo moroso, como o da paisagem que o circunda. Esta é descrita, por vezes, como *[e]sse grande espaço vazio*, território onde *não há lugar para pousar os olhos e nunca se deixa de sentir o círculo do horizonte ao redor* (FALCO, 2022, p. 32). É, como veremos, a clássica imagem do pampa enquanto deserto, que, desde o seu surgimento nos textos de Esteban Echeverría e de Domingo Faustino Sarmiento, ou seja, cerca de duzentos anos antes do romance de Falco, tem impregnado a literatura argentina – esta literatura célebre por seu cosmopolitismo – com “uma sorte de *resíduo rural*, de resto sólido do pampa, por vezes indiscutível, por vezes rechaçado como diferença impenetrável” (MONTALDO, 2004, p. 160, grifos no original).

Em seu *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, livro de importância fundamental para este trabalho, Fermín A. Rodríguez diz que, transformado em deserto, o pampa tem sido “una suerte de artefacto discursivo”, responsável por prover as imagens em torno das quais foram realizadas sucessivas construções, desconstruções e reconstruções acerca do “sentido vacío del argentino” (2010, E-book, 200). Espécie de “laboratório onírico de imágenes virtuales” sobre a nação (IDEM), o território pampeano se viu, metonimicamente, vinculado a esta; daí, a sua permanente presença nos discursos que, como a literatura, construíram as bases da nacionalidade argentina. Presença, muitas vezes, ambígua, que o faz manifestar-se, nas palavras de Graciela Montaldo, como “a proposição de um enigma, de um problema que deve ser interpretado e mantido” (2004, p. 162). Espaço diferencial, cujo caráter

¹ Como será possível ver, optei pelo uso do itálico, no lugar das habituais aspas, para as citações situadas no corpo do texto dos romances (e do conto) que conformam o *corpus* de ficções lidas neste trabalho (ver Bibliografia: Abreviações. *Corpus* do trabalho). Tal será a regra a partir de agora. Usei as traduções oficiais – caso do trecho de *Los llanos* (2022, p. 36) – quando as houve; na ausência destas, optei por traduções de minha autoria. Nas citações mais longas, sempre utilizei o texto original em espanhol.

problemático permanece mesmo após a famigerada Conquista do Deserto, que, levada a cabo pelo general Julio A. Roca em 1879, possibilitou com que 20 mil léguas quadradas de terras fossem incorporadas ao Estado sob a condição de propriedade privada. “Para a cultura, no entanto”, continua a autora, “permanece como deserto, extensão ao mesmo tempo íntima e alheia” (IDEM, p. 178), local de “un pasado rural puro, [...] donde yace lo argentino como tal” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 5471).

Mas de onde vem esta potência virtual, pergunta-se Fermín Rodríguez (IDEM, p. 200), esta agitação imaginária que contrasta com a desnudez, a monotonia, a sobriedade de uma terra cujos elementos constitutivos residem na vastidão infinita e vazia de sua extensão plana? O narrador de *Los llanos* esboça a sua resposta: *Uma paisagem pensada como vazio requer histórias que a preencham* (2022, p. 32). Foi o que ocorreu ao longo de todo o século XIX argentino, período em que, segundo Marisa Moyano, os processos de territorialização e apropriação discursiva do espaço nacional foram configurados desde processos escriturários e interações discursivas que instituíram, de maneira performática, um projeto de país, de Estado e de nação (*apud* DURÁN, 2014, p. 1). Grande máquina de narrar a nação (GARIBOTTO, 2008, p. 267), o século XIX fundou as primeiras representações do que seriam os núcleos duros da nacionalidade argentina (BOCCO, 2018, p. 51); os tópicos históricos, culturais e literários que, juntamente à necessidade de se definir o deserto incomensurável enquanto “corpo da pátria” (DURÁN, 2014, p. 1), conformaram o seu imaginário:

[...] el gran malón y las cautivas, la guerra al indio, la línea de fortines y la zanja de Alsina, el maltrato al gaucho por parte del Estado, el abuso de autoridad y el reparto discrecional de la tierra, la guerra al Paraguay, la burla a los primeros gringos, la llegada del ferrocarril, en fin, la puesta en práctica del proyecto nacional liberal (DESTÉFANIS, 2018, p. 79).

Projeto este forjado, como diria Viñas, nos textos da geração romântica de 1837 e concretizado pelas mãos – assim como pelas leis e pelas armas – da geração liberal de 1880, responsável pela definitiva consolidação do Estado nacional argentino (1971, pp. 15-6). O mesmo Estado que, um século depois, terá perpetrado – também pelas mãos, só que de outros, as dos militares colocados no poder pela ditadura que se instaura com o golpe de 1976 – os hediondos crimes contra a sua população. O trauma representado pelos horrores da ditadura cria a necessidade de que a literatura dos anos da redemocratização realize um trabalho de memória sobre o ocorrido.² Se voltados, a princípio, ao passado recente do país, os escritores logo sentirão o ímpeto de “indagar en las raíces del Mal” (DURÁN, 2014, p. 2), realizando um

² Verónica Inés Garibotto define o que ela chama como “paradigma da memória”, que se instaura como imperativo à literatura argentina do pós-ditadura, como uma aglutinação dos seguintes elementos: “la memoria, el duelo, el fracaso, la desestabilización del presente mediante la captura de las ruinas del pasado – y a la canonización de dos tipos específicos de narración: la alegoría y el testimonio” (2008, pp. 27-8).

retorno – cujo percurso já havia sido dado, ainda nos anos da ditadura, por aquele que se tornou o romance paradigmático do período: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia – ao passado fundacional da nação, o do século XIX, grau zero da pátria e, portanto, do processo que teve, como um de seus resultados, a tragédia representada pelo infame “Proceso de Reorganización Nacional”.³

A virada do século, ocorrida de maneira conjunta à derrocada das ilusões quanto ao ano 2000 como momento inaugurador de modernizações alucinantes, frustradas pelo colapso político e econômico decorrente da crise do modelo neoliberal argentino, longe de arrefecer o interesse pelo passado, trouxe consigo o *boom* editorial do romance histórico.⁴ Este foi composto, em sua maioria, por romances escritos por encomenda, orientados segundo os interesses do mercado, que traziam personagens famosos do século XIX em narrativas carregadas de intrigas e de sexualidade, e se utilizavam da ficção no intuito de, nas palavras de Ludmer, “contar (de tornar público) o que a história não conta, a *ficção da intimidade da nação*” (2013, p. 40, grifos no original). A popularidade do recurso ao passado por este tipo de ficção no momento em que a Argentina vivia uma de suas crises mais profundas parece exemplificar, em sua faceta mais simplista, o percebido por Derrida ao dizer que, quanto mais uma época está “*out of joint*”, ou seja, quanto mais ela é vivenciada em sua desagregação, desconexão, ilogicidade, “mais temos a necessidade de convocar o antigo, de lhe pedir emprestado” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 168).⁵

Não somente neste tipo mercadológico de romance histórico se expressa a necessidade de convocar o antigo, visto que, à medida em que o novo século avança, a reescrita do passado nacional se constitui como uma tendência dentro da literatura argentina contemporânea. Não só do passado histórico, cabe enfatizar, como também do cânone literário nacional. Contudo, se

³ “Si hubiera que resumir su argumento”, diz Garibotto sobre o clássico romance de Piglia, “casi podría decirse que es una novela acerca del siglo XIX y, sobre todo, acerca de cómo el discurso decimonónico sigue funcionando como matriz de la cultura y de la política argentinas. Volver a indagar en los cimientos de la fundación nacional en plena época dictatorial, cuando la identidad nacional tambalea y agoniza, posee resonancias que exceden la mera metaforización” (2008, p. 67).

⁴ Em conversa com Josefina Ludmer no “ano sabático” desta em 2000, Luis Chitarroni diz que “algumas cifras editoriais corroboram a supremacia do interesse do romance histórico sobre o romance em geral. Os 60 mil exemplares vendidos por García Hamilton com seu *Don José*, contra os 400 ou, no máximo, 600 de um livro de ficção pura” (LUDMER, 2013, p. 48).

⁵ Inovação tecnológica, rápida obsolescência, modernização radical do ambiente urbano, migrações em massa e aumento da longevidade; elementos da contemporaneidade que David Lowenthal elege como causas explicativas para a sensação de descolamento do presente com o passado, mesmo que recente. Em paralelo, o autor identifica um ímpeto de preservação das relíquias do passado que, ao contrário do uso criativo da tradição proposto por Derrida – do qual Lowenthal é defensor –, promove a falácia da fixação do passado. Diz o autor: “Unable to use the past creatively, we further isolate what we preserve, what we make may conform with treasured relics but seldom extends their living virtues; what we save is property and artifacts rather than ideas or culture” (1990, p. 406).

pensarmos, com o Pierre Menard de Borges, de que toda escrita é uma reescrita, faz-se verdade que as reelaborações da tradição tem sido a regra não só da literatura argentina desde o século XIX – marcada pelas sucessivas reformulações que os escritores fundadores fizeram sobre os relatos dos viajantes ingleses, e que os de 1880-1900 realizaram, por sua vez, sobre as imagens por aqueles forjadas (BATTICUORE [et al], 2008, p. 263) –, como de toda a literatura. Afinal, como bem diz Leyla Perrone-Moisés, a literatura é, por definição, metaliterária (2016, p. 115). Não obstante, a mesma autora admite que “essa tendência autorreferencial da literatura se acentuou na modernidade e se tornou ainda mais frequente na modernidade tardia” (IDEM, p. 114). O mesmo pode ser dito, portanto, da literatura argentina dos últimos anos. É o que faz Marta Morello-Frosch:

With reverential imitation or irrepressibly parodic inflections, modern Argentine writers unfold a two-tiered project with which they merge national literary traditions while simultaneously imposing a distance between the author and his literary past and prompting a radically original reading of the dialectics of a national culture (DONGHI [et al], 1994, p. 347).

Duplicidade paradoxal de uma atitude compartilhada – mais do que um projeto – entre textos – mais do que entre escritores – que, ao mesmo tempo em que impõem a distância enquanto resultado da ironia do olhar paródico contemporâneo sobre o cânone literário e o discurso da história nacional, evidenciam a permanência dos discursos fundacionais sobre o presente da nação. “En realidad”, afirma María Rosa Lojo, “nunca nos hemos ido del siglo XIX: en este se decidió el perfil de la llamada Argentina moderna y se cristalizaron también sus grandes paradojas” (2015, p. 305). Daí, os múltiplos questionamentos que Laura Destéfanis encontra na obra de Carlos Gamerro, mas que poderiam ser entendidos como comuns às revisitações contemporâneas do cânone e do passado argentinos:

[...] ¿existe una identidad nacional argentina? ¿Cuál sería? ¿Por qué? ¿Qué modelaciones de la realidad implica esa identidad heredada? ¿Es legítima? ¿Sigue vigente? ¿Es real, necesaria, propia? En última instancia, ¿de qué está compuesta una identidad? ¿Debo asumir esa herencia? ¿En qué medida puedo refutar lo recibido y construir (me) una identidad propia? (DESTÉFANIS, 2018, p. 69)

Cada um à sua maneira, todos os textos literários que conformam o *corpus* deste trabalho partem de perguntas semelhantes. Já é hora, aliás, de mencioná-los. Pela ordem de publicação: *La ocasión* (1988), de Juan José Saer; *El sueño del señor juez* (2000), de Carlos Gamerro; *Los cautivos* (2000) e “El amor” (2011), de Martín Kohan; *El país del diablo* (2015), de Perla Suez; *Echeverría* (2016), de Martín Caparrós; *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara. À exceção do conto breve “El amor”, todos romances. Escolhidos por compartilharem um olhar que se dirige ao mesmo espaço discursivo, o do deserto pampeano decimonônico, “en el que se gestan por primera vez los elementos que se han entrado en crisis” (GARIBOTTO, 2008, p. 143), e por se construírem no movimento conflituoso da leitura entre

o imaginário fundacional da nação e a reescrita do histórico e do canônico desde a ficção. Textos que se inserem no abismo aberto pela confrontação paródica entre os postulados decimonônicos e o presente da escrita, “ponto cego frutífero” pelo qual história e literatura argentinas se interpelam (DESTÉFANIS, 2018, p. 150).

Mas o que significa afirmar que tais textos se constroem “no movimento conflituoso da leitura entre o imaginário fundacional da nação e a reescrita do histórico e do canônico desde a ficção”? O que significa leitura? E reescrita? A existência de uma sempre implica na existência da outra? Quais as suas temporalidades? E quais as implicações para a construção textual deste trabalho? Faz-se necessário um pouco de teoria (mas só um pouco). Partamos da leitura. Ou melhor, daquilo que ocorre quando nossos olhos percorrem as letras dispostas numa página anteriormente em branco. Esta atividade solitária e individual por definição, em que aquele que a exerce, ou seja, o leitor, “precisa estar sozinho” e, por isso, aspira, de modo quase que suspeito, “à intimidade e ao isolamento” (PIGLIA, 2006, p. 12).

Pois ler é, antes de tudo, uma ação subjetiva. Daí, a dificuldade de Barthes em inseri-la numa análise de viés estruturalista, visto a sua organização fenomenológica antes que semiótica. Dizia, o crítico, no ano de 1975:

Estou, com relação à leitura, num grande desamparo doutrinal: doutrina sobre a leitura, não tenho; ao passo que, em contraposição, uma doutrina da escritura se esboça pouco a pouco. Esse desamparo vai às vezes até a dúvida: nem mesmo sei se é preciso ter uma *doutrina* da leitura; não sei se a leitura não é, constitutivamente, um campo plural de práticas dispersas, de efeitos irreduzíveis, e se, conseqüentemente, a leitura da leitura, a Metaleitura, não é nada mais que um estilhaçar-se de ideias, de temores, de desejos, de gozos, de opressões [...] (BARTHES, 2004, pp. 30-1, grifo no original).

“Campo plural de práticas dispersas”, toda leitura, continua Barthes, “é penetrada de Desejo”, o que torna qualquer análise – a Anagnosologia que ele gostaria de propor – difícil, senão impossível, de ser levada a cabo de maneira satisfatória (IDEM, p. 33). Pois ler implica – como bem percebido por Umberto Eco em seu conceito de “obra aberta” – reestruturar o texto, recriá-lo e reorientá-lo segundo as múltiplas temporalidades que perpassam o leitor no(s) momento(s) da(s) leitura(s).⁶ Ênfase no plural, já que, como diz Júlio Pimentel Pinto, jamais lemos um só texto: ao lermos, “estabelecemos contínuas relações, diretas ou indiretas, do texto que estamos lendo com outros textos que já lemos, de que ouvimos falar, ou com situações e experiências que vivemos, num processo que inclui partes conscientes e partes inconscientes”

⁶ Sobre o elemento de abertura – limitada, cabe lembrar, pelo texto – do conceito de obra aberta, diz Eco: “Uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa ‘abertura’; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e *usará* a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior)” (1991, p. 43, grifos no original).

(2020, p. 30). Leitura como prática vinculada aos meandros da memória individual, cuja constituição espacial cruza, da maneira analógica que lhe é própria, “restos de leituras” a uma miríade de recordações e de “*outras ideias, outras imagens, outras significações*” (BARTHES, 2004, p. 28, grifos no original), ativadas no momento em que “tornamos a ler e recordamos como lemos” (SARLO, 2005, p. 26).

Nisto reside o caráter subversivo da leitura, a sua permanente recusa em resignar-se aos protocolos que o texto tenta impor ao leitor (PINTO, 2020, p. 26). Pois, se todo texto é uma espécie de “máquina preguiçosa”, como definiu Eco, “um mecanismo concebido para suscitar interpretações”, que necessita com que o leitor faça a sua parte e lhe confira significado (2013, p. 34),⁷ sua organização textual, por sua vez, busca construir certos protocolos de leitura cujo intuito é o de limitar os “incontroláveis impulsos do leitor” (IDEM, p. 38).⁸ Para além destas limitações internas ao texto, Barthes localiza o que ele chama de “recalques de leitura”, constructos coletivos e históricos que visam restringir o desejo de ler (2004, p. 34). Dois são os tipos de recalque encontrados pelo crítico: o primeiro, a ideia de que existe um *dever ler certos livros*; o segundo, a Biblioteca – local por excelência da interpenetração da leitura enquanto memória individual com a memória coletivamente construída – como o espaço em que a profusão infinita de livros ganha o estatuto de lei castradora (IDEM, p. 35).⁹

Ambos podem ser articulados na ideia do cânone literário, esta “biblioteca imaginária” responsável por armazenar os livros que conformam “a imaginação literária de um tempo ou de um grupo específico de pessoas” (PINTO, 2004, p. 38). Daí, a sua obrigatória presença no ensino, do básico ao superior. Na Argentina, por exemplo – para voltarmos, pouco a pouco, a nosso objeto –, cito a tarefa monumental de Ricardo Rojas em constituir um cânone segundo os paradigmas do nacionalismo cultural dos anos do Centenário, que elegeu a *gauchesca* como o “tronco”, para usarmos a metáfora biológica do autor, ao redor do qual a literatura argentina arboresce, seja ela a escolástica colonial, o republicanismo romântico dos proscritos ou o

⁷ Em sua defesa da primazia da leitura sobre a escrita, Italo Calvino chega a afirmar que “escrever é apenas um processo combinatório entre elementos dados” (2009, p. 207), que somente ganha sentido mediante os efeitos que a atividade da leitura produz “no homem dotado de uma consciência e um inconsciente, isto é, no homem empírico e histórico” (IDEM, p. 211).

⁸ “Assim, todo ato de leitura é uma complexa operação entre a competência do leitor (o conhecimento de mundo do leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula de modo a ser lido de forma ‘econômica’ – ou seja, uma maneira que amplie a compreensão e o usufruto do texto, e que é respaldada pelo contexto. [...] Entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor, há a intenção transparente do texto, que refuta interpretações insustentáveis” (ECO, 2013, p. 54).

⁹ “A vontade que origina a biblioteca ganha caráter de metáfora: ordenam-se livros para se ordenarem temporalidades; controlam-se livros para controlar o passado, para tentar tutelá-lo, fixá-lo num tempo linearizado, uno, dotado de marcos estáticos, que insinue um presente definido e pressagie um futuro específico” (PINTO, 2004, p. 36).

esteticismo dos modernistas (PRIETO, 2011, E-book, p. 3190). Mesmo que posteriormente rechaçada por outras reorganizações da tradição, a ideia do cânone como lista obrigatória de leituras perdura. Assim, há o consenso de que o leitor argentino *deva* ler um conjunto formado pelo *Martín Fierro*, “La refalosa”, os diálogos e *cielitos* de Hidalgo, o *Fausto criollo*, o *Facundo*, “La cautiva”, “El matadero”, *Amalia*, *Una excursión a los indios ranqueles*, que, no século XX, ganharam a companhia de Lugones, Borges, Arlt, Macedonio, Bioy Casares e tantos outros; outras, apenas mais recentemente.

Em meio a tantas constrações, internas e externas ao texto, sobre a leitura, Piglia reivindica a figura daquele que “lê mal, distorce, percebe confusamente” (2006, p. 19), como alguém capaz de produzir novos sentidos, de romper com o engessamento a que tende o cânone, também ele, afinal, produto de uma leitura produzida em um espaço e tempo específicos (PINTO, 2004, p. 56).¹⁰ Como não poderia ser distinto, o paradigma é Borges:

Nesse universo saturado de livros, em que tudo está escrito, só é possível reler, ler de outro modo. Por isso, uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos, a disposição para ler segundo o interesse e a necessidade. Uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis. A marca dessa autonomia absoluta do leitor em Borges é o efeito de ficção produzido pela leitura (PIGLIA, 2006, p. 27).

O tipo ideal de leitura que Piglia encontra em Borges é o de uma arbitrariedade que, por ampliar o universo do discurso para além do que seria “legitimável” (ECO, 2008, p. 44), se revela, ao mesmo tempo, irrespeitosa, “pois que corta o texto”, e apaixonada, “pois que a ele volta e dele se nutre” (BARTHES, 2004, p. 26). Modo de ler que dramatiza a natureza instável do texto lido, que, “lejos de ser un portador homogéneo de sentido, es una red de relaciones diferenciales no restringida a los límites físicos del libro, sino restringida sobre una vasta red de lecturas” (SORENSEN, 1998, p. 17). Neste sentido, o texto deixa de ser a “presença reconfortante” que propunha Eco, o ponto estável entre “a história misteriosa de uma criação textual e a deriva incontrolável de suas leituras futuras” (2013, p. 62); já o leitor é esta figura atravessada por leituras que se entrecruzam e se superpõem para produzir verdades que não devem ser, necessariamente, objetivas ou subjetivas, mas lúdicas (BARTHES, 2004, p. 29);

¹⁰ Os modos de ler se constituíram objeto central da literatura argentina desde a sua fundação – ou na primeira de suas duas fundações, como dirá Piglia (2010, p. 17) – na cena inaugural do *Facundo*, em que um Sarmiento em direção ao seu exílio chileno transcreve uma citação que, por estar em outro idioma (o francês) se torna impossível de ser lida por seus perseguidores. É o mesmo debate de cerca de cem anos depois, que opõe os intelectuais organizados em torno da revista *Sur* aos novos escritores advindos da cultura de massas: “Una línea separa a los escritores que pueden leer (escribir, hablar, traducir) lenguas extranjeras de quienes están condenados a leer traducciones, como el caso de Roberto Arlt. [...] Arlt está anclado en las ‘malas’ traducciones y no puede ser traductor. Victoria Ocampo no lee traducciones sino originales y puede ser traductora o empresaria de traducciones” (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, pp. 279-80). Poucos anos depois, na sua famosa conferência sobre o escritor e a tradição argentina, Borges dirá, segundo Piglia, “que la tradición nacional es un modo de usar la cultura extranjera. La tradición nacional no es un contenido, es un modo de leer” (2022, p. 185).

alguém que, em sua busca por relacionar séries impossíveis, lê a partir de todas as direções, até mesmo do avesso, como Alberdi faz com o *Facundo*.¹¹

Leituras, portanto, que disseminam, sobrecodificam, engendram outras escritas e outros textos; a leitura, diz, mais uma vez, Barthes, “é condutora do Desejo de escrever” (IDEM, p. 39). Novamente, o paradigma é Borges. Sua autodefinição enquanto “amanuense do engenho alheio” postula uma escrita que se apresenta como a reescrita de suas leituras. Definição de resultados inesperados, que, ao contrário de confirmar a asseveração *barthesiana* de que o nascimento do leitor implicaria na morte do Autor (IDEM, p. 64), recoloca a centralidade do segundo como detentor de uma escrita que, inserida em um tempo e um espaço específicos, articula “múltiplos e alheios engenhos”, em que, como diz Júlio Pimentel, “importa mais o ‘amanuense’ do que o ‘engenho alheio’” (2004, p. 12). É o que diz Piglia quando enfatiza o caráter belicoso das leituras realizadas por escritores:

Se trata de ver cómo un escritor inventa su tradición, cómo la construye a partir del lugar desde el cual escribe y cómo lee desde ahí. Esa lectura es, por lo tanto, una guerra. Porque leído en el contexto equivocado, un texto cae. Y la lucha entre los escritores no es nada más que eso. Cuando se dice que un texto no vale nada, lo que se dice en realidad, es “ese texto no corresponde a mi poética” (PIGLIA, 2015, E-book, p. 201).

Ao escrever sua obra, cada escritor inventa, enquanto leitor pertencente a uma historicidade específica, seus precursores (PINTO, 2004, p. 70).¹² Fazê-lo implica, como bem mostrou Georges Didi-Huberman, mobilizar as múltiplas temporalidades pelas quais o Agora do instante presente do escritor vai na direção do Outrora latente da tradição – que contém, por sua vez, múltiplos estratos de tempo – para, dialeticamente, produzir um texto que apenas ganha significado(s) mediante sua(s) leitura(s) num Futuro ainda não realizado, de presença apenas da ordem do desejo (2015, p. 128). Como a imagem, o texto também aparece como “um *crystal de tempo* que compromete simultaneamente todas as dimensões deste” (IDEM, p. 237, grifos no original), “é a ponte que liga temporalidades diferentes e permite diálogos entre elas” (PINTO, 2004, p. 57); por isso, o caráter perpetuamente inacabado de toda leitura – a sua tendência à dispersão de que falava Barthes – e, conseqüentemente, de toda escrita, ambas abertas a infinitas releituras e reescritas.

¹¹ Diz Alberdi em seu *La barbarie histórica de Sarmiento*: “El *Facundo* es, en cierto modo, el más instructivo de los libros argentinos, pero a condición de saberlo leer y entenderlo. El que no lo entiende al revés de lo que el escritor pretende, no entiende el *Facundo* absolutamente” (*apud* SORENSEN, 1998, p. 106).

¹² Para Beatriz Sarlo, a rede de influências que um autor elenca ao escrever “no son el origen de una obra porque ese origen es inalcanzable y permanece desconocido; son, en cambio, los gestos que se hacen respecto de la literatura dentro de la cual un escritor empieza a escribir su página. [...] La tradición es lo recibido, y por lo tanto se actúa sobre ella, para diferenciarse del modo en que otros la recibieron y, a su vez, la transgredieron o acataron” (2016, p. 36).

A abertura do texto literário tem, como uma de suas consequências diretas, a condição de que o conhecimento produzido sobre tal objeto deva ser, como ele, aberto e inacabado, limitado em sua provisoriabilidade. Ademais, tal conhecimento precisa ser, em sua essência, um trabalho de crítica, no sentido de que “supõe o estabelecimento de relações entre autores e obras, entre perspectivas teóricas e estéticas, entre temporalidades distintas” (IDEM, p. 22). Crítica erudita, mas também imaginativa, no sentido *benjaminiano* do termo, que define a imaginação como a faculdade que “percebe as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”, que “desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir ‘afinidades eletivas’ estruturais” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 135). Crítica que, em última instância, é, também, um trabalho de memória, que atua associando múltiplas temporalidades desde uma perspectiva ancorada no presente.¹³ Pois a ênfase no local e no tempo desde os quais um saber é produzido não diminui o rigor deste, mas o complexifica e o historiciza, pois recusa “as categorias fixas e inatas, colocando em seu devido tempo palavras, conceitos, comportamentos, ideias, discursos” (PINTO, 2004, p. 66).

Neste sentido, Didi-Huberman diz não ser possível “jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método” (2015, p. 133), o que faz com que a leitura crítica da ficção deva ser, ela própria, impregnada de ficção. Não se trata, no entanto, de realizar a defesa pós-moderna de uma indiscernibilidade entre o real – a realidade histórica, na falta de uma definição melhor – e a ficção, tampouco de se ler, nas palavras de Piglia, “a ficção como mais real do que o real”, mas sim de compreender o real como “perturbado e contaminado pela ficção” (2006, p. 28). Da mesma forma que não se deve ler a literatura na chave da imagem do espelho, que a transformaria em simples reflexo da realidade.¹⁴ O texto literário é, antes, um cristal que refrata, que desvia, das maneiras mais diversas, a luz originada em cada olhar, e uma leitura que se queira crítica precisa ter a intenção de situar-se no intervalo produzido não só *entre* os textos,

¹³ “A recuperação da memória é raramente sequencial; localizamos os acontecimentos recordados por associação e não por um trabalho metódico, avançando ou recuando no tempo, e tratamos o passado como ‘um museu arqueológico de fragmentos... casualmente justapostos’” (LOWENTHAL, 1998, p. 101).

¹⁴ “As metáforas ‘refletir’ e ‘espelhar’, por sua vez, sugerem que a razão, a ‘luz’, nos assegura acesso à realidade, pois só há reflexo e espelhamento se houver luminosidade. As metáforas do ‘reflexo’ e do ‘espelho’ também nos levam a acreditar que possamos ultrapassar plenamente as mediações e as refrações, os desvios da luz, e enxergar exatamente o que ocorreu num dado tempo e lugar” (PINTO, 2020, p. 31). O historiador Dominick LaCapra já havia alertado para os perigos de ler um texto literário limitando-o a um dos lados da relação: “Aqui deve ser notado que a ideia formalista de um texto como um cosmo enclausurado que faz uso de expedientes puramente literários não é uma alternativa, tampouco o é a simples combinação de métodos documentais e formalistas. Na verdade, reduções documentais e formais dos textos são demonstrações complementares de suposições comuns. Elas se apoiam na oposição binária entre o conteúdo e a forma do texto, partilhando os problemas interpretativos em distintas esferas de usos externos e análises internas. A tentativa formalista para constituir o texto como uma entidade autotélica e restringir a história à informação secundária é o *frère ennemi* da tentativa historiográfica em construir textos documentais estritamente informacionais e afastar a história de crítica literária interna, formalista.” (1991, p. 117).

mas *a partir* do movimento interno ao próprio signo literário. Como afirma João Alexandre Barbosa:

O intervalo [...] não é um vazio: é antes aquele tempo/espço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação. Deste modo, a leitura do intervalo o que, na verdade, almeja é uma apreensão dos significados pela via de sua tradução literária, o que significa dizer que, neste caso, não há um antes ou um depois: o histórico, o social e o psicológico, no poema ou no romance, é literatura e, sendo assim, caminha-se em direção de uma aglutinação. Não mais literatura *e* mas literatura/história, literatura/sociedade, etc. (BARBOSA, 1990, pp. 11-2, grifo no original).

Movimento paradoxal, continua o autor, que faz com que a leitura do intervalo, “sendo uma leitura entre”, desapareça “consumida pela própria literatura” (IDEM, p. 12). Esta espécie de primazia da literatura sobre todo o demais parece ser, por sua vez, uma boa definição para o método que Fermín A. Rodríguez elenca para o seu livro sobre as representações do deserto:

La técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas recomendadas por Borges servirá para producir zonas de indeterminación donde lo virtual y lo actual, la historia y la ficción intercambian materiales. Todos los libros son uno solo y forman un plano continuo de historias divergentes. Cualquier parte reenvía a un todo que cambia de forma, según una cartografía fluida que se resiste a su ordenamiento lineal (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 262).

Neste deserto cuja horizontalidade espacial impõe a justaposição do simultâneo sobre o transcorrer sucessivo do tempo (LUDMER, 2013, p. 104) – *Aleph* em que todos os livros são um só –, Rodríguez realiza uma leitura do limiar, no sentido pensado por Benjamin de uma “dialética da imagem, que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126). Aglutinação caleidoscópica do anteriormente disperso por meio de imagens que se cristalizam a partir de movimentos incessantes de montagem, desmontagem e remontagem (IDEM, p. 146), sua lógica relacional faz com que o atual e o virtual *deleuzianos*, o histórico e o ficcional, não só entrem em contato, como realizem trocas recíprocas.¹⁵ Leitura com a qual este trabalho procura se identificar, seja em sua capacidade de imaginar – lembremos do sentido *benjaminiano* do termo – conexões entre os diversos conhecimentos que mobiliza; em sua recusa em limitar a história como moldura do texto literário (BARBOSA, 1990, p. 96); ou em sua eleição das margens, território tão instável quanto produtivo, que emergem da articulação entre os saberes, como o local de sua enunciação.¹⁶

¹⁵ Sobre os conceitos *deleuziano* de “atual” e de “virtual”, ver a seguinte citação do autor: “A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação” (*apud* SILVA, 2020, p. 18).

¹⁶ “Uma história nas margens é aquela que identifica [...] um presente caótico e uma cultura em agonia. Sua proposta é a de atuar nas fronteiras de campos e de linguagens, como quem recolhe indícios soltos de histórias que

Pois o historiador é, mais do que um observador de dada realidade histórica, um leitor, também ele, apesar de seguir protocolos distintos aos da ficção, um “tecelão de representações imaginativas” sobre o passado (PINTO, 2019, E-book, p. 5266). Como todo leitor, ele também se vê convocado a responder ao “misterioso chamado” dos textos, produzindo respostas que, como já foi dito, nunca serão suficientes ou definitivas (JITRIK, 2017, E-book, p. 68). E, da mesma forma que todo trabalho interpretativo sobre o passado carrega consigo uma origem anacrônica, ele também pode, muitas vezes, derivar de uma mentira: a da ficção (PINTO, 2020, p. 37).¹⁷ Afinal, o fato do ficcional não acatar os regimes de verdade de outros saberes e discursos não significa que ele não seja, a seu modo, verdadeiro (SARLO, 2005, p. 28).¹⁸ Apenas significa que sua verdade é de um teor distinto, que não testemunha sobre a realidade de um suposto contexto sócio-histórico – no presente ou no passado –, mas que, em sua construção de possíveis representações da “selva espessa do real” (SAER, 2016, E-book, p. 3369), “encontra nos sonhos um modo de ler” (PIGLIA, 2006, p. 23).¹⁹ Dado que a literatura, diz Leyla Perrone-Moisés, nunca está cronologicamente ajustada às outras séries culturais, o diálogo por ela travado – e possibilitado pelo leitor que lê, sempre no presente, um texto – não se dirige somente ao mundo em que se insere, mas, como nos sonhos ou na memória, a “todo o passado da literatura” (2016, p. 254).

A leitura enquanto potência que arma constelações de vínculos entre textos, saberes, memórias e vivências se encontra, como em todo texto, no cerne deste trabalho, que, como toda leitura, também carrega sua dose de arbitrariedade. Surgida a partir da leitura do romance *La ocasión*, de Juan José Saer, objeto central do primeiro capítulo, ela encontra, no dilema central do protagonista Bianco, herói cindido pelo embate entre o espírito e a matéria, e na ambientação histórico-espacial do romance, o pampa argentino decimonônico, deserto bárbaro a ser dominado pela civilização, o seu eixo estruturador. Acrescente-se a isto o fato de sua narrativa

estão sempre prestes a se anunciar, mas reconhecem sua volubilidade e provisoriade; indícios de textualizações que falam continuamente, sem jamais se revelar no todo, sem mostrar a qualquer olhar sua origem difusa, complexa. [...] História nas margens é a que sabe que todo conhecimento só existe instavelmente, e só na instabilidade de um lugar, que supõe um enunciador, um leitor e um texto. [...] Uma história no plural, sem campo ou linguagem previamente definidos. Uma história, enfim, metonimicamente anotada nas margens de tantos outros conhecimentos” (PINTO, 2004, pp. 74-5).

¹⁷ Como afirma Collingwood, “somente o passado residualmente preservado no presente é cognoscível” (*apud* LOWENTHAL, 1998, p. 67).

¹⁸ Juan José Saer chama a verdade produzida pela literatura pelo sugestivo nome de “antropologia especulativa”. Ver o ensaio “El concepto de ficción” (SAER, 2016, E-book, pp. 78-188).

¹⁹ Italo Calvino diz que apesar de diversas teorias estéticas terem buscado ver, na literatura, a expressão de algo exterior ao texto, e que pode ser definido pelos nomes de inspiração, poética ou divina, estruturas sociais, contexto histórico, psicologia do autor, entre outros, há sempre um vazio que permanece não preenchido: “como se chega à página escrita? Por que caminhos a alma e a história ou a sociedade ou o inconsciente se transformam numa sequência de linhas pretas numa página branca?” (2009, p. 205).

estar ambientada no período da presidência de Domingo Faustino Sarmiento, um dos principais iniciadores do processo modernizador argentino e escritor do *Facundo*, o livro que, juntamente à figura de seu autor, se erigiu como cifra, não só da literatura, mas de toda a Argentina decimonônica.²⁰

Neste sentido, a organização particular do *corpus* deste trabalho busca repetir o percurso da consolidação da nação e do Estado argentinos, cujo itinerário Graciela Montaldo define de maneira exemplar: “de Sarmiento à geração de 80, a luta entre um meio resistente e uma cultura urbana minoritária, que não consegue subjugar as forças naturais, será uma forma de se ler a realidade argentina através da definição do bárbaro e do civilizado” (2004, p. 197).²¹ Forma de ler não apenas a realidade argentina do século XIX, como a literatura que, escrita na passagem do século XX para o XXI, revisita os discursos que foram construídos sobre aquela. Desta forma, a leitura inaugural de Saer propôs uma chave de interpretação que buscou, na reencenação do dilema primordial entre civilização e barbárie, ver como a literatura contemporânea argentina relê a história e o cânone literário de seu país; e se, ao fazê-lo, ela reitera, contesta ou rompe com a tradição de imagens cunhadas sobre o pampa, seu território e habitantes.

Não obstante, a leitura que se iniciou com o romance *sarmientino* de Saer deve retroceder – não no tempo histórico das publicações, o qual será diversas vezes desobedecido, mas no que se desenrola de maneira interna às narrativas – ao momento da escrita do esboço esquecido do *Facundo*: “El matadero”, de Esteban Echeverría, tido como o primeiro conto da literatura argentina.²² Daí, o segundo capítulo elege o romance *Los cautivos*, de Martín Kohan, como seu objeto central, mas que, num movimento típico da leitura, integra, de forma lateral, o também romance *Echeverría*, de Martín Caparrós. Ambos revisitam a vida e a obra de Echeverría, que, ao escrever “La cautiva”, foi elevado à posição de escritor fundador da imagem

²⁰ Diversas são as declarações sobre a centralidade paradigmática da figura de Sarmiento para a nação argentina. Tal ideia já se encontrava presente na seguinte declaração de um de seus contemporâneos, o advogado, escritor e governador da província de Buenos Aires entre 1884 e 1887, Carlos D’Amico: “Si fuera posible adoptar un símbolo de la nacionalidad argentina del pasado y del presente, que la representase como la mujer de ojos vendados, armada de una espada y con una balanza inclinada, como se simboliza la justicia humana, o de la cruz el cristianismo, sería necesario adoptar la efigie de Sarmiento, en prueba de la capacidad argentina para muchas cosas, pero también de sus perpetuas incomprensibles contradicciones” (*apud* SÁBATO, 2016, E-book, p. 2973). Ricardo Rojas, por sua vez, definiu Sarmiento como “la conciencia viva, personificada y agorera de su patria”, “la conciencia de nuestra raza, hecha hombre para revelarnos la memoria de lo que ha sido y la profecía de lo que será” (*apud* SORENSEN, 1998, p. 206). Neste sentido, torna-se impossível não recordar o famoso verso de Borges, “Sarmiento el soñador sigue soñándonos” (2016, p. 208). Já no discurso acadêmico contemporâneo, diz Julio Schvartzman, na introdução ao volume da *História crítica de la literatura argentina* por ele organizada, que “[s]i hubiera que pronunciar un nombre que fuera la cifra de este período [1837 a 1880], ese nombre sería, sin duda, el de Sarmiento” (2003, p. 13).

²¹ No capítulo 2, há uma citação da clássica definição de David Viñas sobre este itinerário.

²² E o texto pelo qual se dá o seu segundo momento fundacional (PIGLIA, 2010, p. 18).

do pampa como deserto, assim como de sua correlação metonímica à nacionalidade argentina, tornando-se, assim, o principal nome da seminal *Nueva Generación* de 1837, da qual Sarmiento foi um participante afastado.

Ao falar sobre o papel fundador de Nathaniel Hawthorne para a literatura dos Estados Unidos, Carlos Gamerro afirma que, em comparação, “Echeverría, Sarmiento y Hernández apenas alcanzan a formar entre los tres un autor completo” (2006, E-book, p. 1986). Tendo lido romances que revisitam a obra e, de certa forma, a biografia dos dois primeiros, o terceiro capítulo se estruturará em torno da terceira figura desta tríade de “escritores incompletos”; desta forma, os textos nele abordados – *El sueño del señor juez*, do mesmo Gamerro, o conto “El amor”, de Martín Kohan, e *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara – são releituras do clássico poema *El gaucho Martín Fierro*, o outro grande paradigma do século XIX argentino, publicado em 1872, um ano após os acontecimentos narrados em *La ocasión*. De modo similar ao do poema canônico, os três também lidam com o tema da fronteira com o indígena, dramatizam o encontro com este Outro exterior e propõem, cada um à sua forma, representações alternativas do deserto pampeano e, conseqüentemente, da nação argentina.

Como toda construção linguística, no entanto, todos os textos abordados por este trabalho são mais do que as tentativas de defini-los. O mesmo vale para esta descrição sumária dos três capítulos que compõem este texto. Seu método associativo é, como a leitura, disperso e, partindo dos textos literários do *corpus*, avança formando uma rede de correlações múltiplas que se estende, como não poderia ser diferente, à historiografia, à crítica literária, ao cânone da literatura argentina – não só a tríade de Gamerro, como Mármol, Mansilla, Del Campo, Martínez Estrada, Borges –, mas, também, à antropologia das sociedades originárias americanas – não só a *mapuche* ou a *ranquel*, como *maias*, *astecas* e até *yanomami* –, aos estudos de gênero, aos *frankfurtianos*, à biopolítica *foucaultiana*, ao barroco do *Siglo de Oro*, a Tabucchi, ao *Conde de Monte Cristo*, ao cinema de *Hollywood* etc.. Método disperso, que produz uma escrita tecida, como todas, por leituras; um entremeado de citações de uma variedade de engenhos alheios, mas que busca ter, como princípio estruturante, o de sempre retornar ao texto literário, núcleo, e âncora, de um sentido criticamente construído.

Escrita que carrega, finalmente, o caráter aberto a toda leitura.²³ Por isto, a decisão em terminar com um epílogo que, apesar de concluir, com a matança perpetrada pelas tropas do

²³ A leitura, conclui Barthes, “seria, em suma, a *hemorragia* permanente por que a estrutura – paciente e utilmente descrita pela Análise estrutural – desmoronaria, abrir-se-ia, perder-se-ia conforme neste ponto a todo sistema lógico que *definitivamente* nada pode fechar [...]: a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola” (2004, p. 42, grifos no original).

general Roca, o itinerário duplamente iniciado em 1837 e 1845, recorre à mais uma releitura da literatura sobre o pampa: o romance de Perla Suez, *El país del diablo*. Neste, o labirinto pampeano é, uma vez mais, percorrido; não para fechá-lo, mas para devolver-lhe o seu caráter enigmático, sua potência diferencial. Javier Trímboli cita uma passagem de Ezequiel Martínez Estrada em que o autor de *Radiografía de la pampa* critica os que insistem em ler o “*Facundo y Martín Fierro* sin miedo, como cuentos pintorescos y divertidos” (apud MOLLOY [et al], 2016, p. 91). O escritor recomenda ler a literatura sobre o deserto com medo, ou seja, a partir de um olhar inquieto, hesitante, não tranquilizado pela subjugação conformista da tradição (IDEM), mas que perscruta o infinito de seu horizonte com temor.

Ler a tradição com temor. A inquietação como impulso criador de renovação. Todos os textos do *corpus* deste trabalho compartilham deste princípio em suas releituras do deserto decimonônico. Todos escrutinam o seu vazio saturado de significados. Porque aquele que olha o pampa não se inunda somente de céu e de horizonte, como ansiava o narrador de *Los llanos*, mas se vê transpassado por textos. Ao ponto de não sabermos se a sua vertigem de céu e de horizonte é produto da conformação geológica do terreno ou dos repetidos esforços discursivos que se derramaram sobre o seu espaço. Não que isso importe realmente neste deserto de textos escritos, lidos, relidos, reescritos; rede infinita como o território por eles criado.

Olhar o deserto

Chamemo-lo simplesmente Bianco

Assim começa *La ocasión* (*A ocasião*, em português²⁴), de Juan José Saer, com uma primeira frase que nada mais é do que a resolução, arbitrária e insuficiente, talvez, de um impasse: o de como chamar seu protagonista. Sabe-se que ele já se tenha dado a conhecer, em outros lugares e momentos, como Burton, às vezes acompanhado da inicial A., provavelmente de Andrew, Andrew Burton; da mesma forma que é conhecido o fato de já ter usado o mesmo A. com o sobrenome Bianco, traduzindo-o, talvez, para Andrea, Andrea Bianco. Enfim, a narrativa deve ter início e, frente à impossibilidade de determinar uma única identidade para seu personagem principal, o narrador decide por limitar-se a um dos sobrenomes usados por ele, chamando-o apenas por Bianco.

Tendo resolvido o impasse do nome do protagonista, o narrador parece se permitir narrar e, com o segundo parágrafo, abandona o tom de diálogo da primeira pessoa do plural e passa a utilizar a terceira do singular. É a partir desta perspectiva que ele encontra e, gradualmente, se aproxima de Bianco, descrevendo-o como um homem robusto, branco e de cabelos ruivos, cor de tijolo, que, mesmo com seus quarenta e seis anos de idade, ainda mantêm seu volume abundante. Seus trajes são descritos como de cores vibrantes e caros, de estilo europeu, o que, segundo o narrador, contrasta com a modéstia não apenas do rancho em frente ao qual o personagem está parado, sozinho e em pé, como de toda a região que se estende ao seu redor, coberta por um céu cinzento, de fim de inverno, e da qual ele é o proprietário. Ademais, tal contraste se torna especialmente significativo porque Bianco, um europeu – de origens incertas, mas ainda assim europeu – está a observar um território paradigmático para uma nação: a planície lisa e vazia, monótona, dos pampas argentinos.

Ricardo Piglia diz que há uma cena clássica, de caráter embrionário, na origem de todas as narrativas de Saer, como se elas derivassem sempre de um olhar que se constitui no narrar aquilo que se vê: *agora estou aqui e vejo...*²⁵ Para Beatriz Sarlo, a literatura de Saer inverte a clássica subordinação, tão bem definida por Gérard Genette, da descrição frente à narração por, constantemente, deter a segunda em favor da primeira, que não somente passa a primeiro plano,

²⁴ Para as citações de *La ocasión* (primeira edição de 1988) feitas no corpo do texto, utilizarei a excelente tradução brasileira de Paulina Watch e Ari Roitman, publicada pela Companhia das Letras em 2005. A partir daqui, esta edição será referida como AO, de *A ocasião*.

²⁵ Numa entrevista feita em conjunto com Saer e reunida no livro *Por un relato futuro: conversaciones con Juan José Saer*, diz Piglia: “Yo siempre tengo la sensación de que los textos de Saer son un ‘ahora estoy sentado aquí y veo...’. Hay una suerte de situación narrativa que se organiza frente a la experiencia de lo real” (2015, E-book).

como se constitui na própria substância do narrado. Assim, mais do que descrever, o que Saer faz, continua Sarlo, é contar “o sucesso de ver”, ou os “acontecimentos da percepção”, para citar Fermín Rodríguez (2008, p. 124), em visões que acabam se constituindo como mais importantes do que as peripécias da narrativa (SARLO, 2016, pp. 101-2); ou, então, que se tornam o resultado, como afirma María Teresa Gramuglio num texto pioneiro da crítica *saeriana*, da mescla inextricável entre narração e descrição, cujas fronteiras são impossíveis de separar (2017, p. 66).

Pela centralidade que adquire a descrição – levada ao extremo em textos como o romance *Nadie nada nunca* –, muitos já associaram a poética de Saer com o chamado objetivismo do *nouveau roman*, da mesma forma em que muitos também a diferenciaram.²⁶ Para citar dois exemplos, Gabriel Riera, em *Littoral of the Letter: Saer's art of narration*, aproxima a escrita do argentino à dos escritores franceses ao afirmar que, em ambos os casos, a experimentação com a forma se constitui não como um epifenômeno, mas como uma operação que deriva da observação atenta do real (2006, p. 57), enquanto María Teresa Gramuglio os afasta ao dizer que o uso feito por Saer das técnicas por aqueles desenvolvidas está em benefício de um projeto literário distinto e mais complexo.²⁷ O próprio autor reconhece a importância de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, entre outros, mas, além de matizar a suposta, e falsa, homogeneização trazida pelo emprego de uma marca de identidade a escritores tão diferentes, considera o objetivismo um procedimento de escrita, a ser usado em conjunto com tantos outros, e que de maneira alguma define a sua poética.²⁸

Como tais associações se concentraram em relação ao período mais “experimental” da obra *saeriana* – a saber, entre os anos 1967 e 1980, o que, na produção do autor, vai da coleção de contos *Unidad de lugar* a *Nadie nada nunca* –, anterior a *La ocasión* (1988), acredito não ser necessário me aprofundar em tal comparação.²⁹ Se a cito é para enfatizar a presença da

²⁶ Ver o artigo de Hebert Benítez Pezzolano, “Encrucijadas de la objetividad”, no volume 11 da *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigido por Elsa Drucaroff e cuja organização geral é de Noé Jitrik.

²⁷ Deixando de lado a clara redução que faz a crítica do(s) projeto(s) dos autores associados com o *nouveau roman* francês, Gramuglio diz que “en los textos de Saer no se trata sólo de someter el objeto a una visión capaz de permitir una descripción desde la exterioridad de una mirada neutra, sino de involucrar en esa visión al sujeto, como objeto de la visión y como sujeto de la narración al mismo tiempo, de modo que el lenguaje, funcionando como mediación entre el sujeto y el objeto, penetre en los objetos (en lugar de detenerse en su superficie) y los acose hasta la desintegración para tratar de arrancarles su sentido” (GRAMUGLIO, 2017, p. 68).

²⁸ Ver o ensaio de Saer “La doble longevidad del narrador Robbe-Grillet”, publicado em *Trabajos*.

²⁹ No artigo “‘Un azar convertido en don’. Juan José Saer y el relato de la percepción”, Miguel Dalmaroni e Margarita Merbilhaá separam a obra de Saer em três momentos: “El primer momento puede caracterizarse como inaugural: desde *En la zona* (1960), el primer volumen de relatos, la novela *Responso* (1964), *Palo y hueso* (relatos publicados en 1965) hasta *La vuelta completa* (novela de 1966) se fue trazando o configurando un núcleo problemático [...]. Con el volumen de relatos de *Unidad de lugar* (1967) comienza una etapa marcada por una indagación formal (más ligada a un tipo de literatura de intención experimental) que alcanza su punto culminante con *Nadie nada nunca* (1980). En el tercer momento, desde *El entonado* (1983) hasta *Las nubes* (1997), casi

percepção na escrita *saeriana* e para colocar Bianco no centro da imagem definida por Piglia, já que, parado em frente ao seu rancho, ele observa – e narra – o pampa:

[...] por su monotonía silenciosa y desierta, la llanura era un lugar propicio a los pensamientos, no los rojizos y rugosos, del color de sus cabellos, como los que tiene ahora, sino sobre todo los pulidos, los incoloros que encastrándose unos en otros en construcciones inalterables y translúcidas, le servirían para liberar a la especie humana de la servidumbre de la materia. La extensión chata, sin accidentes, que lo rodea, gris como el cielo de finales de agosto, representa mejor que ningún otro lugar el vacío uniforme, el espacio despojado de la fosforescencia abigarrada que mandan los sentidos, la tierra de nadie transparente en el interior de la cabeza en la que silogismos estrictos y callados, claros, se concatenan. Pero él no desdénia tampoco los otros, cualquiera sea su color, ladrillo por ejemplo, como ahora, o los pensamientos que tiñe la carne mate de Gina, que se vuelven curvos, redondos, como las formas de su cuerpo, negros y lisos como sus cabellos, bruscos y un poco pueriles como su risa, blandos y húmedos como su abandono (SAER, 2013, p. 9).

Se, no primeiro parágrafo, ainda havia uma certa distância entre o narrador e seu protagonista, aqui, ela se esfuma e dá lugar à narração da percepção e dos pensamentos de Bianco, como se o narrador em terceira pessoa, ao se aproximar tanto do personagem pelo uso do discurso indireto livre, se tornasse transparente e lhe cedesse, mesmo que por momentos, o total controle da narrativa. Como bem notado por Raquel Alves Mota em sua dissertação de mestrado *A voz poética dos protagonistas: a (re)construção do real em La ocasión, de Juan José Saer, e em Dom Casmurro, de Machado de Assis*, tal relação narrador-Bianco marcará o romance daí em diante, fazendo com que a subjetividade do protagonista se eleve como a responsável por ditar os rumos da narração, mesmo com a continuidade do uso da terceira pessoa (2011, pp. 30-3). Assim, a fórmula de Piglia para a literatura de Saer passa a ser *agora Bianco está aqui e vê...*³⁰

Bianco não apenas vê, mas também pensa sobre aquilo que considera ser o tema central de sua vida, o que, como leitores, ficamos sabendo na segunda página do romance: o conflito entre o pensamento e a matéria, e, consequência direta de tal antagonismo, o modo pelo qual o primeiro se divide entre pensamento puro e pensamento pragmático. No trecho acima citado, o personagem os diferencia em, de um lado, pensamentos translúcidos, claros, incorpóreos e “puros”, sem ligação com o mundo material e que ele associa com o espaço vasto, plano, vazio, monótono e uniforme do pampa argentino; e, de outro, os multicolores, quentes, bruscos, de diversos formatos e consistência, colados à matéria e à pulsação da vida, entendidos como

totalmente conformado por novelas (a excepción de un ensayo extenso), puede verse un juego de variaciones en torno a una unidad estilística alcanzada, a una poética constituida” (DRUCAROFF, 2000, p. 322). Cabe registrar que, por ter sido publicado em 2000 no já mencionado volume 11 da *Historia crítica de la literatura argentina* organizada por Noé Jitrik, o artigo não levou em consideração o livro de contos *Lugar* (2000) e o romance *La grande* (2005), este último publicado postumamente, o que não invalida a divisão feita pelos críticos.

³⁰ “En *La ocasión*, esa escena está en el comienzo mismo de la novela: ‘ahora ha salido al campo para ver’. La primera escena muestra el mismo tipo de configuración que encontramos en textos escritos veinte años antes” (PIGLIA, 2016, E-book, p. 1321-7).

familiares aos meandros do corpo feminino de sua esposa. Tal será o eixo central para as preocupações e ações de Bianco, as quais, por sua vez, impulsionarão a narrativa do romance, independentemente do sucesso ou fracasso que possam vir a ter.

Cabe voltar uma última vez à cena clássica que funda os escritos de Saer e que Piglia gosta de enfatizar, pois ela não se esgota na imagem daquele que narra o que vê. É importante marcar, diz o autor de *Respiración artificial*, que aquele que vê também *relembra*, e, pelo seu lembrar, cria outro espaço, outro momento, que corre subterraneamente ao tempo cronológico da narrativa principal (2016, E-book, p. 1339). De modo semelhante ao que acontece com o narrador, as recordações de Bianco tomam o controle da narrativa e instauram analepses que detêm o desenvolvimento do relato e mostram episódios anteriores ao tempo presente das ações do personagem, definindo a organização da estrutura do romance.³¹ Assim, no capítulo 1, a contemplação de Bianco dá lugar ao relato de sua trajetória anterior à Argentina, para depois retomar o tempo presente, onde ele se depara com uma cena que mudará sua vida; o capítulo 2 é um grande *flashback* sobre a chegada do personagem a Buenos Aires e como ele se estabeleceu nas terras de sua propriedade; o capítulo 3 volta ao presente, poucos meses depois do primeiro, mas é interrompido por sucessivas analepses para mostrar o desenvolvimento da relação entre Bianco e sua esposa, Gina; o 4º capítulo parece ser uma história paralela sobre um pobre casal de irmãos perdidos no pampa; já o 5º se inicia com o encontro entre Bianco e Waldo, o irmão do capítulo anterior, se passa todo no presente, agora nove meses depois do primeiro, e conta o desfecho da história dos personagens, sendo o capítulo com o maior número de acontecimentos narrados. Finalmente, há um *Envío* ao final, espécie de epílogo sobre um personagem secundário.

Como diz Piglia em sua leitura de *La ocasión*, estamos no campo do romance, na planície dos pampas, e o relato vai durar (2016, E-book, p. 1344). Porém, nossa permanência com Bianco em território tão tipicamente argentino logo é interrompida e somos tragados pelo passado, para cerca de quinze anos antes, justo quando o personagem havia percebido algo a perturbar o horizonte difuso da paisagem. Mas isso deve esperar. Estamos, agora, em Londres, no ano de 1855, momento em que um jovem Bianco de, aproximadamente, trinta anos acaba de emergir da penumbra de seu passado anterior e incognoscível, em um teatro de segunda classe, a exercer seus poderes paranormais. Suas habilidades de transmissão telepática e deslocamento e distorção de objetos, como talheres e relógios, pelo mero contato são as provas que ele possui

³¹ Raquel Alves Mota enfatiza o verbo *mostrar* no modo como a narrativa se desenvolve em *La ocasión*, “de forma que a personagem atua em cena como se estivesse narrando a si mesma, ao invés de se elaborar o texto com base em uma supremacia do narrador de terceira pessoa sobre o todo do acontecimento” (2011, p. 33).

sobre o modo como *o pensamento dirige a matéria, molda-a a seu gosto, atravessa seu interior e a desloca* (AO, p. 10); pois esta, ele gosta de definir, é um resíduo secundário do primeiro.

Suas apresentações logo chamam a atenção do público, que, cada vez mais, lota os teatros para presenciar as demonstrações de seu poder, o que também faz com que diversas autoridades científicas se interessem por desvendar o seu funcionamento. Em pouco tempo, se abrem as portas da universidade para Bianco, que passa a frequentar as salas de conferência, os laboratórios de física e os anfiteatros de medicina e psiquiatria, onde chama a atenção do Estado Maior do governo prussiano, interessado em empregar suas habilidades telepáticas para fins de espionagem. De Londres, portanto, Bianco vai à Prússia e, de lá, depois de vários anos de tentativas infrutíferas de penetrar nos planos da inteligência francesa, se instala em Paris. Ali, enfrenta um ceticismo inicial, mas que, *de salão em salão, de festa em festa, de adultério em adultério* (AO, p. 17), é logo superado, conquistando as relações necessárias e tornando-se uma espécie de celebridade nos círculos intelectuais parisienses.

De meta para a sua consagração final, a capital francesa se torna, porém, o local de sua queda, já que, tendo aceitado demonstrar seus poderes para os membros da Academia de Paris, Bianco se vê vítima da armadilha coordenada por quem ele chama de *os positivistas*. Desmascarado como farsante e acusado de ser um mero prestidigitador, ele foge para a Sicília, onde começa a planejar a escrita de um futuro tratado filosófico capaz de desbaratar não apenas as acusações das quais foi alvo, mas as próprias ideias daqueles que o atacaram, que seriam desacreditadas por ele quando revelasse a falácia do seu culto ao *magma excrementício da matéria* (AO, p. 20). Contudo, é na Itália que ele trava relações com um diplomata do governo argentino que lhe emprega como promotor da imigração de camponeses italianos para o país, em troca do qual ele é remunerado com alguns títulos de propriedade na região a noroeste da capital, mais especificamente – como não poderia ser diferente num texto de Saer – na província de Santa Fe.

Algum dia talvez possamos ver estes campos um pouco mais civilizados

...hasta que, al fin, al sur, triunfa la pampa y ostenta su lisa y velluda frente, infinita, sin límite conocido, sin accidente notable; es la imagen del mar en la tierra, la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente.
(SARMIENTO, 1977, p. 24)

Voltemos, então, com Bianco, ao pampa e ao presente da narrativa. Mais do que isso, voltemos ao trecho citado anteriormente. Nele, o personagem relembra o seu primeiro encontro com a planície, o jeito em que a viu, em sua silenciosa e deserta monotonia, como um lugar propício aos pensamentos, um refúgio a partir do qual poderia projetar, pela escrita, seu ataque aos positivistas. Mas não é só isso, já que ele passa a relacionar o espaço vazio do pampa com o do interior de sua cabeça, numa associação que Ezequiel Martínez Estrada identifica como sendo típica dos primeiros viajantes da época colonial, que viram o espaço aparentemente uniforme à sua frente como um território disponível a ser por eles apropriado. A ver o que ele diz nas páginas iniciais de *Radiografía de la pampa*:

La amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero. Sólo la conciencia de que se anda, la fatiga y el deseo de llegar, dan la medida de esta latitud que parece no tenerla. Es la pampa; es la tierra en que el hombre está solo como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie – o de concluirla (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 7).

O pampa, aqui, ganha a imagem negativa de uma terra primordial, informe, sem escalas, onde o homem é assolado pela solidão, pelo vazio e pela ausência de qualquer coordenada em que basear o seu avanço; daí, sua sensação de eterna imobilidade. Como mostra Adolfo Prieto em seu clássico estudo sobre os relatos dos viajantes ingleses na Argentina, houve, num primeiro momento, dificuldade, e mesmo resistência, destes escritores em interpretar o território pampeano – e americano – segundo as categorias estéticas do sublime romântico. Orientadas sob um olhar que prioriza aquilo que falta quando comparado com a realidade já conhecida da Europa, as descrições dos primeiros viajantes acabaram por conformar o retrato de um espaço em negativo.³² Assim, expressões como “vazio”, “desinteresse”, “monotonia”, “tédio”, “espaço desabitado” passam a ser recorrentes na visão que os europeus e, posteriormente, os próprios argentinos possuem desta região do mundo.³³

³² Por isso, a abundância de prefixos negativos nas descrições territoriais do pampa: “lo in-menso, lo in-finito, lo in-audio, lo des-poblado, lo in-cierto, lo in-seguro, lo in-defenso, lo in-culto, lo i-limitado” (LOJO, 1994, p. 48).

³³ Conta Adolfo Prieto que o viajante Robert Proctor, em seu *Narrative of a Journey Across the Cordillera of the Andes: and of a residence in Lima and other parts of Peru, in the years 1823 and 1824*, define a região pampeana como a, “quizá, menos interesante región que pueda encontrarse en el mundo: tan pocos objetos de curiosidad se ofrecen para quebrar el tedio de las perpetuas planicies y deshabitados páramos” (1996, p. 34). Como mostra

Essa concepção do espaço como negativo é o que está por trás do termo pelo qual o território dos pampas passou a ser designado ao longo de praticamente todo o século XIX: deserto.³⁴ Saer, em *El río sin orillas*, diz que, com exceção dos indígenas, ninguém, até meados de 1870 – ano em que se passa o presente da narrativa de *La ocasión* –, chamava de “pampa” a região da planície, nem ninguém a chamava de planície, *llanura*, em espanhol, mas sim pela designação menos prestigiosa de “*desierto*”, o que, com o avanço da ocupação espanhol-criolla pelo território, cada vez mais passa a designar as terras não exploradas em mãos dos nativos (2023, pp. 58-9). Na literatura, isso é evidente: “La cautiva” (1837), poema de Esteban Echeverría, tido como o texto da literatura argentina que inaugura a representação literária do deserto, tem a sua primeira parte assim nomeada e, numa repetição da clássica imagem cunhada pelo viajante inglês Francis Bond Head, descreve a região que se estende a partir dos Andes como a de um “[d]esierto inconmensurable, abierto y misterioso” (2018, p. 29);³⁵ o *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1845) inicia sua paradigmática exposição do “aspecto físico da República Argentina e dos caracteres, hábitos e ideias que ele engendra”, logo após ter diagnosticado a extensão como sendo o seu mal, por dizer que “el desierto la rodea por todas partes” (1977, p. 23); fugidos da justiça, Martín Fierro e o ex-sargento Cruz “se entraron en el desierto”, ou seja, cruzam a fronteira com as terras indígenas a fim de encontrar refúgio da injusta lei do presidente Sarmiento no final de *El gaucho Martín Fierro* (1872). Para aqui, pois os exemplos, como o pampa, são infinitos.

Em seu livro *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Fermín A. Rodríguez enfatiza o caráter fundamental que adquire a construção dessa imagem para a nação argentina,

Graciela Montaldo, o negativo vinculado à monotonia das planícies é um valor antigo, já que “desde a Bíblia os espaços abertos são condenados, pois os limites já estavam definidos: o paraíso, a terra. Colocar limites, na apropriação dos espaços alheios, é o modo tradicional de se dar da sedentarização, e, no século XIX, do imperialismo” (2004, p.132). Não cabe esquecer da íntima ligação entre este último e os viajantes que, como Proctor, percorreram e deram conta, em seus relatos, de grande parte do território argentino e americano.

³⁴ Fermín Rodríguez diz que a ideia de negativo “tiende no hacia algo representado sino hacia alguien que, sobre el fondo de una afirmación posible, esperaba otra cosa [...]. La llanura aparece entonces como un desierto sólo para quien viene de un paisaje cargado de intensidades y murmullos vitales que colman de felicidad la facultad de juicio del viajero” (2010, E-book, p. 927).

³⁵ Head é, segundo Adolfo Prieto, o primeiro dos viajantes ingleses no Prata em que se visualiza a combinação do discurso racionalista utilitário com o sublime romântico. Viajante pioneiro, seu *Rough Notes Taken During Some Rapid Journey Across the Pampas and Among the Andes*, publicado em 1826, logo se torna um sucesso de público e referência obrigatória para os que, posteriormente, escrevem relatos de viagem pela Argentina. É dele a clássica imagem do pampa como mar, citada por Sarmiento na epígrafe, que se estende, como no poema de Echeverría, dos pés dos Andes até o oceano, assim como as primeiras descrições do espetáculo assustador do *matadero* de Buenos Aires e as idealizações românticas do *gaucho* como personagem literário. Para uma análise profunda de seu relato, assim como os de outros viajantes ingleses que escreveram sobre o território argentino, ver o clássico livro *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*, de Adolfo Prieto, no qual desenvolve a hipótese de que a imagem de país elaborada pelos relatos de viajantes ingleses está na origem, tanto por seus temas como nos modos de abordá-los e de narrá-los, das representações do território argentino nos textos escritos por Alberdi, Echeverría, Sarmiento e Mármol, tidos como os fundadores da literatura nacional.

no sentido de que, sem a prévia concepção do território nacional como o de um deserto a ser conquistado, os projetos que Tulio Halperín Donghi definiu como os de uma nação para o deserto argentino – daí a inversão do título de Rodríguez – teriam sido impensáveis (2010, E-book, p. 614). Jens Andermann, em *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*, afirma que o deserto não é uma presença prévia à letra que pretende dar-lhe significado, retirando-o de seu silêncio simbólico, mas é inventado no momento mesmo da inscrição e desde a própria letra que se erige como seu oposto (2000, p. 38).³⁶ Sendo o território o primeiro nível pelo qual se fixam as possibilidades de se viabilizar e construir determinados discursos identitários, sua representação deve apagar qualquer tipo de assentamento e imaginá-lo como uma coesão natural e prévia a toda intervenção humana (IDEM, p. 17). Sobre o apagamento como instrumento central deste tipo de imaginação, diz Rodríguez:

Pero si los llanos son a fin de cuentas un desierto, no es por falta de agua o de vegetación, sino por falta de habitantes. [...] Ninguna evidencia de intervención humana (senderos, caminos, cultivos, árboles, vallas), ninguna huella histórica (ruinas, construcciones abandonadas) viene a romper la soledad de una naturaleza virgen, al margen de la “razón de la historia” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, pp. 619-24).

Para Beatriz Sarlo, o termo deserto, mais do que uma extensão física que é apenas natureza, se constitui como um espaço ocupado por homens cuja cultura não é reconhecida enquanto tal. Onde há deserto, continua, não há cultura, e o Outro que o habita é visto precisamente como Outro absoluto, imerso numa diferença intransponível (2007, p. 25).³⁷ Assim, tem-se uma operação ideológica que apagou, primeiro simbolicamente, para, depois, numa série de campanhas que vão desde as incursões de Juan Manuel de Rosas, de 1833 e 1834, até a conquista final do deserto, comandada pelo general Julio Argentino Roca no final da década de 1870, eliminar fisicamente a presença dos habitantes indígenas da região ao sul da fronteira.³⁸ Como diz Javier Uriarte, houve, primeiro, a criação da imagem do deserto, que, posteriormente, foi confirmada pela produção física deste mesmo deserto, resultado da

³⁶ Em seu estudo, Andermann identifica três momentos na produção dos discursos criadores do deserto argentino: num primeiro momento, conformado nos escritores-chave da *Generación* de 1837, há o que ele chama de *dispositivo de apercepción*, pelo qual o deserto é forjado, quase que de maneira demiúrgica, pela letra; o segundo momento, que se inicia com a queda de Rosas em Caseros, é chamado de *dispositivo de apreciación*, na qual os discursos produzem saberes a partir de dados retirados do deserto, obtidos graças à expansão tecnológica e militar do aparelho do Estado, e cujos resultados acabam por revisar e/ou criticar os limites dos projetos deste último; finalmente, o terceiro momento se encontra no pós-1880 e é definido como um *dispositivo de apropiación*, em que, tendo findada a chamada Conquista do Deserto, há a apropriação, agora simbólica, do campo como essência da nacionalidade argentina (2000, pp. 20-1).

³⁷ Neste sentido, o aparente paradoxo contido na seguinte frase de *La guerra contra los indios* (1875), do comandante de fronteiras Álvaro Barros, se revela em toda a sua coerência interna: “La superficie hoy desierta, poseída por los indios” (*apud* VIÑAS, 1983, p. 211).

³⁸ Como aponta Carlos Gamerro, na procura de um inimigo que os definiria, e colocados a eleger entre os godos – termo que designava os adeptos da Coroa espanhola durante as guerras de independência –, os brasileiros, os paraguaios ou os indígenas, os argentinos escolheram os indígenas (2015, E-book, p. 2238).

conquista e da guerra, “instrumento desertificador” por excelência (SOUZA, 2020, p. 304). Paradoxalmente, apenas após a sua conquista e o seu esvaziamento que o território deixa de ser concebido como “deserto” para, com a adoção de um termo originalmente indígena, se tornar *pampa* e, sob este nome, adentrar na lógica da exploração capitalista.³⁹

Território marcado pelo negativo da falta, esta passa a ser positivada ao se apresentar como uma disponibilidade pela qual, voltando ao trecho de Martínez Estrada, o mesmo homem solitário pode moldar sua aformidade de acordo com seus desígnios interiores, fazendo-a tomar “a forma de nossos próprios sonhos”.⁴⁰ Se uma quimera ou se algo estéril, seu resultado parece depender menos do território a ser trabalhado do que da qualidade do sonho, da ação transformadora da mente humana (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 7). Andermann encontra, no conceito de disponibilidade, uma ideia crucial para a imagem argentina do deserto, pela qual este se torna “una suerte de barro elemental” à espera de “la intervención redentora y fertilizante de la civilización que sabe explotar su productividad potencial”, do mesmo modo que a linguagem poética havia acabado de resgatá-lo, de um estado inercial, para integrá-lo num arquivo paisagista romântico (2000, p. 38). Famosa é a afirmação de Echeverría que define o deserto como o patrimônio dos argentinos, a partir do qual eles deveriam, mediante sua exploração, retirar “no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional” (2018, p. 25).

De maneira análoga, Bianco concebe o espaço que se estende à sua frente como uma folha em branco a ser preenchida segundo os seus pensamentos, por uma escrita que, paralela à que planeja realizar em seu tratado filosófico, incide na materialidade do mundo e a modela. Para o protagonista recém-desembarcado, a planície se mostra ser um refúgio no qual, isolado de tudo e de todos, pode usufruir do ócio e se dedicar inteiramente ao pensamento. Sua topografia vasta e plana corrobora a ideia de reclusão associada à imagem do retiro, pois, repetindo uma imagem clássica das descrições da região, o observador que a contempla tem, em qualquer lugar que esteja, a sensação de se estar dentro de um círculo fechado e hermético cujo limite se encontra nos pontos em que, *por ilusão de ótica, une ao longe o céu cinzento e a*

³⁹ “Desde el momento en el que, desarmando al enemigo, Roca corta la correa que transmitía los movimientos del desierto a los indios, la descripción del suelo cambia [...]. El espacio deja de percibirse como desierto. La exploración del territorio, sumada a la aplicación de las nuevas técnicas de representación del suelo transforma el desierto en un espacio fértil, apto para la colonización y el cultivo” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, pp. 5419-29).

⁴⁰ Em seu livro *Percorrendo o vazio: intelectuais e a construção da Argentina no século XIX*, José Alves de Freitas Neto advoga pela maior pertinência no uso da imagem do “vazio” no lugar da de “deserto”, porque, para além das limitações cartográficas desta última, a primeira possuiria uma carga de potencialidade que escapa aos discursos dicotômicos de domínio territorial. Para o autor, o vazio traz consigo possibilidades infinitas, já que “justamente por ser isso, o nada, poderia converter-se em tudo” (2020, p. 38).

planície (AO, p. 8).⁴¹ Ilusão de ótica que, ao mesmo tempo em que constrói e enfatiza os limites da observação, borra os contornos dos objetos ao alcance da visão, indeterminando sua corporeidade física, o que termina por reforçar a crença do personagem na irrealdade material do mundo e no conseqüente predomínio do pensamento.⁴²

O protagonista, porém, logo se encontra com a revelação de outro tipo de ilusão durante seu estabelecimento na Argentina: a da perspectiva que possui de poder usufruir de longos momentos de ócio. O segundo capítulo mostra como Bianco se instala no país e, mesmo com o seu declarado desdém pelas questões materiais, o qual *se deve talvez pela facilidade com que as entende, resolve e domina* (AO, p. 9), deve se envolver nos negócios locais a fim de se estabelecer em sua propriedade e consolidar a necessária base econômica que lhe garanta a estabilidade para se dedicar ao pensamento. Como já estabelecido na primeira cena do romance, Bianco é um observador. Assim, ele analisa os ricos da região – *se quisier ser rico, faça tudo como fazem os ricos, foi, desde que pôde frequentar os ricos e estudá-los de perto, sua regra de ouro* (IDEM) – e, vendo que sua principal atividade econômica é a pecuária, também decide dedicar-se a ela. Para obter o sucesso desejado, ele logo percebe que deve se internar no pampa, percorrer todo o perímetro de suas terras até poder dizer que as conhece tão bem quanto seus habitantes, cujos costumes e regras de convívio devem ser aprendidos e mimetizados, num processo que, num primeiro momento, se constitui num *agaucharse* do personagem. Vejamos:

En los seis meses en que ha desaparecido de la ciudad, Bianco ha recorrido la llanura en todas direcciones, evitando los pueblos e incluso los ranchos aislados o las estancias, viviendo todo el tiempo a la intemperie, casi sin bajar del caballo durante el día, indiferente a la lluvia, al sol que castiga incluso en invierno, al viento o a las heladas, cazando para subsistir o haciendo sus provisiones en las pulperías un poco desoladas del desierto a las que los criollos lo veían llegar, silencioso, serio, con el revólver en la cintura [...]. Adrede, se ha exhibido un poco en los campos desiertos, ha pasado y vuelto a pasar por los mismos lugares, para señalar bien su presencia, su existencia, su realidad y [...] se ha instalado en la llanura para recorrerla desde dentro, tratando de interiorizarla, hacérsela a sí mismo connatural (SAER, 2013, pp. 84-6).

⁴¹ Em *El río sin orillas*, Saer relaciona a experiência de se deslocar no pampa como a de se estar dentro de uma cúpula transparente e móvel: “Esa cúpula acompaña todo el tiempo al hombre de la llanura que [...] se encuentra siempre, vaya para donde vaya, ya esté inmóvil o en movimiento, se desplace rápida o lentamente, en el centro exacto de la semiesfera que la tierra chata forma con la cúpula del cielo. Esta particularidad [...] es vagamente kafkiana, en la medida en que la impresión de progresión se debilita” (2023, p. 120). Em *La ocasión*, o autor realiza uma descrição semelhante na cena em que Bianco cavalga pelo pampa próximo ao fim do primeiro capítulo, na qual a sensação de imobilidade é ainda maior pela ação da chuva que o acompanha, como se realizasse *uma paródia de cavalgada no centro exato do mesmo espaço circular* (AO, pp. 28-9).

⁴² Saer afirma que os efeitos perturbadores da paisagem do pampa sobre os sentidos são particularmente evidentes “cuando algún objeto, viviente o inorgánico, rápido o lento, compacto o tenue lo atraviesa. Un pájaro que pasa por el aire vacío, por ejemplo, va comprimiéndose a medida que se aleja y, sin haber salido del espacio que el ojo percibe, llega a un punto de su vuelo en que, literalmente, desaparece, igual que si hubiese sido escamoteado por el vacío. Pero lo que dura no es menos problemático: un caballo que pasta, abstraído y tranquilo, en algún lugar del campo, al convertirse en el único polo de atracción de la mirada, va perdiendo poco a poco su carácter familiar, para volverse extraño e incluso misterioso” (2023, p. 119).

Quando se dá por satisfeito e entra em uma *pulpería* para propor trabalho aos *gauchos* que lá se encontram, as andanças de Bianco são de conhecimento de todos, que *já souberam, sabe-se lá como, que apesar de seu cabelo vermelho ele não é inglês, que tem vinte léguas quadradas ao sul do rio Salado* (AO, p. 74). Mais do que conhecido, ele é respeitado, e tal respeito não se explica somente pelo revólver em sua cintura, mas por *ter-se metido debaixo da pele da planície e de tê-la atravessado indene, aceitando suas leis sem, por isso, deixar-se aniquilar por elas* (IDEM). Mal sabem eles, porém, que tudo não passou de um *cálculo*. Como bem aponta Fermín Rodríguez, sua ida ao pampa não se trata de um processo para garantir a identificação de Bianco com o modo de vida dos *gauchos*, mas sim “un pasaje forzoso por la identidad del otro para diferenciarse mejor de ella” (2010, E-book, p. 2574). Bianco não é uma espécie de inglês *agauchado à la* Richard Lamb ou John Carrickfergus, personagens de *La tierra purpúrea*, de Hudson; tampouco é Fábio Cáceres, o jovem órfão de *Don Segundo Sombra* que decide se tornar *gaucho* para enobrecer sua vida e que, por um jogo do destino, se descobre proprietário, mas sim o seu exato oposto: tendo recebido seus títulos de propriedade antes mesmo de embarcar para a Argentina, Bianco decide se tornar *gaucho* como uma forma de estabelecer seu domínio e melhor administrar suas terras. O seu é um projeto de poder.

Para Marina Elina Stiú, Bianco representa o ímpeto universalizante do pensamento racional moderno, a autoridade de um Eu supremo que classifica, ordena e hierarquiza os territórios a ser dominados segundo normas que não necessariamente levam em conta as suas especificidades culturais e étnicas, já que concebe o espaço como algo homogêneo e vazio (DALMARONI, 1995, p. 81).⁴³ Ele é o homem observador tal qual define Jens Andermann, arquétipo do discurso colonizador que “contempla un mundo objetivizado como paso previo a la toma de posesión” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 360). Daí, a sua necessidade em afirmar sua presença num território constantemente associado à desrealização e à indeterminação, assim como sua obsessão em fixar, pela documentação, os limites de suas terras num país cujos títulos de propriedade *são imprecisos, e os criadores de gado dispõem da terra como se toda província lhes pertencesse* (AO, p. 56).⁴⁴ É neste mesmo sentido que, ao retornar à cidade após esses seis

⁴³ Em se clássico *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, o historiador Benedict Anderson mostra como o pensamento do Estado colonial tardio se constituiu de maneira interligada aos desenvolvimentos dos mapas, censos e museus na passagem do século XVIII para o XIX. Pela análise destes, diz o autor, é possível identificar como o pensamento colonial se caracteriza pela construção de “uma grade classificatória totalizante que podia ser aplicada com uma flexibilidade ilimitada a qualquer coisa sob o controle real ou apenas visual do Estado: povos, regiões, religiões, línguas, objetos produzidos, monumentos, e assim por diante. O efeito dessa grade era sempre poder dizer que tal coisa era isso e não aquilo, que fazia parte disso e não daquilo. Essa coisa qualquer era delimitada, determinada e, portanto, em princípio enumerável” (2008, p. 253).

⁴⁴ Sobre a questão da terra, diz Martínez Estrada: “Se poseían títulos no deslindados, en que se consignaba el área de la posesión, y sobre ella se apacentaba el ganado que tenía marca. La propiedad de la tierra llegaba por lo regular hasta donde el animal se aventurara; el animal sostenía a la tierra que era subsidiaria de él” (1958b, p. 59).

meses na planície, ele relata, em uma carta a Garay López, jovem médico que conhece logo após seu desembarque e que pertence à família mais antiga e poderosa da província, o seu propósito de importar arames da Europa, onde *estão cercando os campos com fio de ferro*, a fim de distinguir bem as propriedades, conter o gado e acabar com as disputas entre criadores e agricultores (IDEM, p. 84).⁴⁵ Em suma, civilizar o campo.

Por seus planos econômicos em importar arames para cercar os campos, promover a agricultura e fomentar a indústria – os tijolos cuja cor pintam os seus pensamentos na cena inicial do romance vêm de seu projeto de construir casas para os colonos –, além de sua participação direta na vinda de imigrantes italianos, Bianco passa a encarnar a agenda modernizadora do governo presidencial de Sarmiento (1868-1874) para o campo argentino, durante o qual se passa o presente entrecortado da narrativa, que vai de finais de agosto de 1870 a abril de 1871. De forte impulso centralizador, o governo de Sarmiento se empenhou em solucionar o principal problema do país, vaticinado pelo próprio presidente no *Facundo*: a extensão. Para isso, promoveu a construção de redes ferroviárias, linhas de telégrafo e o fomento dos correios, na intenção de, diz a historiadora Hilda Sabato, encurtar as distâncias, conectar as cidades e povoados espalhados pelo território, criar redes de comunicação capazes de articular o país; em resumo, vencer o deserto (2016, E-book, p. 3051). Além do mais, se os governos anteriores haviam participado apenas de forma indireta na promoção da vinda de imigrantes europeus, sem desenvolver políticas específicas de seleção, captação e deslocamento, e privilegiando, assim, a imigração espontânea, foi durante a presidência de Sarmiento em que se deu o contato entre o poder executivo argentino e diversos agentes na Europa, responsáveis por promover, selecionar e contratar candidatos. Tendo desembarcado na Argentina em 1864 como um desses agentes, Bianco aparece, desta forma, como um precursor de uma prática que culminou na criação, em 1870, da *Comisión Central de Inmigración* (IDEM, p. 3160).

Porém, mais do que a equivalência entre a história fictícia de Bianco e os fatos da história política argentina, o que importa é o modo como ambos, personagem literário e escritor/presidente, compartilham a mesma obsessão pelos limites, apontada por Miriam Gárate em seu livro *Civilização e barbárie n'Os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Para a autora, tal se traduz na “obsessão por compartimentar, legislar, ordenar, ornar, preencher e saturar o liso-vasto e plano da superfície pampeana”, já que “sem o concurso de uma ação que o transforme, o domestique e subjogue seus instintos, ele é obstáculo

⁴⁵ Sobre os cercamentos das propriedades reais na Inglaterra do século XVIII, ver o clássico livro de E. P. Thompson, *Senhores e caçadores: a origem da lei negra*.

e não fator de união” (2001, p. 107).⁴⁶ Assim, ao buscar as origens da situação política argentina no momento da escrita do *Facundo*, Sarmiento concebe os males políticos da ditadura de Rosas como males do espaço, pelos quais a extensão, a solidão, a insegurança, o seu asiaticismo, são todos fatores de resistência à *res publica*, à cultura e à civilização (MONTALDO, 2004, p. 115).⁴⁷ Frente a um espaço entendido como negatividade, há que codificá-lo, culturalizá-lo, para que ele possa, como na folha em branco de Bianco, significar (IDEM, p. 116).⁴⁸

Muito já foi dito sobre a cena inaugural do *Facundo*, na qual um Sarmiento acossado, machucado pelos ataques da *mazorca rosista*, escreve, com carvão, uma citação em francês – “*On ne tue point les idées*” – sob o escudo argentino nos banhos de *Zonda*, a caminho de seu exílio chileno, e cuja mensagem, escrita num idioma estrangeiro, europeu, se mostra indecifrável àqueles que o perseguem.⁴⁹ Jens Andermann diz que o clássico *sarmientino* é um tratado sobre a legitimidade de sua própria escrita e uma batalha textual contra a escrita do adversário, num duelo em que o universalismo cosmopolita das “ideias” se sobressai perante o vernáculo bárbaro local (2000, pp. 28-9). Dispositivo que funda a literatura nacional na medida em que transporta o repertório cultural europeu, traduzindo-o e – ao escolher um verbo recorrente da realidade argentina do momento, “*degollar*”, ao invés do mais óbvio e universal “matar” – modificando-o segundo paradigmas locais, a escrita de Sarmiento se constitui num esforço dominador e belicoso que, a despeito de reconhecer e aceitar a originalidade da barbárie, o faz no intuito de instaurar, nas palavras de Miriam Gárate, “a pátria que se quer”, no lugar daquela que “se deve suprimir ou transformar” (2001, pp. 45-6).⁵⁰

⁴⁶ Sobre a carta topográfica da província de Buenos Aires, de impressão e aquisição londrinas, que Sarmiento leva consigo na campanha do *Ejército Grande*, de Urquiza, diz Fermín Rodríguez: “La singularidad del espacio, esa multiplicidad compuesta por intensidades de luz, temperatura, texturas, olores, sonidos específicos (Rosas conocía cada estancia de Buenos Aires por el sabor de los pastos) en la que el baqueano se orienta, queda sometida a la escala abstracta de la propiedad, reducida dentro de límites al número, al catastro, a la mensura” (2010, E-book, p. 3587).

⁴⁷ “Na origem do texto *sarmientino* há uma terra boa e naturalmente pródiga [...], porém carente de tudo aquilo sem o qual, aos olhos do autor, a civilização ‘estaca’ [...]. Por isso, quando se vê da perspectiva da falta (do que nela falta), a planície, que subitamente passa a chamar-se *deserto*, é uma forma do mal” (GÁRATE, 2001, p. 120, grifos no original).

⁴⁸ “La pampa como en el mapa – escribió Sarmiento – es el dominio de las ideas claras y distintas sobre el que alguna vez Bianco reinó y que ahora, mimetizándose con un espacio que parece encarnar un plano cartesiano, tiene la ocasión de reconquistar” (RODRÍGUEZ, 2008, p. 135).

⁴⁹ “Sarmiento distancia-se nitidamente da barbárie de que se desterra recorrendo à cultura; não devemos esquecer que essa divisa é uma citação: uma frase de Diderot que Sarmiento cita mal e atribui a Fortoul, abrindo assim o capítulo de referências equivocadas, falsas citações, erudição apócrifa, que é um signo da cultura argentina pelo menos até Borges” (PIGLIA, 2010, p. 19).

⁵⁰ Sobre a tradução de Sarmiento, Andermann diz que “la cita que invoca el poder de lo universal sobre lo particular está, en realidad, doblemente marcada por el espacio particular donde se la localiza: lleva encima las huellas del transporte que la trajo de uno a otro lado del Atlántico y de uno a otro texto. Porque al traducir la frase Sarmiento reemplaza ‘matar’ por ‘degollar’ y, de esa manera, localiza su sentido: no sólo la evoca para ilustrar la primacía de lo universal, sino también para confirmar esa primacía al traducir – eso es, encarnarla – en el léxico del Otro interno” (2000, pp. 30-1).

Ricardo Piglia diz que a invenção de uma realidade cindida se constitui como o núcleo do *Facundo*, pelo qual a oposição entre civilização e barbárie descreve politicamente esse universo duplicado e em luta ao mesmo tempo em que o constrói (2010, p. 22). Outro escritor, Carlos Gamerro, define o texto de Sarmiento como uma monumental tarefa de submeter a realidade argentina às categorias explicativas por ele cunhadas, a qual termina sendo dividida em diversos pares disjuntivos, derivados a partir do embate nuclear entre civilização e barbárie: unitários e federais, Europa e América, progresso e tradição, cidade e campo, razão e natureza (2015, E-book, p. 491); ou, como colocaria Bianco, pensamento e matéria. Célebre é a crítica de Valentín Alsina à propensão de Sarmiento ao que o autor das notas que o corrigem chama de *sistemas*, os quais privilegia em detrimento dos fatos. Estes são, por sua vez, exagerados e super interpretados a fim de conformar, e comprovar, concepções apriorísticas (SARMIENTO, 1977, p. 256).⁵¹ De maneira semelhante se dá a sua concepção do território argentino, aparentemente dividido pelo embate entre aqueles que o denominam República, os civilizados, e aqueles, bárbaros, que o veem como Confederação, mas que, como diz Miriam Gárate, se revela ser, na verdade, uma falsa disjuntiva,

[...] já que o autor resolveu desde o título o que a *terra* ‘é’ e ‘deve ser’ – uma República. Absolutamente razoável, portanto, que o que segue se destine a demonstrar o liso, plano e unido da terra, bem como a disposição arborescente de suas artérias fluviais. O sólido e o líquido tendem em direção ao uno, são a sua prova e sua expressão (GÁRATE, 2001, p. 104, grifos no original).

De maneira apriorística, Sarmiento molda o território argentino a fim de dar unidade para a nação que quer construir desde a sua intervenção letrada, eliminando obstáculos e enfatizando a extensão e o plano.⁵² Assim, Sarmiento demonstra, em seu texto, aquilo que deseja construir como algo já presente no território, como um destino quase que inevitável (IDEM, p. 105). O mesmo parece se dar com a barbárie, pois, para Martín Prieto, esta acaba por ser textualmente submetida ao rigor da composição literária e ao artífice desta composição que é o autor (2011, E-book, p. 2036).⁵³ É o conhecido impulso megalomaniaco do *Don Yo*, tão criticado por Juan Bautista Alberdi, que faz com que o seu texto construa – o que, no *Facundo*,

⁵¹ Em *Muerte y resurrección de Facundo*, Noé Jitrik diz que o elemento propriamente literário do texto de *Facundo* produz o seguinte resultado: “Lo histórico o lo sociológico es instrumentado por Sarmiento en función de convencimiento”, com “la finalidad de seducir o de encantar”, de modo a “hacer vibrar más cuerdas que la simple demostración histórica o racional”; em suma, “se trata de conmovier, de comprometer, de denunciar, de arrastrar” (1968, pp. 11-2). No prólogo à edição da Biblioteca Ayacucho do livro de Sarmiento, o mesmo crítico destaca o que ele chama de uma espécie de “otimismo” do texto, que “es lo que da vuelta las conclusiones y permite la acción de una embrionaria dialéctica que consiste en sacar lecciones favorables de asuntos desfavorables” (SARMIENTO, 1977, p. XLIX), como na valorização positiva do general Juan Lavalle, por exemplo.

⁵² Miriam Gárate lembra que, “em espanhol, à diferença do português, *la pampa* (o pampa) só é utilizado na forma singular, o que reforça o caráter uno, e não o caráter plural, do espaço nomeado” (2001, p. 105).

⁵³ “Ni crónica ni descripción, *Facundo* representa una táctica discursiva que sirve para entrar y orientarse en el territorio del enemigo” (RODRÍGUEZ, E-book, p. 216).

ainda é feito de forma implícita aquilo que será mais do que explícito em textos como *Recuerdos de provincia* – a autoimagem de uma figura colossal, destinada a se tornar o grande opositor do tirano Juan Manuel de Rosas.⁵⁴ Pois, enquanto Facundo Quiroga se eleva, no texto, como o herói da barbárie, o herói da civilização, que só aparentemente está ausente ou se identifica, num primeiro momento, com a figura pálida – *boleada* – do general José María Paz, só pode ser um: o próprio Sarmiento, “exilado no texto e em vida”, nas palavras de Fábio Feltrin de Souza (2020, p. 147).⁵⁵

Em sua leitura da escrita territorial de Sarmiento, Jens Andermann recupera uma cena de *Campaña del Ejército Grande* em que o autor narra a ocasião na qual, tendo adentrado no escritório vazio de Rosas, escreve uma carta aos seus amigos do Chile direto da mesa e com os papéis e plumas do tirano derrocado. O conteúdo da missiva é apenas o nome de um local, “*Palermo de San Benito*”, que pode ser lido, inicialmente, como um significante vazio a não ser por se tratar do exato lugar onde ele, então, se encontrava, ou seja, o centro do poder *rosista*. Diz Andermann, ao fim, que “es ésta la escritura que ha buscado producir, en cierto modo, todo el texto del *Facundo*” (2000, p. 84).⁵⁶ Tal como Bianco, ao se submergir no pampa para melhor dominá-lo, Sarmiento invoca a sombra terrível do bárbaro para, desde a autoridade do discurso letrado, engrandecer-se com seus poderes para aniquilá-lo (IDEM, p. 86). Ambos, Bianco e Sarmiento, observam o espaço da planície pampeana, o deserto, e realizam o mesmo *cálculo*, pelo qual buscam submetê-lo ao mando do seu Eu soberano, racional, modernizador e colonizador.⁵⁷ Ademais, o olhar que o personagem de Saer dirige à sociedade argentina, em especial aos ricos da região, repete o caráter *balzaquiano* que David Viñas encontra nas *Viajes*

⁵⁴ Sobre a autoimagem de Sarmiento em *Recuerdos de provincia*, diz Silvia Molloy: “It is not merely that Sarmiento pictures himself as an exemplary Argentine: he *is* the Argentine, forming with his country one inseparable body. ‘I was born in 1811, the ninth month after the 25th of May’, he writes, unambiguously establishing the genetic link, having the moment of his conception coincide with that of his newly independent country. If San Juan – a desert lost to unlettered barbarism, a blank page awaiting signs – is a synecdoche of the country, so is Sarmiento, as the remembering subject of his autobiography: he himself will be the document, the writing on the blank page” (DONGHI [et al.], 1994, p. 198, grifo no original).

⁵⁵ Oscar Terán é um dos que, erroneamente, na minha visão, considera o general Paz como a contrapartida da civilização à figura de Facundo, o que faz com que afirme que “el libro de la civilización no tiene héroe de la civilización”, limitando-se a identificar a construção da autoimagem *sarmientina* apenas quando ela se apresenta de forma explícita, como em *Recuerdos de provincia* (2015, E-book, pp. 1336-41).

⁵⁶ Dizem Patricio Fontana e Claudia Roman: “La pampa y la ‘oficina del tirano’, ocupados primero con la letra de *Facundo*, son el escenario de fulgurantes crónicas de conquista. El militar cruza la frontera y sintiéndose en la patria, avanza efectivamente sobre el territorio que el escritor había imaginado” (BATTICUORE [et al.], 2008, p. 88). Neste sentido, Miriam Gárate recupera outra cena de *Campaña...: a de um Sarmiento que se encontra pela primeira vez com a visão do pampa e que, imediatamente após contemplá-lo, reforça a necessidade de conquistá-lo* (2001, p. 102).

⁵⁷ “Sarmiento é um agente colonizador dentro de seu próprio país [...]; por isso, pensa num poder colonizador do mundo que, atravessando fronteiras, leve e expanda o progresso e a civilização; uma sorte de supra-Estado sem centro que converta em ‘civilizado’ tudo aquilo que toca” (MONTALDO, 2004, p. 151).

de Sarmiento na Europa, onde ele “nunca es el contemplador pasivo”, pois “su mirada se corresponde con la de un contemplador que acecha” (1971, p. 172).

Em sua leitura já tantas vezes citada, Piglia diz que *La ocasión* pode ser lido como um romance da presidência de Sarmiento, no sentido de que ele faz ver o modo de funcionamento da máquina modernizadora na Argentina do século XIX e os principais temas e efeitos que ela põe em movimento, como a imigração, a divisão de terras e o positivismo. Estes, por sua vez, não são tematizados de maneira direta e/ou simplória pela narrativa, já que Saer, continua Piglia, tem uma grande capacidade de cifrar o histórico em seus romances e, com isso, mostrar como a vida pessoal está tocada, de uma maneira quase que imperceptível, por movimentos históricos e políticos, por transformações da esfera do público que o narrador nunca, ou raramente, nomeia (2016, E-book, pp. 1503-8). Em Saer, concorda Beatriz Sarlo, a política incide como força narrativa e nunca como apenas anedota ou tema. Ao convocá-la, seus textos não o fazem para apresentar uma explicação, algo que “no siempre le sale bien a la literatura”, e sim para reconhecer a sua importância construtiva, interna e formadora, no sentido de que ela é menos paisagem e mais os vetores que a tensionam e transformam (2016, p. 65).

Disto isto, há sim, mesmo que em certo grau, a tematização do político pela narrativa de *La ocasión*, assim como a maneira pela qual o histórico se manifesta a modo de paisagem do relato, o que faz com que críticas como Florencia Abbate afirmem ser este o texto de Saer que mais se aproxima do gênero do romance histórico. Na clássica definição de Lukács, este nasce com o *Waverly*, de Walter Scott, e sua novidade frente ao romance social inglês que o precede se encontra na combinação entre o elemento dramático, até então característico do drama teatral, a concentração de acontecimentos narrados, o uso dos diálogos como manifestações de conflitos entre concepções opostas, e o empenho de “figurar a realidade histórica como de fato ocorreu”, de modo a torná-la “passível de ser vivenciada pelo leitor em uma época posterior” (2011, E-book, p. 915). Para alcançar tal objetivo, Scott teria criado um novo tipo de realismo que, partindo do olhar que os narradores ingleses haviam desenvolvido acerca da especificidade espaço-temporal da concretude social das relações entre personagens inseridos em certo contexto – no caso, o da sociedade inglesa do século XVIII –, busca dotá-lo de profundidade histórica.⁵⁸ Nas palavras do autor húngaro, esta seria alcançada mediante a

⁵⁸ Sobre a olhar em direção à concretude do social da qual fala Lukács, Ian Watt afirma que o realismo praticado por escritores como Richardson e Defoe tem como premissa narrativa básica a concepção “de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (1990, p. 31).

“figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação” (IDEM, p. 980). Em suma, na produção de uma “atmosfera” capaz de “dar vida” a determinada época histórica, não apenas em seu “conteúdo histórico e social”, como também em seus “aspectos humanos e emocionais” (IDEM, p. 1083).

Mais do que “dar vida” ao passado, tal “atmosfera” deve ser capaz de trazer o passado para o presente e torná-lo experienciável ao leitor, já que, na ausência desta relação, a figuração da história se tornaria impossível.⁵⁹ Daí, surge a necessidade de haver uma “revivificação do passado como pré-história do presente”, chave para a definição *lukacsiana* do romance histórico em sua forma clássica. Nesta, o passado ficcionalmente vivificado deve adquirir os contornos de pré-condição para o presente do leitor, e tal vínculo entre ambos os tempos deve ser evidenciado em toda a sua intensidade ao longo da leitura da narrativa, de modo a demonstrar que foram aquelas “forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós vivemos” (IDEM, p. 1194). Por isso, Lukács recusa tanto os esforços de antiquário quanto os que carregam suas tintas no exotismo da história, pois ambos teriam como resultado a diferenciação entre passado e presente, definindo-os como, ao mesmo tempo, sintomas e causas da “decadência” do realismo no pós-1848.⁶⁰ Em seu lugar, o autor prioriza os protagonistas medianos e fictícios de Scott, por sua potencialidade de transitar entre as forças históricas em disputa e de conectá-las com os destinos individuais dos demais personagens, assim como o

⁵⁹ Em seu clássico livro *The past is a foreign country*, David Lowenthal conta que tamanha era a confiança nas recriações do passado feitas pelos romancistas decimonônicos que muitos as colocavam acima das realizadas pelos próprios historiadores. Nesta comparação, o gênero romance histórico procurava preencher duas necessidades dos leitores que não pareciam ser atendidas pela historiografia: “First, it let readers feel the past as formal history could not [...]. Second, fiction put readers in the past like people of the time, who could not know what was coming next” (1990, p. 226). A ideia de que a literatura possui a capacidade de recriar o passado em sua imediaticidade se tornou algo tão arraigado que mesmo críticas literárias contemporâneas do calibre de Leyla Perrone-Moisés acabam por repeti-la. Ver o que ela diz sobre o romance de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, num livro que me será muito caro ao longo deste trabalho: “O cenário e a vida cotidiana lisboetas em 1936 são reconstituídos com uma consistência assombrosa, que raramente se encontra nas obras de história ou sociologia. O leitor se sente corporalmente transportado” (2016, p. 138).

⁶⁰ Para o marxista Lukács, o horizonte de incertezas instaurado pela Revolução de 1848, cujos efeitos foram a consolidação da soberania da burguesia liberal e a recusa desta da ameaça revolucionária advinda das camadas proletárias, faz com que haja o abandono da filosofia *hegeliana* e, por consequência, do elemento contraditório do progresso, que passa a ser concebido como um processo linear e contínuo. Neste contexto, Lukács aproxima as diferentes contribuições de Ranke, Nietzsche e Croce para a filosofia e o método historiográficos a fim de afirmar que tiveram como resultado a fragmentação da história num caos de anedotas singulares e exóticas, sem conexão com o presente, e, pelas quais, a totalidade do passado deixa de ser passível de ser conhecida (2011, E-book, pp. 3790-3952). Na literatura, *Salambô*, de Flaubert, concentraria todas as tendências que marcaram a decadência do realismo e o declínio do romance histórico tal como praticado por Walter Scott, resultados da mudança de paradigma identificada pelo autor: “monumentalização decorativa, privação de alma, desumanização da história e, ao mesmo tempo, sua privatização. A história aparece como um grande cenário que serve de moldura para um evento privado, íntimo, subjetivo” (IDEM, p. 4333).

conceito *hegeliano* do “anacronismo necessário”, capital para a mencionada intensificação do vínculo entre passado e presente, sem que se resulte em uma modernização deformadora da história.⁶¹

A associação, enfim, entre *La ocasión* e gêneros literários típicos do século XIX, entre os quais o romance histórico de Walter Scott aparece como um dos mais proeminentes, foi apontada pelo próprio Saer mais de uma vez:

Como esa novela transcurre en el siglo XIX, pensé que debía hacer un gesto semejante al de la novela en el siglo XIX, pero ligeramente desplazado. El libro tiene un envío final porque, en mi idea, está construido como una balada con cinco estrofas, que son las cinco partes, ninguna de las cuales tiene título porque no son capítulos. El envío final es propio de toda balada (MARTÍNEZ-RICHTER, 1997, p. 13).

Em outras declarações, Saer chega a dizer que o romance teria sido “un reposo ante anteriores ejercicios más experimentales”, um modo de “recuperar el placer por el realismo” (GARCÍA-MORENO, 2017, p. 196), e que, por possuir uma narrativa ambientada no século XIX, deveria “privilegiar un poco más la anécdota” (PRIETO [et al.], 2016, p. 99). O que de fato ocorre, já que *La ocasión* acaba sendo, numa obra cuja escrita privilegia a descrição como um dos seus elementos constitutivos, um dos textos em que mais acontecimentos são narrados. O segundo capítulo, por exemplo, lhes é pródigo: iniciando-se com a alegoria escrita por Garay López, ele é todo um *flashback* sobre o estabelecimento de Bianco na Argentina. Assim, há a sucessão de eventos que mostram a chegada do protagonista a Buenos Aires; seu encontro com Garay López na clínica médica onde foi levado para tratar de um abscesso num dos dedos da mão direita, surgido durante a travessia de barco; como ambos se aproximam e iniciam uma relação de amizade; o encontro de Bianco com um calabrês trazido por ele ao país e que lhe conta sobre a incerteza de seu destino e de sua família, retida no porto; sua ida à cidade de Santa Fe – nunca nomeada nos textos de Saer –, na qual se instala na *fonda* do Espanhol; seus esforços em obter os títulos de propriedade sobre suas terras e sua ida ao deserto a fim de dominá-lo; sua visita à casa dos Garay, cujas terras fazem divisa com as suas, onde entrevê a figura de Juan, o irmão mais novo de seu amigo e dono de uma má reputação, o qual volta a encontrar próximo de uma lagoa, cercado por seus *gauchos* e cuja imagem lhe fascina; a construção do rancho na

⁶¹ Enquanto o “anacronismo necessário” que Lukács encontra em Scott consistia na ação do ficcionista em permitir com que “as tendências que conduziram real e historicamente ao presente, mas não foram reconhecidas por seus contemporâneos com o significado que evidenciariam depois, surjam com o peso que possuem objetiva e historicamente para o produto desse passado, isto é, para o presente histórico do ficcionista”, a “modernização” seria o resultado “de uma necessidade estética e histórica toda vez que essa relação vital entre passado e presente não existe e só pode ser produzida de modo violento” (2011, E-book, pp. 1371-6).

frente do qual está parado no início da narrativa e, finalmente, a escrita da carta a Garay López em que conta ter escolhido uma pretendente para ser sua esposa.⁶²

Por mostrar o aprendizado de Bianco da sociedade argentina – ou seja, a “pré-história” do personagem que o leitor encontra no presente da narrativa –, é, neste capítulo, em que *La ocasión* mais parece se aproximar das preocupações do gênero do romance histórico, realizando uma espécie de tentativa de reconstituição histórica do campo argentino e dos seus personagens típicos por volta de 1870. Pelas conversas do protagonista com Garay López e com o Espanhol dono da *fonda*, se dá a representação da família dos Garay como membros representantes da elite *criolla* latifundiária, os quais, tendo chegado ao país *quase junto com Cristóvão Colombo* (AO, p. 78), são *os donos de tudo* e vivem *em guerra com os de Buenos Aires, com os do Paraguai, com os de Montevideú, com os de Corrientes ou de Córdoba*, traindo-se uns aos outros *por um pouco de gado* (IDEM, pp. 71-2).⁶³ Seus filhos, Garay López e seu irmão Juan, parecem representar, cada um, os polos da oposição entre civilização e barbárie: o primeiro é um médico com pretensões artísticas, um pouco *dandy*, de compleição delicada, residente em Buenos Aires após sete anos de estudos na Europa, tendo passado por Paris, Londres e Roma, cujos idiomas fala fluentemente em suas conversas com Bianco; já o segundo é um rapaz violento, de olhar feroz e dominador, este verdadeiramente *agauchado*, sempre a cavalo pelo campo e seguido por seus peões, *gauchos brutos que não pisam na cidade* (AO, p. 71), sempre prontos a duelar entre si e a resolver seus problemas pela violência, como na vez em que Juan incendiou as plantações de trigo que alguns imigrantes haviam começado em terras que a família Garay considerava como de sua propriedade, *embora, a bem da verdade, não figurassem em nenhum cadastro* (IDEM, p. 59).⁶⁴

Os personagens do Espanhol e do Calabrês, por sua vez, podem ser entendidos como representações dos imigrantes europeus que se viram frustrados pela promessa do governo em lhes garantir terra própria. O primeiro parece ter saído de uma das descrições de Alfred Ébélot, em que, antes de se instalar em sua *fonda*, chegou a ser arrendatário de um pequeno lote pouco produtivo para a agricultura, mas que abandona a fim de trabalhar cavando as valas que, antes

⁶² Toda uma lista de acontecimentos em um único capítulo. O quão diferente dos acontecimentos mínimos de textos como *El limonero real*, *Nadie nada nunca* ou mesmo *Glosa*, nos quais a descrição domina e paralisa a narração, tornando o seu presente espesso, profundo...

⁶³ Beatriz Sarlo diz que a história dos Garay contém “la narración de cómo un grupo familiar se apropia de la llanura” e que as páginas a ela reservadas “están escritas con la furia y la invectiva que Saer usó en *El río sin orillas*” (2016, pp. 61-2).

⁶⁴ Contra a ideia de que os personagens do romance histórico representariam, de maneira mecânica e direta, meros tipos sociais, diz Lukács: “o caráter típico de uma personagem do romance é, com muita frequência, apenas uma tendência que se afirma pouco a pouco, chegando à superfície apenas de modo gradual e partindo do todo da complexa interação dos homens, das relações humanas, das instituições, das coisas etc.” (2011, E-book, p. 3051).

dos arames, separavam as terras, tarefa tida por desonrosa pelos *gauchos*.⁶⁵ Já o personagem do Calabrês, recém-desembarcado e sem dinheiro quando de seu encontro com Bianco pelas ruas de Buenos Aires, gasta seus dias na espera de que lhe deem algum destino. Ambos os personagens, juntamente com a história dos incêndios causados por Juan e seus *gauchos*, remetem aos impasses e resistências que marcaram os projetos do presidente Sarmiento para a criação de colônias agrícolas de imigrantes num país dominado pelo latifúndio e pela criação pecuária.⁶⁶

No quarto capítulo, uma mudança ocorre e o romance nos apresenta a narrativa de uma história paralela à trajetória de Bianco, mas que começa quase que simultaneamente ao relato europeu do protagonista. Se, como já dito, Bianco surge nos palcos de Londres em 1855, esta se inicia no ano de 1854, com a imagem de um homem e sua família em um rancho miserável a vinte léguas de distância da cidade de Santa Fe. Por meio de um narrador também em terceira pessoa, mas, desta vez, onisciente e distanciado de seus personagens, somos apresentados à história de um *gaucho* arquetípico, um ex-soldado do *Ejército Grande* de Urquiza, que havia, após sua deserção, perambulado sozinho pela planície, inclusive por terras indígenas, o qual, não obstante, *gaucho malo, lhe atribuírem algunas mortes*, era bem recebido nas *pulperías*, pois também era *gaucho cantor e, depois das primeiras ginebras, dava para cantar, acompañandose de maneira discreta e não completamente desajeitada ao violão* (AO, p. 124). Tinha esposa e era pai de cinco filhos, dois meninos e três meninas, os quais visitava, de tempos em tempos, mas que o odiavam, pois *havia adquirido o mau hábito, quando estava bêbado, de violentar*

⁶⁵ Alfred Ébélot (1839-1920) foi um escritor e engenheiro francês que, contratado pelo governo de Sarmiento, chega a Argentina no ano de 1870 a fim de empreender estudos sobre as linhas de fronteira. Tendo residido no país até 1908, Ébélot teve participação central na famosa *zanja* de Alsina, assim como pôde acompanhar as ofensivas da Conquista do Deserto de Roca. Suas experiências na planície foram relatadas nas obras *Recuerdos y Relatos de la guerra de fronteras* e *La Pampa. Costumbres Argentinas*, os quais foram lidos entusiasticamente por Saer, que diz: “Sus descripciones de indios, gauchos y soldados, de fortines y de oficiales perdidos en las líneas de fronteras, de los viajes en diligencia a través del desierto, de las mujeres de la soldadesca, de traficantes y politicastros saben crear esa atmósfera singular que, a mi juicio, sólo se encuentra en los mejores films de John Ford. Para el lector argentino, la impresión de veracidad es inmediata, [...]; su perspicacia, así como la agradabilísima jovialidad de su prosa y su talento de narrador, le han ganado un lugar entre nuestros clásicos” (2016, E-book, p. 924).

⁶⁶ Conta Hilda Sabato que a transformação dos imigrantes europeus em colonos era central para o governo de Sarmiento, “pues se vinculaba con su propuesta de transformar uno de los rasgos básicos de la sociedad argentina: la estructura de propiedad de la tierra, que privilegiaba el latifundio y la ganadería, y reproducía la cultura ‘bárbara’ de las pampas. Repartir la tierra, desarrollar la agricultura, fomentar el desarrollo de una sociedad de granjeros autónomos, organizados en municipios autogobernados: esos debían ser los pilares de la Argentina futura [...], y durante su gobierno se presentaron numerosos proyectos de colonización, la mayoría de los cuales, por diferentes razones, no prosperó” (2016, E-book, pp. 3161-6). Diz Saer que, com a predominância dos partidários da guerra ofensiva aos indígenas após a morte do Ministro de Guerra Adolfo Alsina em 1877, “la empresa de ‘civilización’ no fue más que un pretexto para la consolidación de los grandes latifundios del sur de la provincia de Buenos Aires y de la Patagonia, constituidos con los millones de hectáreas que supuestamente debían ser distribuidas a inmigrantes y colonos” (2016, E-book, p. 891).

suas filhas mais velhas (IDEM, p. 125), motivo pelo qual, ao passar a incluir a mais nova, o matam.

Com o assassinato do pai e a morte da mãe no ano seguinte, seus filhos se espalham pela planície: o mais velho se alista no exército em Entre Ríos e as duas irmãs mais velhas o seguem, *misturando-se à balburdia de mulheres viris e tagarelas que acompanhavam a tropa* (IDEM, p. 133), tornando-se “*gauchos de falda*”, nas palavras de Alfred Ébélot, que dedica um dos capítulos de seu *La pampa* para a descrição destes aglomerados femininos que seguiam as tropas dos exércitos em seus deslocamentos pela planície (2013, E-book, pp. 2173). Os dois filhos mais novos, *la Violadita*, como passou a ser chamada após o episódio que motivou o parricídio, e o *tape* Waldo, que traumáticamente emudece após ter presenciado o crime quando tinha um pouco mais de um ano de idade, são deixados num pequeno povoado até que, anos depois, suas vidas mudam após o menor começar a emitir, numa dicção quase perfeita, profecias em forma de versos octossilábicos, repetidos em dísticos à maneira dos poemas *gauchescos*.⁶⁷

Misto de paródia da *gauchesca* e retrato animalizador da barbárie do campo afim aos realizados pelos escritores da *Generación* de 1837, com muitas pitadas de Martínez Estrada, a história de Waldo é central para a narrativa de *La ocasión*.⁶⁸ Voltarei a ela mais adiante, mas, por agora, gostaria de me limitar a dois elementos que evidenciam o modo como o texto constrói a sua representação do passado histórico. Em primeiro lugar, as pontuais menções ao *Ejército Grande*, à Guerra do Paraguai, aos conflitos entre as províncias, ao surto de febre amarela de 1871, entre outros, e as alusões às transformações pelas quais passava o campo argentino durante o governo de Sarmiento dotam o relato de um efeito de realidade histórica (PREMAT, 1997, p. 689-90). Esta, como lembra Evelia Romano-Thuesen, está sempre referida à vida, ou interpretação, de um dos personagens, como se filtrada por sua experiência individual, e forma uma espécie de rede de coincidências internas ao texto, responsável por conectar trajetórias que compartilham este cenário em comum da Argentina da segunda metade do século XIX (1999, p. 109).⁶⁹

⁶⁷ Em *Letras gauchas*, Julio Schwartzman mostra que o octossílabo já estava presente no precursor poema de Juan Baltasar Maziel, “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Ceballos” (1777), na que pode ser entendida como a pré-história do gênero, ou seja, antes dos diálogos inaugurais de Bartolomé Hidalgo (2013, E-book, p. 250).

⁶⁸ Mestiçagem, infâmia, vícios, solidão, desconfiança, rancor dos filhos com o pai, divórcio em pleno casamento, no qual o homem apenas volta à casa para procriar, misoginia... são todas características que, presentes na história de Waldo, Martínez Estrada associa à vida desses “*parias de la llanura*”, “*hijos del concubinato*”, “*caballero(s)* de esa nada inconmensurable” que são os *gauchos* (1996, pp. 21, 30).

⁶⁹ Para Lukács, o “*extraordinário realismo*” dos romances de Walter Scott deriva da habilidade do autor em converter, por meio de sua representação da história, os “*novos elementos da mudança econômica e social em destinos humanos, em psicologia transformada das personagens*” (2011, E-book, p. 1296).

Em *El río sin orillas*, Saer conta que, até a metade do século XIX, existiu uma Argentina clássica, “de la que la región pampeana suministraría los grandes arquetipos: la llanura, el ganado, el indio, el gaucho, el estanciero, los grandes ríos del litoral”. Para o autor, o emprego que ele utiliza do termo “clássico” se justifica na medida em que, apesar de suas várias contradições internas, tal sociedade, que se organizava num sistema patriarcal em cujo topo estavam os grandes proprietários de terra, “se autorrepresentaba imaginariamente como una totalidad cultural”, pela qual até os “más irreconciliables enemigos tienen ciertos valores comunes, y comparten imágenes familiares, que consideran como naturales” (2023, p. 89). Assim, *La ocasión* ambienta sua narrativa dentro dos limites desta Argentina clássica, mais especificamente *criolla*, já que não inclui os indígenas, cuja presença se teme, mas nunca se encontra, permanecendo para além das fronteiras externas do relato.⁷⁰ Ou melhor, o romance se passa durante o seu fim, porque, assim como Bianco, traz os imigrantes à cena, cuja vinda massiva foi a responsável por, segundo o autor, inaugurar “la opacidad” e, assim, romper com a coerência interna de todo o sistema (IDEM, p. 90).

O segundo elemento que gostaria de destacar concerne à figura do *gaucho*. Com esta, diz Saer no mesmo ensaio, há que se ter cautela, já que “es antes que nada un personaje literario”, forjado pelo romantismo de escritores como Sarmiento a partir dos protótipos de Fenimore Cooper e de Chateaubriand (IDEM, p. 83).⁷¹ Apesar de ter existido, continua o autor, “un tipo étnico y social que corresponde a las características del gaucho”, sua existência literária foi muito mais longeva do que sua existência histórica, assim como mais romantizada, pra não dizer mitificada (deixemos isso para depois), já que o *gaucho* histórico, “construido con pruebas documentales, anterior a la literatura y divergente de ella, es un producto de la indigencia general de la región” (IDEM, p. 84).⁷² A partir daí, a descrição deste tipo que realiza Saer é a de um homem que, expulso da cidade em direção à planície, faz do cavalo, do laço, das *boleadoras* e do facão, seu ofício, e que se assemelha não apenas ao personagem do pai de

⁷⁰ O temor latente de uma possível ameaça de invasão indígena vai ao encontro da maneira que Heidegger definiu o próprio conceito de fronteira, já que, diz, em citação de Adriana Amante, “una frontera no es aquello donde algo termina; como los griegos reconocieron, el límite es aquello desde donde *algo comienza su presencia*” (apud SCHVARTZMAN, 2003, p. 494, grifos meus).

⁷¹ Sobre as relações entre os textos de *Facundo* e os de Fenimore Cooper, ver o capítulo “Autenticidade plagiada: o Cooper de Sarmiento e de outros” em *Ficções de fundação: o romance histórico e a criação da identidade nacional na América Latina*, de Doris Sommer.

⁷² Segundo Adolfo Prieto, os viajantes ingleses da primeira metade do século XIX costumavam idealizar essa carência material em seus retratos romantizados da figura do *gaucho*. Francis Bond Head, por exemplo, diz que a planície, por “poner a su alcance los muchos elementos de subsistencia, vino a favorecer en él su orgulloso sentido de independencia de los bienes materiales” (1996, p. 43). De modo semelhante, Edmond Temple, ao comparar a situação do *gaucho* com a miséria dos camponeses irlandeses de sua terra natal, exalta a indiferença e o desapego do primeiro, que, por possuir “un caballo, un lazo, un cuchillo y una guitarra, se considera entre los hombres libres de la tierra” (IDEM, p. 54).

Waldo como dos diversos retratos que, feitos por escritores como Sarmiento, Mansilla, Ébélot, podem ser encontrados na literatura argentina.

Desta forma, o texto de *La ocasión* não se limita à ostentação dos elementos capazes de conferir-lhe uma suposta materialidade histórica, mas vai além ao trabalhar com o repertório coletivo da tradição cultural sobre o pampa. Este, diz Julio Premat, deixou, há muito, de ser o território vazio visto pelos viajantes ingleses e apropriado pelo eu-lírico de “La cautiva”, para se tornar um espaço cultural e imaginário marcado pelo abarrotamento de textos superpostos e entrecruzados, por leituras sincrônicas, diacrônicas e anacrônicas da tradição, pela presença de textos canônicos e de referência inescapável, como o *Facundo* e *Martín Fierro*, mas que convivem com “interpretaciones, polémicas, interpretaciones de las interpretaciones, ficcionalizaciones de las polémicas, reescrituras, parodias de las reescrituras, y otros efectos de autoengendramiento” que acabaram por desenhar, no vazio pampeano, o labirinto imaterial que Borges *sarmientinamente* situava no deserto árabe (1997, p. 689). Mais do que isso, cabe enfatizar que a intertextualidade é constitutiva de sua descrição desde o início, já que o homem que elaborou aquilo que, nas palavras de Saer, se tornou “la imagen arquetípica de la pampa, la que todo el mundo posee y confunde con una experiencia directa”, não a conhecia pessoalmente, mas o fez a partir do repertório cultural europeu (2003, pp. 59-60).⁷³ Nesta paisagem saturada de significados, o próprio protagonista surge, então, como uma espécie de releitura da clássica figura do viajante inglês, do típico aventureiro europeu, como Beatriz Sarlo gosta de chamá-lo, de presença sempre constante, como personagem ou autor, nos textos da planície (2007, p. 286).

Mais do que isso, Bianco remete a certos heróis românticos da literatura de folhetins do século XIX, entre os quais o personagem Edmond Dantès, d’*O conde de Monte Cristo*, é, sem dúvidas, o que possui maior fama até os dias atuais. Diversas são as semelhanças entre os dois. Tendo ambos sofrido uma grande injustiça em seus passados – que encobrem num véu de incerteza ao relacioná-los com uma diversidade de origens nacionais, dentre as quais a ênfase nas supostas identidades maltesas mais confunde do que, necessariamente, aclara –, eles traçam planos de vingança contra aqueles que julgam responsáveis e os executam de maneira similar: a fim de realizar o papel de “agente da Providência” que se adjudica, Dantès deve antes conquistar a sociedade parisiense, ganhar sua confiança e agir sobre seus meios de influência

⁷³ Sobre a intertextualidade da imagem do pampa criada por *Facundo*, diz Roberto González Echevarría: “the terrain actually to be traveled is not that of Argentina but that of the text by the European travelers. It is a known fact that Sarmiento’s acquaintance with the pampa came mostly through books [...]. Legitimation, self-recognition, power, authority are all invested in the chameleon-like ability of Sarmiento’s text to blend in, not with the land, but with the European texts about the land” (DONGHI [et al.], 1994, p. 237).

para que seu conde possa manipulá-la contra seus inimigos; da mesma forma que Bianco, para alcançar o ócio necessário para escrever seu libelo antipositivista, deve, primeiro, conquistar o pampa e seus habitantes. Ademais, graças à riqueza intelectual e material herdada do seu companheiro de prisão, o abade Faria, e frente a qual os títulos de propriedade de Bianco são, a despeito do poder que lhe conferem na Argentina, meras ninharias, Dantès também age como se possuísse a soberania sobre o espírito – seja ele pragmático ou puro – e a matéria, a qual dirige de acordo com seus desígnios. Numa última semelhança a ser citada, as trajetórias dos dois personagens remetem a de um terceiro, a do paradigmático Fausto de Goethe, no sentido de que realizam o movimento de conectar “seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo”, por meio do qual aprendem “a construir e a destruir” (BERMAN, 2007, p. 77).⁷⁴

Se, até o momento, procurei mostrar em quais pontos o romance de Saer se aproxima de formas literárias decimonônicas, gostaria de terminar esta parte com uma breve abordagem sobre o que o autor de *La ocasión* diz sobre o gênero do romance histórico. No famoso prólogo que escreve a *Zama*, de Antonio Di Benedetto, Saer postula, de maneira taxativa, a total impossibilidade do gênero tal como era concebido na época de Balzac e Walter Scott. Segundo ele, a ideia de uma narrativa “cuya acción transcurre en el pasado y que intenta reconstruir una época determinada” não pode ser nada mais do que um “simple proyecto”, já que não “se reconstruye ningún pasado sino que simplemente *se construye* una visión del pasado”, que se relaciona mais com a perspectiva do observador do que com uma suposta verdade histórica (2016, E-book, p. 576, grifos no original). A ênfase que Saer faz questão de marcar no verbo “construir” aponta para a diferença fundamental entre a literatura e o real, entre o romance histórico e o passado, e que se constitui pelo próprio ato de narrar, como dito em outro de seus ensaios:

Narrar no consiste en copiar lo real sino en inventarlo, en construir imágenes históricamente verosímiles de ese material privado de signo que, gracias a su transformación por medio de la construcción narrativa, podrá al fin, incorporado en una coherencia nueva, coloridamente, significar (SAER, “La canción material”, 2016, E-book, p. 2230).

A literatura, portanto, se diferencia do real e ganha valor ao inventar, pela narração, uma imagem que lhe dê significado. Ela é a “máquina de descontextualizar” que Piglia encontra ao ler um conto do próprio Saer, “Sombras sobre vidrio esmerilado”, que retira “la fuerza del

⁷⁴ “Desde que se começou a pensar em uma cultura moderna, a figura de Fausto tem sido um de seus heróis culturais”, diz Marshall Berman sobre a origem do personagem nos últimos anos do século XVI. Para o autor, a releitura feita por Goethe ultrapassa todas as outras porque, “concebida e criada ao longo de um dos períodos mais turbulentos e revolucionários da história mundial”, ela, ao eleger como núcleo dramático o impulso que Berman define como “desejo de desenvolvimento”, expressa “o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz” (2007, pp. 50-2).

contexto, de lo vivido, de la experiencia real, y la cifra, la hace pasar del otro lado haciéndole perder la marca visible de aquello que está en el origen” (PIGLIA, 2016, E-book, p. 1288), e constrói algo cuja legitimidade se valida por características intrínsecas à construção literária. Mais do que formular discursos que refletem a realidade, numa repetição simplista da tão famosa imagem de Stendhal, a literatura produz o que Saer define como narrações-objeto, artefatos textuais que cobram a mesma autonomia que a de qualquer objeto concreto e que, “algunas de ellas, las más grandes, las más pacientes, las más arrojadas”, contêm o próprio mundo dentro de si, “y, más aún, lo crean, instalándolo allí donde [...] no había en realidad nada” (2017, p. 29). No já várias vezes citado *El río sin orillas*, Saer afirma que apenas mediante tais artefatos textuais é que se pode dar significado ao mundo:

Nada de lo que nos interesa verdaderamente nos es directamente accesible. [...] El pasado más remoto, la puesta de sol que estamos viendo o la naturaleza exacta de la punta de nuestra lengua, sólo tienen algún sentido o por lo menos alguna descripción plausible en algún capítulo o en algún volumen de una interminable biblioteca. (SAER, 2023, p.32)

Desta forma, como o historiador que rompe com a falsa separação entre texto e contexto, Saer acredita que apenas mediante um *medium* textual é possível conferir significação à experiência passada, seja ela histórica ou individual, o que faz com que toda escrita requeira um trabalho com a tradição.⁷⁵ Tal trabalho, por sua vez, deve tomá-la não como algo imutável e uniforme, mas sim como um conjunto dinâmico e múltiplo de tradições em perpétua modificação, o que faz com que o passado se encontre numa constante renovação, em que “cada lectura, cada nueva *praxis* de escritura lo reelaboran y lo recrean” (“Literatura y crisis argentina”, 2016, E-book, p. 1328). Se, para Lukács, a liberdade do escritor para proceder com os fatos singulares não o exime do dever de compor uma “reprodução ficcional verídica” da história (2011, E-book, p. 3630), em Saer, a busca por esse tipo de representação do passado não é apenas impossível, mas indesejável, já que este último seria, para o escritor *santafesino*, apenas um pretexto, “el rodeo lógico, e incluso ontológico”, que o ato narrativo deve realizar para agarrar “la incertidumbre frágil de la experiencia narrativa” (“Zama”, 2016, E-book, p. 596).⁷⁶ Mais do que reconstruir o passado, a literatura vai ao seu encontro no intuito de, tal qual um instrumento quando tocado por mãos sensíveis e habilidosas, fazer com que possamos ouvir

⁷⁵ Refiro-me ao historiador Dominick LaCapra, para quem não há diferença entre texto historiográfico e contexto histórico, visto este último ser apenas acessível “na forma de textos e reminiscências textualizadas – memórias, relatórios, escritos publicados, arquivos, monumentos e assim por diante”, que também criam, cada um à sua maneira, imagens do passado representado (1991, p. 117).

⁷⁶ Como mostrado por Bruno Longoni, ao contrário do que a “aparente linealidad y llaneza” da recuperação histórica feita por romances como *El entenado*, *La ocasión* e *Las nubes* parece propor (2020, E-book, p. 251), cabe se atentar para o que diz Juan Villoro sobre o autor no ensaio “La víctima salvada: *El entenado* de Juan José Saer”: “No le interesa la historicidad [...], sino ubicarse con precisión en esa circunstancia para explorar sus significados” (2008, p. 192).

“nuestra propia canción, que no es más que un turbio ronroneo, subjetivo, continuo y universal” (IDEM, p. 53).

Isto não é mais nem pensamento pragmático nem pensamento puro, é delírio

Al fin triunfa, después de haberlo sacrificado todo [...]. Está vencido, destrozado; la pampa sube hasta él por su cabello, entra hasta sus entrañas, domina su voz, aplasta su mirada. Es pampa, cubierto de pampa, comprando animales, sembrando, vendiendo, firmando contratos, haciéndose temer. (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 106)

Voltemos, pela última vez, à cena inicial do romance. Antes de sermos tragados pela analepse sobre o passado europeu do personagem, eu havia dito que Bianco percebia uma leve perturbação no horizonte da paisagem. Logo, quando aquela termina e voltamos ao presente da narrativa, é a partir dali que a retomamos, em seu escrutínio do que, antes *borrão leve, móvel, que alterava a linha em que o céu e a terra cinzenta se juntam*, havia se transformado numa *mancha nervosa, alongada, que começa a adquirir relevo sobre a linha horizontal*, para em seguida se converter *numa infinidade de pontos e, depois, de manchas escuras que se sacodem e vão crescendo progressivamente* (AO, p. 25). O aumento progressivo que se deu no âmbito visual logo se repete por meio do som, num rumor *que Bianco deduz ser produzido pelo galope de muitos cavalos*, o qual provavelmente – já que nem narrador e nem personagem externam suas suspeitas – ele associa ao produzido por um *malón* indígena. Na perspectiva de confrontar o que quer que avança pelo pampa, *Bianco entra na cabana, pega uma carabina em cima da mesa e volta para o campo* (IDEM, p. 26). A cena que se segue é de tirar o fôlego:

Desentendiéndose de la llovizna fina que empieza a caer y que se aplasta, silenciosa, en su cara y en sus cabellos, Bianco, comprendiendo que ningún jinete los monta, baja la carabina y contempla con una expresión en la que la alarma va abriendo paso a la sorpresa y después a la maravilla, la enorme tropa de caballos oscuros que se acerca a toda velocidad alborotando el desierto un poco adormecido por el final del invierno. Deben ser más de dos mil, más de dos mil, piensa [...], masa sombría y palpitante, de una multitud unificada por todos sus miembros y al mismo tiempo dispersa en cada uno de ellos, aglomeración de carne caliente, de músculos y nervios y de sentidos, va propagando el estruendo por el campo vacío y saturándolo tanto con él, que hasta los pensamientos maravillados de Bianco son cubiertos por la proliferación sonora y se vuelven inaudibles o incomprensibles para él en su propia mente (SAER, 2013, p. 30).

A tropilha de cavalos selvagens é descrita como uma massa de matéria múltipla, pulsante e desenfreada, que nada tem a ver com os tons polidos e incolores do pensamento puro, que, lembremos, Bianco associa com o espaço vazio do pampa. Da mesma forma, e apesar da proximidade entre os tons do pragmatismo cor de tijolo com o do vermelho do sangue dos animais, ela, tampouco, pode ser completamente associada àquilo que Bianco denomina como

pensamento prático. Ela nada tem a ver com o pensamento, já que os cavalos são a matéria na sua forma mais concreta e o som ensurdecedor que produzem dominam o interior subjetivo do personagem, tido como soberano e límpido, tornando-o, mesmo que por um instante, incompreensível para ele próprio. Eufórico pelo cavalgar profuso da tropilha, o protagonista perde seu característico sangue frio, sua aparente imperturbabilidade, *que já é quase uma lenda para os outros*, e corre em sua direção, numa patética e desenfreada tentativa de *detê-la, apropriar-se dela, domesticá-la*, o que, obviamente, termina em fracasso (AO, p. 27). Os animais mal percebem sua presença.

Em seu clássico livro *Muerte y resurrección de Facundo*, Noé Jitrik aponta para o fato de que a imagem de cavalos disparados pelo pampa havia sido usada por Sarmiento para relacionar Facundo Quiroga aos perigos representados pela barbárie, visto que ela traria consigo a “destrucción efectuada por las pisadas de los caballos” (1968, p. 29). Esta, continua o crítico, implica “la visión del tropel atronador”, o que, por sua vez, impulsiona a seguinte série de associações:

[...] son caballos al galope, que uno supone desatados y terribles, y cuya falta de control es comparable al instinto. Pero verlos en su carrera es todavía más sobrecogedor que imaginarlos: el terror mismo que se mete bestialmente en el espíritu de quienes pueden ser pisoteados. ¿Y quiénes son éstos? Pues el país, las formas, las leyes, el gobierno con todo lo que estas palabras connotan de racionalidad (IDEM).

Como nota Fermín Rodríguez, os corpos múltiplos da planície têm o poder de se esquivar e resistir às formas de unidade e identidade que o pensamento racional de Bianco procura lhes impor, desbordando os limites – *los alambrados*, no original, o que remete, mais uma vez, à imagem do arame como contensor e delimitador do pampa – que a linguagem conceitual traça sobre o espaço da nação (2008, p. 136). Assim, “malones, montoneras, desertiones, exilios entre los indios, violencia política, catástrofes naturales, estampidas de animales salvajes, robos de ganado, tráfico de armas y de ganado”, são, para o autor, todas elas, forças turbulentas que saem do deserto a fim de erodir as representações e de esquivar os saberes daqueles que procuram, como o protagonista de *La ocasión*, impor o seu domínio sobre o território (2010, E-book, p. 247). Espaço originário da barbárie, o deserto pampeano aparece como sendo, nas palavras de Martínez Estrada, a “placenta inconmensurable de lo informe” (1996, p. 105), local infinito e, por isso, sem limites, caótico por sua ausência de referências para a orientação, e cuja ação corrói – pisoteia – os projetos da civilização até torná-los ilusórios (IDEM, p. 512).⁷⁷

⁷⁷ “Para una ficción de saber que conoce por analogías, la misma barbarie que en tiempos de Roma amenazó con expandirse y ‘cubrir a Europa de tinieblas’ circula virtualmente por las grandes llanuras americanas. Lanzadas por ese mismo fondo de naturaleza inestable y turbulenta, hordas de jinetes nómadas salidos de la nada – se trate de mongoles, beduinos, llaneros, gauchos o indígenas – se abaten sobre el paisaje como una fuerza de la naturaleza

Graciela Montaldo diz que aquilo que se denominou deserto nunca o foi de fato, já que o território teoricamente de ninguém que os relatos dos viajantes revelam, se mostra ser, na verdade, “cheio de gente”. O pampa é o território dos nômades, em cujo espaço “se vê uma curiosa variedade de negros, irlandeses, mulatos, italianos, galegos, nativos, galeses, índios de diversas tribos inimigas entre si”, imersos num constante movimento de deslocar-se e estabelecer-se, realizando, entre si, uma série de transações e intercâmbios culturais, linguísticos ou econômicos (2004, p. 133).⁷⁸ Ademais, também o seu vazio físico passa a ser ilusório quando visto em detalhe pelo olhar e saber do nativo, capaz de discernir as “pequenas colinas, lagoas, centenas de rios, salinas, montanhas, vales e bosques” que rompem com a uniformidade da planície (IDEM). Se ele é deserto, continua Montaldo, é por não possuir as demarcações que garantam a propriedade, já que ele se constitui, de modo paradoxal, como a propriedade do nômade, cuja lógica é alheia aos europeus, que se infiltram no território dispostos a “fixar, marcar, traçar e delimitar” (IDEM).

O fracasso de Bianco em ocasionar qualquer mudança no percurso dos cavalos será o prenúncio de uma série de falhas e perturbações em sua antes infalível capacidade de moldar o mundo a seu dispor. Ainda sentindo os efeitos do terror que, mesmo com a tropilha tendo desaparecido no horizonte da planície, se lhe infiltrou de forma bestial, o personagem decide retornar à casa e, após galopar um dia inteiro sob uma garoa invernal, durante a qual somente *a luz vai mudando, de maneira imperceptível e uniforme*, tingindo o seu redor de matizes cinzentos, verdosos e, por fim, negros, encontra uma cena que lhe é ainda mais impactante (AO, p. 29). Recostada na poltrona da sala, a cabeça jogada para trás, as pernas estiradas e os sapatos caídos em desordem no chão, sua esposa, Gina, com os olhos semicerrados e uma expressão de prazer intenso e, lhe parece, um tanto equívoco, suga um charuto enquanto, na outra poltrona, Garay López, com um conhaque na mão e um pouco inclinado em sua direção, diz-lhe alguma coisa com expressão malévola. O episódio, que, como bem aponta Beatriz Sarlo, parece ter saído diretamente de um romance sentimental do século XIX – na já mencionada recuperação

más [...]. A diferencia del salvaje, que se inscribía en el sistema de oposiciones naturaleza/cultura, el bárbaro ingresa traumáticamente en la civilización destruyendo su obra, pisoteando sus cultivos, hostigando sus ciudades, rondando sus cuadros” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, pp. 644-9).

⁷⁸ Em seu prólogo sobre a edição da Penguin Clásicos de *Una excursión a los indios ranqueles*, Alan Pauls destaca o modo singular pelo qual a prosa de Mansilla revela esse povoamento do deserto. Diz: “Y lo que ve es déficit, escasez, pura negatividad; el desierto se define por todo lo que no tiene, todo lo que le hace falta, todo lo que solo puede aportarle la civilización. Pero pronto el desierto empieza a poblarse, primero con los ranqueles, luego con lo que Mansilla hace con ellos, ve en ellos, piensa y escribe sobre ellos, y las ‘comarcas desiertas’, que antes se reducían a un repertorio de carencias, se cargan ahora de una positividad intensa, desconcertante, a la que Mansilla no tiene gran cosa civilizada que agregar que no sean las palabras de su texto” (2018, E-book, p. 279).

de procedimentos clássicos do gênero –, transtorna ainda mais o personagem, que passa a ser tomado pelos ciúmes (2007, p. 287).

É este Bianco desordenado pela cena entre Gina e Garay López que encontramos no terceiro capítulo, imerso, de olhos fechados, num dos exercícios de comunicação telepática que costuma praticar com sua esposa e que, até o momento, têm se mostrado infrutíferos. Diante de mais uma falha – a terceira consecutiva – em adivinhar qual dos três cartões ilustrados por frutos foi o escolhido por ela, se noz, banana ou cacho de uvas, ele começa a se perguntar se ela não pratica, de maneira deliberada, algum tipo de sabotagem a fim de tapeá-lo. Imbuído de tal suspeita, Bianco, que, lembremos, é um observador, perscruta, em vão, o semblante de Gina, cujo rosto *é para ele um território desconhecido, inextricável, em que busca, com ansiedade bem dissimulada, sinais, ínfimos que sejam, que o ajudem a orientar-se, saber algo sobre a região interna que vive e se agita atrás desse território* (AO, p. 87).

Incapaz de obter as respostas que procura na fisionomia de Gina, Bianco volta-se ao passado a fim de identificar o momento a partir do qual ele teria perdido o controle sobre ela; se é que este havia de fato existido durante sua relação. Nesta terceira analepse, vemos como o personagem conhece uma ainda adolescente Gina, que vai à *fonda* do Espanhol na companhia de seu pai, Cosme, que, por trabalhar com construções, havia sido chamado para discutir um projeto de ampliação da hospedaria. Enquanto proprietário e construtor estão a negociar, Bianco se interessa pela garota e, imediatamente, começa a estruturar o plano que, seis meses depois, acabará por fazê-la sua prometida. Tamanha é sua confiança que, mesmo antes de falar com Cosme, o qual aborda com a proposta de construir uma casa na cidade, envia uma carta a Garay López em que já dá o resultado como certo.⁷⁹ Mais uma vez, o personagem demonstra a confiança *de que a realidade, como uma folha de papel pintado, estava apenas esperando que ele viesse dobrá-la em quatro e metê-la no bolso do colete* (AO, p.102), e, como vinha acontecendo desde sua chegada à Argentina, ele não se equivoca. Não só a planície, como todos ao seu redor, parecem ser a sua folha em branco.

Porém, algo lhe escapa, pois, enquanto os pais reagem com o entusiasmo esperado frente à perspectiva de conseguir um casamento de fortuna para a filha, Gina parece aceitar a situação com uma passividade indiferente. Sua inércia incomoda Bianco na medida em que a interpreta como sendo *o contrário da obediência, como se ela também tivesse seus planos, mais vastos, mais insondáveis, mais inelutáveis* que os do protagonista, que se sente relegado a ser *apenas*

⁷⁹ “El drama de la seducción puede resultarle superfluo al hombre acostumbrado a dar órdenes” (SOMMER, 2004, p. 110). Escrita por Doris Sommer acerca da despreocupação de Sarmiento com as questões amorosas, tal frase pode ser facilmente transposta a Bianco.

um elemento secundário, insignificante, intercambiável dentro do esquema de Gina (IDEM, pp. 103-4). É importante mencionar que, enquanto as voltas anteriores ao passado da narrativa tiveram uma orientação mais bem definida pelo narrador, a fim de contar a história pregressa do personagem, esta analepse é de uma natureza distinta, já que pode ser vista como imposta pelas reminiscências de Bianco, cuja presença subjetiva se impõe sobre a narração (MOTA, 2011, p. 42). Desta forma, toda a reconstituição do seu relacionamento com Gina é marcada pelo signo da suspeita sobre os desígnios insondáveis de sua esposa, que passa a ser vista como um elemento inesperado, contingente, que perturba e desborda seu pensamento sistemático.⁸⁰

Como todo ciumento, Bianco se mostra um paranoico, cujo olhar não vê mais nada a não ser os signos que lhe permitam decifrar e, deste modo, confirmar sua suspeita (PIGLIA, E-book, p. 1350-6).⁸¹ Assim, tanto a indiferença que Gina demonstra em sua vida de casada como a sua desenvoltura com Garay López logo após conhecê-lo, que tanto incomodam o protagonista, parecem moldadas por uma ordenação posterior do passado, que tal qual o romance histórico que Saer diz ser impossível, é feita segundo os paradigmas do presente. No caso, a busca do personagem pela “pré-história” da situação em que se encontra acaba por gerar não uma imagem fidedigna do que aconteceu, mas um retrato deformado pelos ciúmes provocados pela cena entre Gina e Garay López. Esta é o evento psicanalítico que o personagem do doutor Cardoso, do romance *Afirma Pereira*, do italiano Antonio Tabucchi, identifica que possa ter ocorrido na vida do protagonista, definindo-o como “um acontecimento concreto que se verifica em nossa vida e que transtorna ou perturba nossas convicções e nosso equilíbrio”. O evento, que é um dos sinônimos para a ocasião do título do romance de Saer,⁸² é, continua o personagem de Tabucchi, “um fato que se produz na vida real e que influi na vida psíquica” (2020, p. 91), tal qual acontece com Bianco, que, a partir do acontecido, se torna um hermenauta obcecado por sua elucidação. Em sua espiral obsessiva, ele abandona não apenas seu projeto de

⁸⁰ Em seu livro sobre a escrita da história, Michel de Certeau diz que o emprego de modelos interpretativos à realidade produz, em seu confronto com o real, resíduos e desvios que escapam à sua inteligibilidade e que, por isso, reforçam os seus limites, numa inevitável ênfase dos vazios que permeiam e desestabilizam toda tentativa de se produzir o conhecimento (1982, p. 50).

⁸¹ Florencia Abbate, segundo a qual Saer retoma, em *La ocasión*, alguns dos temas tratados por Proust nos tomos V e VI de seu *Em busca do tempo perdido*, afirma que “una de las mayores contribuciones proustianas a la novela psicológica es haber puesto en evidencia que el intento del celoso por develar los mundos incognoscibles del amado no rompe nunca el círculo infernal que forma el yo consigo mismo. No habría intersubjetividad, y por ello en la pasión del celoso, el ser amado acaba siendo simplemente una cámara de ecos donde sólo resuena el yo del amante” (2014, E-book, p. 949).

⁸² Não à toa, a tradução para o inglês de *La ocasión*, feita por Helen Lane e publicada pela editora Serpent’s Tail no ano de 1995, foi intitulada *The Event*. Na já citada entrevista a Marily Martínez-Richter, Saer diz que “[l]a ocasión es siempre un acontecimiento densificado que adquiere un signo muy preciso y muy legible”, mas, em seguida, de maneira que lhe é muito típica, relativiza tal afirmação ao falar que “[e]n *La ocasión* había una pequeña broma porque, bueno, si ganaba el premio Nadal, tenía ocasión allí de ganar unas pesetas” (1997, p. 13).

refutação filosófica aos positivistas, como também perde de vista seus empreendimentos pragmáticos, e as duas esferas de sua atividade mental, que antes conviviam em perfeita harmonia, se confundem entre si e dão lugar ao delírio.⁸³

Também a narrativa é modificada pela ação do evento que transtorna Bianco, pois, como mostra Julio Premat, cada uma das analepses culmina em Gina (2002, p. 237): o ato sexual entre ela e o protagonista em que termina o primeiro capítulo; a carta a Garay López em que Bianco antecipa o seu casamento ao fim do segundo; e, finalmente, no final do terceiro capítulo, a revelação de sua gravidez, cuja fecundação ela acredita ter ocorrido durante o ato mencionado, na noite em que Bianco retornou do campo, o que, para ele, reforça uma outra possibilidade, a que confirmaria ter havido traição e que concede a paternidade do bebê a Garay López. A gravidez de Gina, ademais, intensifica a conexão dela com o mundo material, estabelecida já na primeira cena do romance e confirmada por uma recordação de Bianco que, ao lembrar da maneira absorta em que ela assistia ao ato sexual entre dois cavalos, a relaciona com as forças indômitas do pampa, com a massa pulsante da tropilha selvagem.⁸⁴ Seu corpo passa a ser associado ao formato de uma pirâmide, dentro da qual abriga o próprio *magma de matéria em ação* e se ocupa em produzir um sem fim de agitações e transformações enigmáticas, inumanas e sem sentido (AO, p. 160).⁸⁵ Gina é a mulher-matéria, mulher-pampa, e, num clássico procedimento que, segundo Piglia, transforma os dilemas abstratos dos personagens em algo concreto a fim de possibilitar o desenvolvimento da narrativa, se anuncia ao protagonista como uma metáfora do real a ser decifrada, preenchida e, assim, dominada (2016, E-book, p. 1368).

Em *Ficções de fundação*, Doris Sommer mostra as maneiras pelas quais o continente americano teve suas terras relacionadas com figuras retóricas que remetem ao feminino, principalmente aquelas que enfatizavam um suposto caráter intocado do território, sua “virgindade”, e sua disponibilidade a ser trabalhado (possuído) por mãos humanas – e

⁸³ Exemplo da convivência separada entre o pensamento puro e o pensamento pragmático no interior de Bianco pode ser visto na organização de sua mesa de trabalho: “del lado derecho las cartas comerciales, los libros de contabilidad, los papeles relativos al campo, al ganado, a sus diferentes propiedades, a sus proyectos comerciales; del lado izquierdo, sus anotaciones filosóficas destinadas a preparar su refutación de los positivistas, copias de citas de algunos tratados, reflexiones escritas por la noche, después de la cena, resúmenes de sus meditaciones en el rancho” (SAER, 2013, pp. 136-7).

⁸⁴ Em *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Julio Premat faz um percurso por toda a obra de Saer seguindo uma visão psicanalítica e afirma que há uma ambiguidade em relação às imagens que tal obra faz do materno: “nostalgia por un Paraíso perdido, deseo de retornar al espacio cerrado de la inmortalidad y de la felicidad, y al mismo tiempo rechazo de ese cuerpo” (2002, p. 98).

⁸⁵ A associação do formato do corpo de Gina ao do de uma pirâmide, lembra as figuras mitológicas da Medusa, da Harpia e, principalmente, da Esfinge, com que o texto do *Facundo* remete ao feminino. Sobre o papel da mulher na obra de Sarmiento, Elizabeth Garrels diz que, limitado praticamente que à maternidade, há “an identification (perhaps unconscious) with a long misogynist tradition that has taken shape in a metaphorical/mythological language associating women with the terrors of an uncontrollable nature” (DONGHI [et al.], 1994, p. 288).

masculinas.⁸⁶ A América de Fenimore Cooper, por exemplo, se apresenta, em *O último dos moicanos*, como uma terra virginal, sem marcas de posses antecedentes e livre para ser ocupada pelo casal de protagonistas brancos, Alicia e Heyward, num movimento que repete a entrega condescendente da primeira ao personagem masculino (2004, p. 89). Porém, para que tal domínio se concretize de fato, deve haver, antes, a eliminação da ambiguidade representada pelos traços indígenas da personagem Cora. Se a América tornada mulher deve ser reduzida a uma “página en blanco” pronta para receber a inscrição do masculino, o sangue mestiço da personagem aparece como uma mancha impossível de ser classificada, um, nas palavras de Sommer, “error epistemológico” (IDEM, p. 91).

Ao contrário da pureza virginal das pradarias de Cooper, o pampa de Sarmiento, que reconhece, à sua maneira, sua filiação com o escritor estadunidense, está mais para uma “virgen insolente y tentadora”, que não possui uma forma definida de mulher porque ninguém havia sido capaz de “hacer de ella una mujer”.⁸⁷ Desta forma, seu caráter amorfo e selvagem faz dela um “enorme cuerpo hermético”, que suscita a contraditória combinação entre o dever de nela intervir e a impotência ante sua muda resistência. É, mais uma vez, o olhar dominador do projeto *sarmientino*, que reclama, nesta Argentina assolada pela vastidão informe da barbárie, um “cuerpo manejable y demarcado de forma reconocible que un individuo moderno pueda amar”, visto que, como diz a autora de maneira provocadora, “la pasión verdadera del prócer era el progreso” (IDEM, p. 94). As mulheres, irmanadas com o pampa, passam a se constituir como uma terceira barbárie a ser, juntamente com indígenas e *gauchos*, domesticada, controlada e vigiada por uma razão masculina que as percebe como ameaça à ação modernizadora, algo “misterioso, secreto, y también como impuro, en sus vínculos materiales y viscerales con el cuerpo y la fecundidad” (GRILLO, 2010, p. 74).⁸⁸

⁸⁶ Cristina Iglesia mostra como, nas crônicas da Conquista da região do Rio da Prata, os atos de ocupar e fundar aparecem imbuídos de uma similar sexualização: “*cautivar* la tierra, para después *correrla*, o sus equivalentes: *poseer* la tierra para después *abrirla*” (2002, p. 26 grifos no original).

⁸⁷ Cabe atentar para o modo peculiar com que o autor do *Facundo* reconhece seus modelos, numa ação que, ao mesmo tempo em que lhes confere um papel de influência e autoridade, os confisca para si: “Sarmiento se distancia de sus modelos sólo lo suficiente para rezagarlos, no para hacerlos de un lado ni despreciar su ofrecimiento de legitimidad. [...] Así, Sarmiento consigue atribuirse a sí mismo la autoridad y el privilegio de un pensador fundacional. Al mismo tiempo, su demanda de legitimidad se basa en la aprobación implícita proporcionada por un origen establecido; establecido con el propósito de despejar cualquier duda y por el simple hecho de que *él* lo considera un modelo” (SOMMER, 2004, p. 108, grifos meus).

⁸⁸ No artigo “Propiedad, mujeres y ficciones. El Código Civil”, Juan Carlos Balerdi mostra como esse controle dos homens sobre as mulheres se faz presente no Código Civil de la República Argentina, para o qual “la mujer casada es un personaje que aparece en todo momento como un ser cosificado, una especie de minusválido social, dependiente para todas las decisiones jurídicas de la autorización del marido. En síntesis, propiedad privada” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 345). Escrito por Dámaso Simón Dalmacio Vélez Sarsfield, o Código Civil foi sancionado em 1869 e passou a reger em 1871, sendo, portanto, contemporâneo à narrativa de *La ocasión* e à presidência de Sarmiento. Instrumento regulador paradigmático da modernidade, seu texto pode ser entendido

Pode-se dizer, portanto, que, ao associar Gina às forças indômitas do pampa, Bianco não apenas repete os movimentos, realizados nos textos de Cooper e de Sarmiento, de aproximação entre os territórios americanos a serem dominados com os corpos femininos, como se insere no esforço mais amplo de denegar qualquer traço de subjetividade à mulher.⁸⁹ Este é, para a filósofa belga Luce Irigaray, citada por Doris Sommer em seu livro, a condição que garante a própria existência do sujeito masculino enquanto tal, no sentido deste precisar de um objeto que sirva como referência a partir da qual se autoconstitui:

Imaginad que la mujer imagina y el objeto perderá en el acto su carácter (de idea) fijo (a). De referencia, en suma, más última que el sujeto mismo, que sólo se mantiene en pie gracias a los efectos retroactivos de cierta objetividad, de cierto objetivo. Cuando ya no existe “tierra” que pisar (reprimir), que trabajar, que representar(se), y también – una vez más – que desear apropiarse, materia opaca que no se conociera como tal, ¿qué cimienta queda a la existencia del “sujeto”? Si la tierra girase, em especial si girase en sí misma, la erección del sujeto correría el peligro de verse desorientada en su elevación y en su penetración (IRIGARAY, 1979 apud SOMMER, 2004, p. 117).

Imaginar que Gina imagina a transforma no “erro epistemológico” de Bianco, uma espécie de Cora ressurgida, aquilo que excede o seu sistema, visto que, mesmo na remota possibilidade de confrontá-la com suas suspeitas, *qualquer que fosse a resposta, verdadeira ou falsa, negativa ou afirmativa, continuaria sendo inverificável para ele*, depositada na negrura do interior subjetivo que, *embora próximo no espaço, é infinitamente distante, inacessível para o outro* (AO, pp. 119-20). Sua subjetividade, ademais, desestabiliza as bases erigidas pelo protagonista enquanto sujeito, pois, como bem aponta Sarlo, Gina o transforma num vidente cego, cujo escrutínio incessante da realidade perde aquela qualidade infalível que lhe havia possibilitado ascender socialmente no campo e ganhar o respeito dos *gauchos* (SARLO, 2007, 287).⁹⁰ Até mesmo os seus sentimentos, conforme a narrativa avança, escapam de seu controle e passam a perturbar, desde um leve tremor em sua mão até ataques de raiva e exasperação, a aparente impassibilidade de que tanto se orgulha.⁹¹

Para Piglia, o personagem encarna a figura trágica do herói romanesco, que, tal qual o Quixote, tenta provar que o mundo real está errado e que suas ilusões é que seriam a verdadeira

como mais um exemplo, entre tantos, da confiança absoluta que a elite intelectual argentina possuía no poder da palavra escrita e, em particular, da escrita do direito, para transformar a realidade (IDEM, p. 338).

⁸⁹ Para Florencia Abbate, *La ocasión* entra numa longa tradição da literatura argentina que coloca a personagem feminina como uma espécie de enteléquia para o protagonista homem aceder a outro tipo de experiência, seja ela estética, filosófica ou metafísica. Nesta tradição, estariam textos como o *Museo de la novela de la Eterna*, “El Aleph”, *Adán Buenosayres*, *Los siete locos* e – texto que a autora não cita, mas que acredito também fazer parte – *Rayuela* (2015, E-book, p. 979).

⁹⁰ “Garay López puede explicarle a Bianco la sociedad criolla y masculina. Habla de economía, de fuerza y de subordinación. Gina no puede explicarse, en los dos sentidos de esta frase: Bianco no puede explicarla; ella no puede o no quiere darse a entender” (SARLO, 2016, p. 63).

⁹¹ Francine Masiello mostra como a escrita feminina do século XIX produz um gesto desestabilizador da lógica binária, produzindo uma terceira posição que não “se sitúa ni en las moradas de los civilizados ni en los campos de los bárbaros” (apud SORENSEN, 1998, p. 28).

realidade (2016, E-book, p. 1368). Perguntado sobre *La ocasión*, Saer disse que sua intenção enquanto o escrevia era a de ver “cómo el sentimiento de omnipotencia del personaje se estrella contra la realidad” (MARTÍNEZ-RICHTER, 1997, p. 13). Um ótimo resumo da trama do romance, visto que seu último capítulo é todo uma sucessão de fracassos. Inicia-se com a visita de Bianco ao *tape* Waldo, que, com suas profecias, havia se transformado numa espécie de espetáculo itinerante popular pela planície, ao qual o protagonista vai a fim de estudar seus poderes, mas que termina com ele desconcertado, já que não consegue nem ao menos distinguir se a previsão do menino, que se concretiza ao final, seria o produto de uma farsa ou não. Nesta cena, há o encontro do pretensamente lúcido e ultracontrolador Bianco com o seu Outro absoluto, *essa massa escura e fofa de carne*, “un ser contaminado por un derrumbe simbólico” (PREMAT, 2002, p. 271), um autômato transpassado pelo rumor arcaico da matéria, que se utiliza dele para emitir profecias que lhe são, a Waldo, *inevitavelmente estrangeiras* (AO, p. 149), mas que, nas palavras de Piglia, “realiza lo que Bianco no puede hacer” (2016, E-book, p. 1385).

As falhas que passam a atormentar Bianco fazem com que se questione não apenas a autoimagem que o personagem tem de si, como a comparação antes feita entre ele e Edmond Dantès. Este, ao assistir às quedas de Danglars, de Fernand e do sr. de Villefort, se felicita pela concretização milimétrica de seus planos; mesmo nos raros momentos de dúvida, como na morte do filho mais novo de Villefort, única consequência inesperada de suas ações, o protagonista de Dumas consegue encontrar, na revisitação do seu passado de sofrimentos, a convicção sobre a justiça do seu proceder. O episódio em questão se dá no capítulo intitulado “O passado”, um dos últimos d’*O conde de Monte Cristo*, no qual o personagem volta a sua antiga cela e rememora tudo o que ali viveu com surpreendente nitidez, “novamente experimentando todas as impressões que sentira” (DUMAS, 2012, p. 1604), numa repetição daquela crença decimonônica – cerne do romance histórico clássico – de que o passado podia ser diretamente acessado e reconstituído. Nada mais distante, portanto, da tentativa angustiada de Bianco em reconstituir sua convivência anterior com Gina, já que esta, longe de produzir qualquer espécie de prova irrefutável, e reconfortante, sobre a validade de sua conduta presente, o mergulha, de maneira ainda mais profunda, no abismo da dúvida.

Enquanto Dantès foi capaz de manipular mesmo as altamente protegidas mensagens telegráficas a fim de impactar as finanças de Danglars, Bianco não consegue colher os frutos de uma simples correspondência: Garay López, a quem ele havia enviado uma carta contando sobre a gravidez de Gina na tentativa de trazê-lo e, assim, confrontá-lo a revelar sua traição, não apenas não recebeu a missiva como cai vítima da febre amarela que ele mesmo traz de

Buenos Aires. O médico, quando sacudido por um Bianco tresloucado pela obsessão e o readquirido vício pelo conhaque, lhe deixa sem resposta, e seu silêncio é o resultado *dessa substância amarela que colore seu corpo, indiferente aos seus propósitos, essa conspiração material que se opõe, malévolamente, aos seus desejos* (AO, p. 176). Como os camponeses da alegoria teatral escrita pelo convalescente, que acreditavam ver os sinais do nascimento do messias num universo totalmente indiferente e mudo, ou o personagem do Calabrês, cujo destino o leitor descobre no *Envío* final do romance, que visita Waldo na esperança de ouvir algo que lhe dê um norte, já que seus títulos de propriedade nunca foram concedidos, mas, em seu parco domínio do espanhol, não compreende as palavras balbuciadas pelo garoto, Bianco é incapaz de ler corretamente a realidade e de extrair uma resposta satisfatória para suas perguntas.⁹²

Da mesma forma, o leitor também é privado da resposta para o principal enigma do romance e fica sem saber qual cor tingirá os cabelos do bebê; se, nas palavras de Bianco, *a coisa viva que vai sair ensanguentada e chorando de entre as pernas de Gina tem cabelo liso e preto*, como os de Garay López, *ou cor de tijolo*, como os seus (AO, p. 155).⁹³ Tendo acompanhado o personagem por todo o romance ao ponto de se misturar e, em diversos momentos, perder o controle da narração para ele, o narrador o abandona ao fim, em meio a mais um dos exercícios de comunicação telepática com sua esposa, deixando-o sozinho em seu esforço de se orientar pelo desconhecido (MOTA, 2013, p. 12). Esta omissão aparece, para Saer, como o desvio necessário em sua recuperação das formas mais tradicionais do romance, pois, ao não dar aquilo que o leitor mais espera descobrir numa narrativa familiar do século XIX, ele instaura, na própria anedota, o princípio de incerteza tão característico do romance do XX.⁹⁴ O quão

⁹² A alegoria que escreve Garay López sobre um grupo de camponeses que, juntamente com três reis do Oriente, seguem uma estrela que, segundo a profecia, lhes levaria à cena do nascimento de seu Libertador, mas que, ao fim, descobrem a sua inexistência, condensa os sentidos do romance. Como nos fala Beatriz Sarlo, a inclusão de uma história fechada dentro da narrativa principal que condensa, ou ilumina, certos sentidos do texto é um típico procedimento do autor: “En *El limonero real*, un ‘cuento infantil’ intercalado en la novela duplicaba el movimiento de la narración y, al hacerlo, iluminaba el significado de todo el texto. En *Nadie nada nunca*, el libro que Pichón Garay envía desde Francia, que su hermano Gato lee en la casa de la costa, sugiere una línea de sentido” (2007, p. 284).

⁹³ Numa entrevista de 1993 a Hinde Pomeranec para o caderno *Cultura y Nación* do jornal *Clarín*, Saer dá a surpreendente declaração sobre a paternidade do bebê de Gina: “Bianco no puede saber, y no sabrá nunca, si el hijo que espera Gina es suyo o no. Ahora, probablemente, en alguna próxima novela mía aparezca un personaje al pasar, que ya lo tengo pensado, una muchacha de apellido Bianco, en los años 20 y que será pelirroja” (PRIETO [et al.], 2016, p. 93).

⁹⁴ Em sua clássica leitura de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, Erich Auerbach diz que os escritores do século XIX, como Goethe, Dickens, Balzac ou Zola, “comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam, ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos”, pois “estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres”. Esta certeza derivada da crença na totalidade de seus mundos narrativos se quebra, segundo o autor, na passagem para o século XX – mais especificamente, com o trauma histórico da Primeira Guerra Mundial –, a partir da qual os escritores, ao mergulhar nas consciências fragmentárias de seus personagens, deixam de olhá-los “com olhos sapientes” para

diferente, por exemplo, da situação do leitor que, à diferença dos demais personagens, sabe de todos os sofrimentos que motivaram Edmond Dantès a tomar a máscara de conde de Monte Cristo?

Desde sua cena inicial até aquilo que o protagonista elege como prova irrefutável para a identidade do pai, há, em *La ocasión*, toda uma teoria das cores. Bianco adota um nome que é a tradução italiana de “branco”, que ele associa ao pensamento puro, mas seus cabelos são ruivos, cor de tijolo, próximos ao tom avermelhado da matéria. O branco também é a cor dos dentes protuberantes de Waldo, que, na cena do encontro entre os dois personagens, se impõem como barreiras à compreensão do outro (LONGONI, 2020, E-book, p. 943). A cor vermelha, por sua vez, tem uma função estrutural no romance, que, paradoxalmente, deve ser entendida como imbuída de uma carga desestabilizadora. O vermelho está, como mostra Laura García-Moreno, nos cabelos de Bianco, no sexo de Gina, no sangue dos cavalos, no efeito que a febre amarela deixa no rosto de Garay López, nos pensamentos práticos da cena inicial, no tom ferruginoso que parece corroer as folhas das árvores no outono, ou seja, em todos os “momentos de riesgo, violencia, enfermedad o deseo” (2017, p. 200). Ele, continua, introduz o que Saer chama de “anomalía en la percepción”, um hiato que rompe tanto com a aparência supostamente lisa e plana do pampa quanto com a outra extensão plana que é a página em branco, sobre a qual o ato de narrar se desenvolve (IDEM, p. 201).

A incerteza, portanto, não está somente na ausência da revelação final, como permeia toda a narrativa de *La ocasión*. Se decidi por separar a minha leitura em duas partes, nas quais a primeira privilegia a fórmula “poderes de Bianco + recuperação do passado/gêneros literários” enquanto a segunda enfatiza a equação “fracassos do personagem + distúrbios na narrativa”, o foi na tentativa de fazer uma exposição mais clara dos pontos abordados, já que ambas aparecem de forma simultânea no romance. Assim, não apenas o protagonista, no nível da anedota, se vê desnorteado pela presença arrebatadora da tropilha momentos depois de afirmar o predomínio do pensamento sobre a matéria, como, no da descrição, diversas são as imagens associadas ao teatral e ao pictórico que enfatizam o caráter artificial da representação literária: o rancho de Bianco, por exemplo, *no parece ter mais espessura do que um pano de fundo pintado*, a mancha que ele começa a divisar no horizonte é composta por *traços*

fazê-lo “com olhos duvidosos, interrogativos”. Desta forma, a totalidade dá lugar a uma visão fragmentada, colada ao subjetivo das consciências, em que não mais existe “de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos [...] são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance” (2013, p. 482).

irregulares e nervosos feitos a lápis, e ele próprio parece não um ser humano, mas a estátua que o representa, um anacronismo recém-pintado erigido no meio da planície (AO, pp. 8, 13).

O próprio estilo da prosa *saeriana*, marcada pela sucessão de orações subordinadas adversativas, acaba por instaurar a sensação de opacidade tão característica em seus textos. Esta, diz Gramuglio, é resultado da inseparável junção entre uma poética e uma ideologia literária, na qual

[...] son la percepción, el recuerdo y la memoria los que hacen posible una cierta organización del mundo; los que hacen posible, en definitiva, la narración. Y es por eso que el relato está siempre amenazado de disolución: la precariedad del mundo, la precariedad de eso que llamamos lo real, es correlativa de la precariedad de la conciencia, cuya aniquilación disuelve al mundo (en el sueño, en los desmayos, en los delirios) y acecha, por lo tanto, a la narración (GRAMUGLIO, 2017, p. 64).

Neste relato em constante ameaça de dissolver-se, o apego descritivo aos mais mínimos detalhes parece surgir como uma tentativa de agarrar o real, cujo sentido resiste à representação, mas que, em sua descrição obsessiva, acaba por provocar, para além da detenção da narrativa, a paradoxal destruição da confiança no registro realista, “en las descripciones que cargan de significados precisos a los objetos” (IDEM, p. 67). À maneira de um pintor impressionista, Saer superpõe pinceladas que, mais do que representar o mundo, criam uma espessura de indefinição, um “grumo ni visible ni decible de lo real”, como diz Miguel Dalmaroni (REALES [et al.], 2010, p. 407). Assim, o texto *saeriano* se coloca, repetidamente, nas bordas do sentido, mas que, ao propagar-se por sucessivas reescrituras e repetições do narrado, jamais se permite recuar diante da ameaça do silêncio, mesmo que esta esteja ao final de cada uma de suas tentativas.⁹⁵

Tal relato acaba por ter, como um de seus eixos estruturais, a problematização de si mesmo e a reflexão sobre as condições e possibilidades da escrita, numa ostensiva intertextualidade cujo proceder retoma, alude, cita e parodia uma multiplicidade de textos alheios e próprios (GRAMUGLIO, 2017, p. 57). Neste sentido, *La ocasión* exemplifica diversas das características temáticas e estilísticas que a obra de Saer incessantemente retoma: o enredo localizado *en la zona* litoral da província de Santa Fe, onde se passa a enorme maioria de suas narrativas; o texto que pratica, mesmo que num nível menor que os de *El limonero real* e *Nadie nada nunca*, a redução da história em favor da concentração descritiva, resultando numa prosa de densidade poética e na já citada problematização da linguagem literária; e, conseqüentemente, a descrença total na possibilidade de se conhecer o outro e o real (ROMANO-THUESEN, 1999, p. 100). Os fracassos de Bianco em “domar” e “cercar” a

⁹⁵ Após identificar a escrita de Saer como uma escrita marcada pela melancolia, Julio Premat diz que esta, apesar de onipresente, é constantemente vencida pelo texto *saeriano*: “La obra de Saer se presenta como una fábula que gira sobre sí misma, una fábula que cuenta una pérdida, un regreso, un nacimiento, todo un conjunto de procesos primarios para narrar, a su manera, los pasos dudosos de una afirmación, de una verbalización” (2002, pp. 214).

realidade tematizam, assim, a recusa do texto *saeriano* em postular a viabilidade da representação realista, já que, como mostra Laura García-Moreno, cada afirmação, cada descrição, cada parte da oração se torna passível de ser minada pela seguinte (2017, p. 209-10).⁹⁶ Da mesma forma, o vislumbre de uma possível recuperação do passado *à la* Walter Scott, no segundo capítulo, é seguido, no seguinte, pela reconstituição paranoica e idiossincrática do protagonista.

O tema literário pode saturar o texto de Saer – o seu autotematismo, como define Julio Premat –, mas não o esgota, pois ele também possui um forte eixo referencial, que remete à construção da vida cotidiana de um conjunto de personagens recorrentes, entre os quais se forma um conjunto de relações que fazem com que Sarlo os enquadre como partícipes de uma “sociedade de personagens”.⁹⁷ Ao contrário de concepções mais tradicionais desta figura literária, suas vidas são privadas e, por isso, não se prestam às representações arquetípicas de totalidades psicológicas ou histórico-sociais, o que, nem por isso, as deixam isentas das forças da história e da política. No mundo frágil instaurado por sua obra – cujo projeto recupera certos elementos da ideia de Obra, com maiúscula, num período, diz Sarlo, “en que la idea misma de ‘obra’ y, por lo tanto, de autor, era demolida” (2016, p. 94) –, seus personagens podem ser vistos como constituindo, conjuntamente com o espaço de *la zona*, as invariantes narrativas em meio às variações de argumento, tom, materiais e mesmo de escrita de seus textos (IDEM, p. 85).⁹⁸

No universo narrativo de Saer, tudo está conectado a esse núcleo central de temas, preocupações e personagens. Seus três romances “históricos” – *El entenado*, *La ocasión* e *Las nubes* – são, cada um à sua maneira, refundações do mesmo espaço, da mesma *zona*, e derivam de outros textos. *La ocasión*, em específico, tem sua trama derivada de uma passagem pontual de “A medio borrar”, um dos dois contos longos de *La mayor* (1976), na qual o narrador Pichón Garay se lembra de uma conversa com Tomatis em que este lhe perguntava ser verdade a história contada por seu irmão gêmeo, Gato, sobre a existência de um irmão de sua bisavó que, médico interno num hospital de Buenos Aires, abandona sua guarda por medo do surto de febre

⁹⁶ “En su amable lectura de este ensayo, David Oubiña comentó que en Saer hay una tensión entre ‘la pampa del lenguaje y el alambrado de la escritura, siempre infructuosa, siempre renovada’” (GARCÍA-MORENO, 2017, p. 210).

⁹⁷ “[...] esa sociedad santafesina que, como una tribu, se mueve en las mismas calles, bares, patios, cruza el mismo puente, mira el mismo río, come los mismos asados (SARLO, 2016, p. 80).”

⁹⁸ Sobre as mudanças de estilo entre um romance e outro, diz Saer: “Cuando empiezo a escribir una novela o un cuento mi problema es que tiene que ser totalmente diferente de los otros y parecerse. Dejo el parecido un poco librado a la fatalidad ontológica podríamos decir – siguiendo el aforismo de Buffon según el cual el estilo es el hombre – o a la repetición que podríamos llamar neurótica. Pero lo importante es lograr una estructura lo suficientemente autónoma” (PRIETO [et al.], 2016, p. 98).

amarela, e, não apenas se contagia, como a traz para a cidade. Daí sai o romance, de um trecho que se estende por menos de dez linhas, mas, revisitado e expandido pelo impulso narrativo de Saer, ganha vida própria, torna-se mais um caminho de acesso, inédito ao mesmo tempo que familiar, à obra.⁹⁹

Retomemos, com Florencia Abbate, os dois polos constitutivos da obra *saeriana*, que, contrastantes entre si, podem ser lidos como uma tensão interna entre, por um lado, a presença de elementos referenciais, históricos e políticos, e, por outro, um sistema de representação inteiramente corroído pela suspeita de qualquer pretensão de igualar a linguagem e o real (2015, E-book, pp. 32-7). Retomemos, também, agora com Laura García-Moreno, a centralidade que a cor vermelha adquire em *La ocasión*, e cuja associação com um dos eixos já foi abordada; no caso, o da incerteza instaurada por sua conexão com os elementos perturbadores da narrativa. Falta conectá-la, agora, ao eixo que enfatiza o referente e, para isso, cabe lembrar que, na esfera da política argentina do século XIX, o vermelho remete à *cinta punzó* dos federais de Rosas (2017, p. 196). No *Facundo*, ela é a cor que Sarmiento, num percurso pelo acervo orientalista, afirma ter sido usada pelos déspotas de Argel, Túnis, Japão, Marrocos, Turquia, Sião, pelos africanos, os selvagens, os Neros romanos, os reis bárbaros, que, não à toa, foi proscrita pelas sociedades civilizadas, pois expressa violência, sangue e barbárie (1977, p. 122).¹⁰⁰

Se tanto Bianco quanto Sarmiento se aproximam pelo afã dominador de suas atitudes frente à realidade, o mesmo parece se dar com seus fracassos. Carlos Gamerro identifica na carreira política do autor do *Facundo* uma “larga y quijotesca lucha para hacer coincidir a la realidad con sus dichos” (2015, E-book, p. 340), como se também o presidente encarnasse, na

⁹⁹ Diz Saer: “En cada repetición hay algo nuevo. Así en mis libros. [...] Es un sistema en el cual hay muchas galerías, muchas formas de abordar, entrar, salir, y siempre cada uno de los tramos de ese sistema está inacabado, no tiene un sentido definido, todo se va construyendo, digamos, hacia una inconclusión final. El sistema quedará inacabado por naturaleza” (PRIETO [et al.], 2016, p. 160). Lembremos que seu último romance, *La grande* (2005), termina inacabado, interrompido pelo falecimento do autor. Em ensaio publicado na época da morte de Saer, e da publicação de seu último livro, Carlos Gamerro faz, talvez, uma das mais belas definições sobre a obra do autor *santafesino*: “El proyecto de Saer siempre fue [...] literalmente infinito, inconcluso por definición. Saer no escribe sagas, ni ciclos novelísticos, ni tampoco se aplica a su obra la imagen del árbol y las ramas (faltaría en ese caso la obra central que haga de tronco, como em Onetti *La vida breve*). Quizá, si de metáforas se trata, se podría pensar en las novelas y cuentos de Saer como distintos segmentos de un río, no un río que navegamos – y que por lo tanto podemos conocer en su continuidad – sino un río al que llegamos, en distintos momentos, por tierra, conociendo a veces tramos menores y otros mayores, y no del todo seguros de si se trata del mismo río cada vez” (2006, E-book, p. 1293).

¹⁰⁰ Diana Sorensen diz que o orientalismo presente no *Facundo* atua como um mecanismo de tradução da realidade argentina para os centros europeus. Neste arquivo de referências e alusões facilmente reconhecíveis pelos leitores europeus, está um dos motivos que possibilitaram a sua difusão no Velho Continente: “Gracias a estos boomerangs culturales del *Facundo* cruzó las fronteras con facilidad, activando los paradigmas interpretativos de un libro de viajes. El proceso fue alentado por la tesis principal del texto, cual es que la civilización europea y todos sus aderezos abolirían el atraso de la barbarie nativa; pero era indispensable elaborar este argumento en términos que un lector extranjero encontrase apropiados” (1998, p. 118).

vida real, a figura do herói romanesco como definida por Piglia.¹⁰¹ Constantes foram as críticas – sejam elas de contemporâneos como Alberdi ou de posteriores revisionistas como Scalabrini Ortiz – ao idealismo de Sarmiento, à sua concepção de que as virtudes republicanas resultariam menos de um lento e gradual processo social do que de uma imposição de cima para baixo, revelando sua crença no poder performativo da palavra legislativa [DONGHI [et al], 1994, pp. 110-2). Daí, a centralidade de se promover a educação pública enquanto instrumento civilizador e construtor de cidadãos num país de população dispersa, derramada sobre a superfície do seu território, onde não há sociedade. Daí, também, a promessa, feita em outubro de 1868, mês de sua posse como presidente, de criar cem Chivilcoy nos seis anos de seu mandato.¹⁰²

Cidade que representava a realização da utopia agrária de Sarmiento, Chivilcoy parece, como mostra Tulio Halperín Donghi, abrir, por um momento, a perspectiva de uma real transformação na campanha, mas que logo revela seu caráter ilusório (SARMIENTO, 1977, LXXXVIII). O gado e o latifúndio continuarão a dominar o campo argentino. Surgido pelo acordo entre vários grupos, de nenhum dos quais fazia parte, Sarmiento pôde, por um lado, desfrutar das vantagens da autonomia, mas, por outro, teve que lidar com a falta de apoio suficiente para impor algumas de suas políticas ou barrar as que lhe eram contrárias (SÁBATO, 2016, E-book, 3474). Assim, o presidente teve que encarar o fato de que apenas a força do *Don Yo* não era suficiente para conduzir, sozinha, a realidade política do país. Da mesma forma, alguns de seus atos, carregados de extremo simbolismo, não obtiveram os resultados práticos esperados, como no caso da Feria Nacional de Córdoba de 1868, "una muestra de modernidad y civilización erguida en el corazón de la pampa y en una provincia aferrada a la tradición", mas que, ao fim, foi inteiramente desmontada, sem que houvesse produzido os efeitos esperados e cujo saldo significou um fracasso de público (IDEM, p. 3222). A impressão geral promoveu a opinião de ter sido tudo um ato ilusório; como o de Bianco ao correr em direção aos cavalos.

¹⁰¹ Diversas são as aproximações entre a figura e/ou a obra de Sarmiento com o personagem *cervantino*, tais como no artigo de 21 de novembro de 1885, publicado em *El Nacional*, que, como nos conta Diana Sorensen, "llamaba al *Facundo* 'el Quijote de América'" (1998, p. 133), ou o trecho, citado por Gema Areta Marigó, de *El profeta de la pampa. Vida de Sarmiento*, escrito por Ricardo Rojas no ano de 1945, em que o autor define o prócer como um personagem dionisíaco, "hecho a semejanza de su tierra natal y nutrido en ella; pero también, según su linaje, *hombre quijotesco*, enloquecido por los libros que lo lanzaron a buscar aventuras" (*apud* 1996, p. 7, grifos meus).

¹⁰² "Sólido espejismo reverberando sobre la pampa, Chivilcoy es un texto abierto, 'el programa del presidente don Domingo Faustino Sarmiento', escrito directamente sobre las llanuras en blanco de la pampa. [...] Se trata, según Sarmiento, de un exitoso ensayo político-social de lo que la República podría ser, un laboratorio de progreso y modernidad [...]. Como *Facundo*, la obra está construida con fragmentos de otros textos que Sarmiento no deja de citar, porque en algún sentido, Chivilcoy es una cita de la democracia rural norteamericana, el modelo de importación cultural alternativo que Sarmiento receta para el mal de la extensión" (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, pp. 3757-63, grifos no original).

Na seção anterior deste capítulo, foi dito que *Facundo* divide a realidade argentina num par de oposições em conflito, segundo o qual, numa lógica de exclusão, apenas um dos polos poderia prevalecer ao final: civilização ou barbárie. Não obstante, inúmeros leitores do texto de Sarmiento – Ricardo Piglia, Noé Jitrik, Maristella Svampa – já apontaram para a necessidade de se prestar atenção no título original do livro, cuja primeira edição, publicada em Santiago no ano de 1845, se intitulava *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres i ábitos de la República Argentina*. Nele, a conjunção utilizada para conectar os dois polos não é a alternativa “ou”, mas a aditiva “e”, sugerindo, assim, não uma lógica de exclusão, mas de coexistência entre civilização e barbárie no território argentino (SVAMPA, 1994, p. 47). Para Piglia, Sarmiento busca repetir esta coexistência no seio do próprio texto, o que termina por tensionar as relações entre política e literatura:

O *Facundo* vem estabelecer uma relação imaginária entre dois universos justapostos e antagônicos. Os problemas da forma literária do livro estão concentrados no *e* do subtítulo. (Ninguém tem um sentido tão pessoal da conjunção como Sarmiento. Sua escrita une o heterogêneo. O polissíndeto é o selo de seu estilo.) Nesse ponto concentra-se a tensão entre política e ficção. A política força que esse *e* seja lido como um *ou*. A ficção se instala na conjunção. O livro é escrito na fronteira: situar-se nesse limite é poder representar um mundo a partir do outro, poder narrar a passagem e o cruzamento (PIGLIA, 2010, pp. 23-4, grifos no original).

A conjunção instaura a mescla, que Noé Jitrik identifica como a força impulsionadora do estilo *sarmientino* (SARMIENTO, 1977, p. XXV), e coloca o político iluminista reformador da sociedade em contradição com o escritor romântico fascinado pelas figuras indômitas do pampa, já que “[o]nde o olho do projetista político vê o mal, o olho do esteta parece encontrar atrativos” (GÁRATE, 2001, p. 108). Assim, ao encontrar poesia na barbárie, Sarmiento reconhece certa funcionalidade na diferença e constrói seu projeto de literatura nacional a partir dos efeitos estéticos produzidos pelas mudanças violentas. É o que, *grosso modo*, o separa de Echeverría, para quem a poeticidade da barbárie do *Facundo* era irreconciliável com o dogmatismo controlado de sua ação política (ANDERMANN, 2000, pp. 42-4). É, também, o que faz com que o texto *sarmientino*, ao ir na direção do Outro, se desborde e se converta numa avançada selvagem e indisciplinada, bárbara, sobre a própria textualidade que procura instaurar, produzindo significados que lhe escapam e, como mostra Jitrik em *Muerte y resurrección de Facundo*, se voltam contra si mesmos (GÁRATE, 2001, pp. 163-4).¹⁰³

¹⁰³ Ver, por exemplo, “las dos imágenes de Facundo” que Jitrik encontra no texto *sarmientino*, segundo as quais a representação do *caudillo* bárbaro se encontra matizada pela do *caudillo* defensor da constituição, e cujo resultado é o de uma contradição que permanece sem solução: “Surge ese sentido fluyente de lo real por debajo de las superestructuras culturales, surge a pesar de Sarmiento [...] [que preferiria evitar esse Facundo defensor de] propósitos de unidad nacional [...], pues son nobles y además son los mismos que persiguió en su momento Rivadavia” (1968, p. 69).

Numa entrevista em conjunto com Carlos Gamerro, Martín Kohan diz que o fascínio causado pela oposição entre civilização e barbárie advém de sua não funcionalidade, que já em Sarmiento era problemática. Se funcionasse, não perduraria por tanto tempo.¹⁰⁴ Para o autor de *Ciencias morales*, “es fascinante cómo la civilización se barbariza todo el tiempo”, em como o “corte tajante y límpido se empieza a enrevesar, a contaminarse y tener trasposos” (LOJO, 2015). De maneira análoga, Ezequiel Martínez Estrada termina seu *Radiografía de la pampa* com o seguinte diagnóstico:

Lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio. No vio que la ciudad era como el campo y que dentro de los cuerpos nuevos reencarnaban las almas de los muertos. Esa barbarie vencida, todos aquellos vicios y fallas de estructuración y de contenido, habían tomado el aspecto de la verdad [...]. Los baluartes de la civilización habían sido invadidos por espectros que se creían aniquilados [...] (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 256).

O sonho de Sarmiento termina em pesadelo¹⁰⁵ e trágico é o destino do descobridor no pampa: confiante em exercer o domínio sobre as terras que se estendem à sua frente, ele, que, longe de civilizá-las, acaba caindo sob sua influência, sob a ação corrosiva de suas forças ancestrais, telúricas, bárbaras, torna-se, ao fim, mero proprietário. É o que ocorre na sequência final de *La ocasión*, em que Bianco e Gina saem da cidade e se instalam no rancho em meio à planície. Se construído como refúgio para exercer o pensamento, ele se torna, agora, o retiro para se proteger da febre amarela que assola os habitantes da cidade, tingindo-os de vermelho. Após uma semana de sua chegada, vem Juan, o *gaucho malo* irmão de Garay López, com a intenção de discutir os negócios de importação de arames que Bianco havia acordado com seu falecido sócio. Apesar de sua conhecida resistência a qualquer mudança na estrutura econômica do pampa, assim como de seu também conhecido hábito de recorrer à violência para garantir suas vontades, Juan, que havia sido acusado por seu irmão de haver matado a mãe ao nascer, se neutraliza ao avistar a aura de magnificência que a gravidez de Gina irradia:

No solamente, piensa Bianco, va a aceptar ser mi socio, sino también mi primer cliente, y a partir de esta tarde, les enseñará a esos gauchos asesinos a fabricar ladrillos, y por primera vez en su vida será capaz de ver un poco más allá de su absurda fijación monomaniaca con el ganado, aceptando que los miles y miles de extranjeros que están llegando al país puedan sembrar un poco de trigo en el borde de sus campos, en sus propios campos si la ocasión se presenta; y en lugar de ir a quemar estúpidamente las cosechas, terminará por aprender que es mucho mejor comprarlas a bajo precio, acopiarlas en el puerto de la ciudad, y venderlas diez veces más caras en el mercado europeo (SAER, 2013, p. 216).

¹⁰⁴ Sobre a história dessa permanência no pensamento argentino até meados do século XX, ver *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, de Maristella Svampa.

¹⁰⁵ A história será onde esse pesadelo se realizará e a ilha de Martín García, local da utopia *sarmientina* de *Argirópolis*, se transformará, com a Campanha do Deserto de Roca, em campo de disciplinamento dos indígenas aprisionados (SOUZA, 2020, p. 183).

O círculo, iniciado na primeira cena do romance, se fecha. Os pensamentos *cor de tijolo* acham um sócio e um cliente para serem transformados em realidade. O rancho, construído como um refúgio para que Bianco pudesse escrever o seu libelo vingativo contra os positivistas, o tratado que provaria, de uma vez por todas, o predomínio do pensamento sobre a matéria, torna-se o local de sua grande vitória como empreendedor capitalista. Vitória que ele sente como sua derrota mais profunda, já que a domesticação de Juan como força refratária à modernização do pampa, que passa, a partir de agora, a ser incluído no sistema capitalista internacional, independe da vontade e da ação – e, principalmente, do pensamento – do protagonista. Gina é a causa de tudo isso, ela é *a força, o magma, a promessa, a espiral sem nome e sem finalidade, nem amiga e nem inimiga*, dentro da qual não só Juan, como Bianco, se perdem, e que, *com igual indiferença, nos traz à luz do dia ou nos tritura e nos mói até misturar-nos com a poeira gelada das estrelas* (AO, p. 184). E o Bianco que chega ao fim do romance é um Bianco submetido pela matéria, vitorioso na esfera prática que sempre desprezou, mas *sem convicção, talvez sem ilusões quanto à realidade de seus antigos poderes* (IDEM, p. 185).

Pode-se dizer, então, juntamente com García-Moreno, que, enquanto Sarmiento vê o pampa como “una hoja de papel en que va a escribirse un poema de progreso”, *La ocasión* escreve, por meio da história individual de Bianco, “las contradicciones no resueltas del poema” (2017, p. 212). Como dito no início, o romance possui um narrador que, mesmo se em terceira pessoa, está inteiramente focado na perspectiva do protagonista, fazendo com que o conflito central da narrativa se desenrole num tópico – o dos ciúmes – aparentemente pouco relacionável com o contexto histórico. Como nota Evelia Romano-Thuesen, Bianco não possui o menor indício de consciência histórica, e seu conflito sempre se lhe aparece como sendo de âmbito pessoal, mas é a partir da história individual deste personagem, tão atípico e ao mesmo tempo tão inserido em sua época, que Saer escreve uma paródia do texto fundador de Sarmiento (1999, p. 111). Paródia não no sentido pejorativo que o senso comum costuma dar à palavra, aproximando-a da burla ou do pastiche, mas na concepção “nobre” do termo, que o próprio autor confere no prólogo a *Zama*: a de uma relação dialética entre texto e modelo, “mediante la cual el modelo es recubierto sólo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido” (SAER, 2016, E-book, p. 588).¹⁰⁶

¹⁰⁶ A concepção *saeriana* da paródia é muito similar à que Linda Hutcheon define como sendo a forma moderna do procedimento. Ver o que diz Mariana Kaplan: “In her recent study of modern parody, Linda Hutcheon defines the genre as ‘an imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text’. In other words, what used to be called the ‘target’ of parody need not, and usually is not, parodied in the common sense of ridiculed or mocked but, on the contrary, serves as ‘an ideal or at least as a norm from which the modern departs’ (DONGHI [et al.], 1994, p. 334)”.

...ele que passou por tantas identidades diferentes, mas que não bastaram para dissolver o coágulo de sombra que o constitui

...el nacionalismo es sin duda la más odiosa de las ideologías...
(SAER, 2017, p. 103)

No ensaio “Tradición y cambio en el Río de la Plata”, Saer diz que o tradicionalismo se define por “la afirmación excluyente de una tradición intangible y única”, cujo objetivo é entronizar o passado como dogma (2017, p. 97). Contra esta fetichização do passado como museu “helado y polvoriento”, ao qual só lhe é permitido aceder mediante a glosa ou o comentário respeitoso, o autor defende uma intervenção distanciada, imbuída de uma visão exterior e desmistificadora, que seja capaz de retirar a tradição das mãos daqueles que se consideram os guardiães “de lo Mismo, de lo invariable”, e tomá-la tal como ela é: “un paisaje vivo, colorido, lleno de contrastes, de fulgores y opacidades, de savia y de sangre” (IDEM, 107).¹⁰⁷ Para isso, Saer reivindica o olhar ambivalente do argentino frente ao exterior, que, desde Sarmiento, passando por Macedonio, Arlt, Borges, Cortázar etc., como também pelo tango, produz, no entrecruzamento de aportes locais e universais, toda “una serie de textos inclasificables pero de primer orden”, que resistem às tentativas limitantes de enquadrá-los numa identidade única (IDEM, p. 108).

O escritor brasileiro Bernardo de Carvalho diz, no texto usado como prólogo à edição brasileira de *Nadie nada nunca*, que há “qualquer coisa de incontornável na geografia argentina” (REALES [et al.], 2010, p. 349). Esta, como não poderia ser diferente, é o pampa, “lugar comum” da literatura deste país, já que, destaca Julio Premat, “en la experiencia de un escritor argentino siempre se encuentra, sin buscar demasiado, la pampa” (1997, 689). Do variado território nacional, que abarca desde as selvas de Misiones até as estepes e bosques chuvosos da Patagônia e de Tierra del Fuego, o pampa, diz Carlos Gamerro, será sempre a “paisagem essencial” da Argentina, responsável por definir a sua imagem e, pela qual, ela também passa a ser definida (2015, E-book, p. 165). A planície pampeana foi, desde os esforços inauguradores dos escritores românticos de 1837, transformada em metonímia da nação. Neste sentido, há, na literatura argentina, mesmo em suas manifestações mais “cosmopolitas”, uma sorte de resíduo rural, “de resto sólido do pampa”, como definido por Graciela Montaldo; por vezes reivindicado, por vezes rechaçado, mas sempre presente (2004, p. 160).

¹⁰⁷ “As grandes obras do cânone ocidental não são um ‘patrimônio’, no sentido museológico do termo. O patrimônio monumental é imóvel. A literatura, pelo contrário, é incessantemente disseminada e inseminadora, infinitamente reinterpretada” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 53).

Se o pampa é o destino ineludível de todos os escritores argentinos, *La ocasión* pode ser entendido como o texto de Saer que, juntamente com o posterior *Las nubes*, empreende a ida do autor ao território símbolo de sua nação. Porém, o seu adentrar num espaço – já foi dito – tão amplamente percorrido pela tradição de seu país deve ser feito segundo o espírito professado no artigo antes mencionado. Seu texto, ao trabalhar com temas da tradição cultural tais como os do *gaucho*, dos cavalos, do *malón*, dos duelos, da iniciação à vida ambulante na imensidão da planície, do viajante inglês etc., o faz invertendo-os e parodiando-os, de maneira a dar-lhes características opostas às previsíveis (PREMAT, 1997, p. 690). Pois, como apontado por Laura García-Moreno, o pampa de *La ocasión* é, mais do que o espaço historicamente localizado da ação da narrativa, o lugar no qual “se revisan mitos primordiales”, “un espacio tanto simbólico como pré-simbólico, con connotaciones tanto físicas, políticas, y económicas, como culturales y literarias” (2017, p. 206).

Procurarei mostrar a seguir, com três exemplos retirados do romance, o modo como seu texto lida com uma das figuras mais emblemáticas da cultura argentina: o *gaucho*. O primeiro retoma, mais uma vez, a aparição da tropilha de cavalos selvagens que, surgida do horizonte, atropela os pensamentos de Bianco. Quero, aqui, chamar a atenção para o fato de que os cavalos *no vêm montados por nenhum cavaleiro* (AO, p. 26), o que remete à piada de Macedonio Fernández, citada em *El río sin orillas*, na qual “los gauchos no fueron más que un invento que fraguaron los caballos para entretenerse en la monotonía de la pampa” (2023, p. 73). Assim, a ausência dos *gauchos* nesta passagem de *La ocasión*, além de revelar o seu caráter imaginário, literário, que, como já foi dito, Saer privilegia sobre a existência do tipo histórico, coloca os cavalos no lugar de produtores da cultura e, conseqüentemente, da sociedade argentinas. No pampa, continua o autor em seu “tratado imaginário”, “es el ganado, vacuno y caballar, lo que creó la civilización, y no lo contrario” (IDEM). No princípio da Argentina, era o cavalo.

O segundo exemplo recupera o personagem Juan, o irmão *agauchado* de Garay López, incendiário das plantações dos imigrantes, contrário a qualquer mudança que venha a desestabilizar o predomínio da pecuária no campo. Se seu retrato retoma vários dos traços característicos da figura do *gaucho malo* de Sarmiento – seu gosto pela violência, pelos vícios, pelas prostitutas, seu caráter irradio, taciturno e imprevisível –, há um elemento que destoa não apenas deste tipo, como da figura do *gaucho* em geral: Juan é um proprietário de terras, filho da família mais rica e poderosa da região. Como aponta Nicholas Michael Kramer, o personagem adquire contornos paródicos, pois, tendo nascido em berço de ouro, é como se ele “brincasse de ser *gaucho*” (2012, p. 96). Sua trajetória em nada se assemelha à que Saer associa com o tipo histórico da figura; tampouco a de personagens populares como Ramón Contreras e

Jacinto Chano, ou a daqueles que, como Martín Fierro e Juan Moreira, foram perseguidos pela justiça.¹⁰⁸ Mesmo a sua proximidade com o outro *gaucho* proprietário da literatura argentina, Fabio Cáceres, se dá de maneira inversa, uma vez que aquilo que o pupilo de *don Segundo* adquire ao final de sua jornada – a fazenda, com suas terras e seu gado – já está presente, desde o início, na de Juan.

Finalmente, há o relato de Waldo. Como já dito, a narrativa de sua história recupera alguns elementos típicos do retrato degradante que os escritores da *Generación* de 1837 faziam dos habitantes populares do campo. Para isso, basta citar a maneira como Waldo é introduzido pelo narrador – como *uma criança escura e gorducha que, misturada com os cachorros, e como eles andando de quatro, passava o dia fungando e sorvendo o ranho* (AO, p. 124) –, de modo a animalizá-lo.¹⁰⁹ Ademais, o hábito do personagem em enunciar suas profecias como dísticos octossilábicos rimados remete diretamente à *gauchesca*. Os versos que este profere a Bianco – “*Virá uma nuvem irmã para escurecer a manhã, Virá uma nuvem irmã para escurecer a manhã*” (IDEM, p. 149) – parecem anunciar tanto a chuva torrencial, que marca a travessia final da cidade ao rancho que ele deve empreender com Gina, quanto a chegada do irmão de Garay López. Mas isso também já foi mencionado antes.

Há, porém, algo a mais a ser dito sobre Waldo. Com o sucesso de suas profecias, ele e sua irmã, *la Violadita*, passam a percorrer o pampa; ela toda de branco e ele **vestido** de *gaucho requintado, de opereta* (IDEM, p. 138, grifo meu). Aqui, o personagem parece remeter aos circos e teatros *criollistas* que, como a famosa e precursora companhia dos irmãos Podestá, percorreram, nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, as províncias do interior argentino com encenações de dramas populares *criollos*, e que, influenciados pela enorme difusão da literatura urbana de folhetim, cujo principal autor era Eduardo Gutiérrez, o criador do fenômeno Juan Moreira, tinham como protagonistas, em sua maioria, personagens de *gauchos*.¹¹⁰ Em *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Adolfo Prieto mostra como, com a disseminação deste tipo de dramas e de folhetos, o termo *criollismo* não só acabou virando sinônimo de popular e de *gauchesco*, como se tornou comum, principalmente no Carnaval, a aparição de pessoas fantasiadas de *gauchos* pelas ruas de Buenos Aires, dotando-as de uma atmosfera de tintes rurais (2006, pp. 145-9). E tal como as companhias se tornaram

¹⁰⁸ Ao contrário, Juan, cujo tio é o governador da província, entra *e sai do Palácio do Governo como se fosse a própria casa* (AO, p. 70).

¹⁰⁹ A animalização das camadas populares foi um recurso amplamente utilizado por Esteban Echeverría em textos como o conto “El matadero”, do qual falarei no próximo capítulo.

¹¹⁰ Sobre o processo que levou as companhias de circo *criollas* a originar o teatro argentino moderno, ver o capítulo 2, “La explosión del criollismo popular”, do livro *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, de Ezequiel Adamovski.

grandes empreendimentos lucrativos, Waldo, ao ser agenciado por seu cunhado, sargento reformado da Guerra do Paraguai e marido de uma de suas irmãs mais velhas, *a única viva do resto da família*, também acaba por ser transformado numa empresa comercial, pronta a se expandir para as cidades (AO, pp. 139-40).

Para além das implicações sociais e literárias do fenômeno que, ao adotar o nome de seu personagem mais famoso, ficaria conhecido como *moreirismo*, o que quero destacar, por enquanto, é o fato de que, tornado fantasia, o *gaucho* deixa de ser algo natural e se converte, nas palavras de Graciela Montaldo, “num disfarce, numa pose que grande parte da cultura argentina adota como modelo nacional” (2004, p. 306).¹¹¹ Em, mais uma vez, *El río sin orillas*, Saer diz não ser improvável a natureza imitar a arte e que, a partir do florescimento de um ciclo que foi da literatura *gauchesca* ao teatro de drama popular, haja existido “gauchos que se parecían a los de la literatura, así como los jóvenes europeos se suicidaban después de haber leído *Werther*” (2023, p. 83). Novamente, o autor chama a atenção para o predomínio da representação sobre o referente. Daí, os *gauchos* de *La ocasión* serem ausentes, proprietários rebeldes ou fantasias a serem envergadas; todas elas formas de subverter as imagens e símbolos que, num *crescendo* que se inicia com Bartolomé Hidalgo e chega ao século XX com as histórias alucinantes de personagens como Moreira, Juan Cuello e Hormiga Negra, inundam o imaginário argentino.

Na entrevista a Marily Martínez-Richter, Saer diz que uma de suas intenções com *La ocasión* foi a de escrever uma espécie de “anti-*Martín Fierro*”; “no porque”, explica, “sea enemigo del poema de Hernández, sino porque sí lo soy de las interpretaciones que se hacen de él, de la supuesta esencia nacional que habría allí” (1997, p. 17). Poema escrito no intuito de criticar as políticas de fronteira e de alistamento militar forçado do governo de Sarmiento, *El gaucho Martín Fierro* instaura um novo caminho para a literatura argentina, a qual refunda ao postular, na rebeldia indômita de seu protagonista, uma alternativa ao projeto iniciado no *Facundo* (ANDERMANN, 2000, p. 182). Para Jens Andermann, a poderosa imagem de Fierro quebrando o seu violão para passar ao outro lado da fronteira introduziu, no poema de 1872, um silêncio cuja ambiguidade convidou diversas interpretações posteriores que, a começar

¹¹¹ Ezequiel Adamovski conta que, mesmo os artistas cujas carreiras seriam pouco relacionáveis à figura do *gaucho*, como as de Carlos Gardel – tango e cidade de Buenos Aires – e de Buenaventura Luna – folclore e região do noroeste da Argentina –, deveram, nos seus inícios, adotar as vestimentas e os temas propagados pelo *criollismo* popular, visto que faziam parte de uma “linguagem em comum” da identidade nacional da época (2019, E-book, p. 796). Nem mesmo Martín Fierro escapou de ser alvo dos disfarces forjados pela imaginação *criollista*: “El gaucho, en su sinónimo de paisano – y el paisano en su sinónimo de ser oriundo y representativo de la llanura – se ha interpuesto con su ajuar pintoresco entre el observador y la realidad. En vano Hernández evitó distraernos con esa clase de pinturas de teatro – vestuario y escenografía –, nuestro instinto hace a un lado la miseria y el andrajo de sus héroes para tender la vista a sus obsesivas representaciones” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1958b, p. 170).

pelas próprias reedições do poema, antes mesmo da continuação de 1879, *La vuelta de Martín Fierro*, buscaram, numa multiplicidade de vozes em disputa, apropriar-se de seu texto (IDEM, p. 183).¹¹²

Porém, nenhuma dessas interpretações foi tão eficaz quanto a realizada pela poderosa leitura que Leopoldo Lugones fez em suas conferências de 1913 e posteriormente publicadas no livro *El Payador*, de 1916. Feita a partir do palco do teatro *Odeón* pelo escritor que, nesta altura, já era considerado o poeta oficial do país, a um público composto por célebres personalidades, entre as quais o então presidente Roque Sáenz Peña, ela buscou retirar o poema de Hernández das mãos da literatura popular *criollista*, nas quais havia estado durante mais de três décadas (TERÁN, 2015, E-book, p. 3259). Ao fazer isso, a operação de Lugones procurou desvincular o poema da negatividade que havia adquirido o *moreirismo* para propô-lo como o texto fundador da nacionalidade argentina, pelo qual a figura do *gaucho* se elevaria como o arquétipo de sua essência. É importante destacar que tal procedimento fez parte de um movimento mais amplo, associado ao período de comemorações do Centenário da Revolução de Maio e aos escritos de Lugones, Ricardo Rojas e Manuel Gálvez, cujo intuito comum se encontrava no estabelecimento das bases para uma identidade nacional numa Argentina desestabilizada pela ameaça de dissolução – moral e nacional – que, segundo estes escritores, havia se instaurado com os milhares de imigrantes que entravam no país (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 207).¹¹³

Espécie de epítáfio do *gaucho* como tipo social, a leitura de Lugones o recupera enquanto ser espiritual, num monumental procedimento que eleva a figura do poeta – e,

¹¹² Sobre as reescrituras que José Hernández faz no texto do poema nas reedições posteriores de *El gaucho Martín Fierro*, ver o artigo de Élica Lois, “Cómo se escribió el *Martín Fierro*”, no segundo volume da *Historia crítica de la literatura argentina*, intitulado *La lucha de los lenguajes* e dirigido por Julio Schvartzman. À guisa de exemplo das intervenções posteriores de Hernández sobre o texto do poema, a autora mostra o modo como a 8ª edição reescreveu diversos trechos, tais como o do verso 1468, que passa de “Sin tener más compañía / Que su *soledá* y las fieras” para “Sin tener más compañía / Que su *delito* y las fieras”. No caso em questão, Lois argumenta que, com a irrupção da palavra “delito”, houve a introdução da ideia de culpa na voz cantora, ausente nas versões anteriores (SCHVARTZMAN, 2003, p. 204, grifos no original). Em relação à passagem do *gaucho matrero* e rebelde da primeira parte ao *gaucho* que transmite toda uma pedagogia do trabalho na segunda, Borges diz que, de uma à outra, houve uma operação que “dio vuelta al su credo inicial convirtiéndolo [...] en ‘puro sarmientino’” (apud ANDERMANN, 2000, p. 182). Josefina Ludmer diz que, enquanto o herói de *La Ida* é um herói do confronto, que estabelece um corte ao desafiar a lei diferencial com sua própria lei oral, o “texto estatal” de *La Vuelta* postula um herói do saber pelo qual se dá a “unificação jurídica e política na festa do encontro e ao mesmo tempo um pacto de saberes e dizeres” (2002, p. 253). Importante dizer que, entre 1872 e 1879, houve a aproximação do federal José Hernández com a ala do governo constituída em torno à figura de Julio Argentino Roca, que, em 1880, chega à presidência da Argentina e leva a cabo o projeto de consolidação do Estado nacional argentino iniciado por Sarmiento. É durante o governo de Roca que Hernández acaba se tornando senador em 1881 (ADAMOVSKI, 2019, E-book, p. 1035).

¹¹³ Para o processo que vai do nacionalismo oficial do Estado liberal de 1880 até o nacionalismo “espiritualista” que começa a ser gestado por volta do *Centenario*, ver o artigo “Literatura argentina y nacionalismo. Hipótesis para el análisis de una relación compleja”, de María Teresa Gramuglio (2013, pp. 69-84).

consequentemente, a de si próprio – como aquele que “es nada más y nada menos que el que *dice la patria*, porque define la nacionalidad al espiritualizar la noble pero tosca realidad que el gaucho material encarnaba” (TERÁN, 2015, E-book, p. 3292, grifos no original). Assim, *Martín Fierro* aparece, em sua interpretação, como o grande poema épico argentino, e o *gaucho*, “crisol espiritual de la patria”, é elevado a núcleo primordial da nação, herói nacional cujas raízes remontam ao passado greco-latino (ADAMOVSKI, 2019, E-book, 1130).¹¹⁴ A ênfase no espiritual não é gratuita, pois, como mostra Jens Andermann, a operação crítica de Lugones adquire um teor necrológico, pelo qual sua tentativa de dar um sentido final ao poema se erige como “panteón y necrópolis de la tradición gauchesca”, que, ao se apropriar da voz do Outro a partir da qual o gênero se constituiu, concebe a pátria como “un cementerio de restos gauchos” (2000, p. 228).¹¹⁵

A operação *lugoniana* de definição da nacionalidade dentro dos limites bem delimitados de um mundo *criollo* pré-imigração parece se assemelhar às que Florencia Abbate identifica como sendo próprias do romance histórico do século XIX, pelas quais este procurou “trazar los contornos de una identidad que emulaba el monoculturalismo y el monolingüismo del aparato político”, postulando uma “supuesta homogeneidad cultural de los miembros de una nación y [...] la existencia de un ‘ser nacional’” (2015, E-book, p. 1003).¹¹⁶ Nada mais distante de *La ocasión*, pois se há algo que é colocado em crise pelo romance é a própria ideia de identidade. Bianco não fracassa em seu projeto de domar o pampa porque, por se tratar de um europeu,

¹¹⁴ Como vários escritores a partir do *Centenario*, Lugones faz a distinção entre um cosmopolitismo legítimo, bom, e outro babélico, mau, pela qual o primeiro é identificado com o patrimônio literário europeu, enquanto o segundo se relaciona à “mala mezcla” trazida pela imigração (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 273). María Laura Destéfani, em tese de doutorado sobre a obra de Carlos Gamerro, encontra uma distinção similar no movimento que a obra de Borges realiza quando assimila “la idea de la identidad nacional a la identidad grupal de los grupos criollos previos a la inmigración de entresiglos”, visto que “si bien por una parte se abre para el escritor argentino [...] el patrimonio de Occidente, por otra se está negando la presencia de ese mismo patrimonio encarnado en quienes arribaban (desde todo ‘el universo’) al puerto de Buenos Aires” (2018, pp. 52-3).

¹¹⁵ Josefina Ludmer define a fórmula constituinte do gênero *gauchesco* no uso letrado da voz do Outro popular (voz do *gaucho*), que “fala” mediante o registro letrado do escritor (2002, p. 15). O procedimento de Lugones de apropriação do popular rompe com tal fórmula, já que consistiu, desde *La guerra gaucha*, de 1905, no silenciamento da voz do *gaucho*, que, transformado em corpo mudo, deixa de falar para ser “falado” pelo texto modernista (GRAMUGLIO, 2013, 128). Para Diana Sorensen, intelectuais como Lugones “se presentaban como mediadores entre las formas culturales populares y su decodificación por la alta cultura. Una lectura elegiaca y nostálgica suspendía el efecto cuestionador del poema y lo colocaba en un marco homérico: caso no infrecuente de cooptación por la cultura dominante de las formas de resistencia” (1998, p. 192).

¹¹⁶ Sobre o papel desempenhado pelo gênero romance histórico na América Latina, diz Rosa María Grillo: “Para los latinoamericanos de la primera mitad del siglo XIX es evidente que haberse liberado del juego político y militar de la metrópolis no significó haberse liberado de todo el ropaje colonial y del *discurso* que con enfoques y cánones eurocéntricos había construido la imagen y la historia del continente, y por lo tanto su tarea será la de *inventar* las identidades nacionales, contribuir a transformar la mentalidad colonial en conciencia nacional: el escritor puede, a través de las novelas históricas [...] dar su importante contribución a imponer uno u otro modelo de nación, eligiendo los momentos fundacionales de la[s] identidad[es] americana[s], héroes y antihéroes etc.” (2010, p. 55, grifos no original).

ignorou a existência do “espírito da terra” do interior argentino, como afirma Scalabrini Ortiz quando critica a artificialidade do projeto liberal a partir do pós-Independência (DONGHI [et al.], 1994, p. 360). Tal não ocorre porque não há, seja em *La ocasión* ou na obra inteira de Saer, nenhum espírito da terra para ser compreendido, ou resgatado, pela literatura. Como diz o autor em *El río sin orillas*, “un país”, e aqui recupera a importância da leitura que Ezequiel Martínez Estrada faz do poema de José Hernández em *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, “no es una esencia que se debe venerar sino una serie de problemas a desentrañar” (2023, p. 97).

É, portanto, contra essa interpretação que lê o *Martín Fierro* numa chave que privilegia palavras como “essência”, “identidade”, “épica”, “ser nacional”, que Saer escreve *La ocasión*. Sua história é a narrativa do fracasso de seu protagonista, “una anti-epopeya, en la cual la identidad de Bianco queda reducida a la nada” (ABBATE, 2015, E-book, pp. 1038-43).¹¹⁷ Ele, que ao longo de toda sua vida havia criado máscaras e indeterminações a fim de ocultar sua verdadeira origem e identidade, tal qual um Dantès escondido por trás dos disfarces de abade Busoni, de lord Willmore e, é claro, de conde de Monte Cristo, se encontra, ao fim da narrativa, numa situação completamente oposta à do personagem de Dumas, que jamais precisou lidar com a possibilidade de perder sua individualidade para os artifícios que criou para si. A Bianco, ao contrário, apenas lhe resta *um vazio negro*, um *coágulo central de sombra que o constitui* (AO, pp. 83, 166). Ele, que em última instância se torna um anti-Dantès, pode ser lido, também, como o anti-Lugones, pois, enquanto o poeta mobiliza a voz do Outro, representada, aqui, pela tradição da *gauchesca*, na construção de uma epopeia fundacional que, no fim das contas, revela ser um monumental monólogo do Eu, o personagem encontra apenas o vazio escuro de sua identidade pulverizada, a partir da qual nada de afirmativo pode surgir (ANDERMANN, 2000, p. 231). Neste sentido, Bianco termina, apesar de todas as semelhanças, como também sendo o anti-Sarmiento. Daí, a imagem final do romance, em que ele, incapaz de propor um porvir ao seu presente, *fecha os olhos e fica imóvel* (AO, p. 185).¹¹⁸

Se continuarmos neste esquema de oposições iniciado por Saer, Bianco é, mais do que qualquer outro, o anti-Fabio Cáceres; e *La ocasión*, o anti-*Don Segundo Sombra*. Publicado no ano de 1926, o grande romance de Ricardo Güiraldes já nasceu um clássico. Sua imediata canonização por Leopoldo Lugones, que o coloca, lado a lado, com *Facundo* e *Martín Fierro*,

¹¹⁷ Em seu ensaio “Líneas del Quijote”, publicado em *La narración-objeto*, Saer diz que, enquanto a moral da epopeia se baseava no “cumplimiento de la hazaña, la realización de la empresa es lo que la fundamenta”, há, em *Don Quixote*, “una moral del fracaso”. “Esta moral del fracaso”, continua, “salvo rarísimas excepciones, es la moral de toda la literatura occidental genuinamente representativa” (2017, pp. 46-7).

¹¹⁸ Cabe lembrar que o último capítulo de *Facundo*, no qual Sarmiento apresenta, passo a passo, o seu projeto de futuro para a Argentina se intitula, justamente, “Presente y porvenir”.

revela a sua continuidade com o projeto do grande poeta argentino, já que, como diz Beatriz Sarlo, seu texto funda uma utopia que tenta preservar uma imagem de Idade de Ouro rural anterior às mudanças trazidas pela modernização (GÜIRALDES, 1996, p. 531). Se seguirmos o que diz Borges sobre a narrativa do romance se passar no norte da província de Buenos Aires durante os primeiros anos de 1900, *Don Segundo Sombra* descreve um pampa que, apesar das transformações ali implementadas a partir da imigração e do sistema misto de rotação entre agricultura e pecuária, as ignora completamente e, ao fazê-lo, recria a unidade cultural de um mundo *gaucho* pré-agricultura e pré-imigração (IDEM, 532).¹¹⁹

O que o texto de Güiraldes busca recuperar é a coesão daquela imagem clássica da Argentina que Saer identificou em *El río sin orillas*. Em contrapartida, a narrativa de *La ocasión* traz, junto com seu protagonista, os imigrantes e seus conflitos à cena principal. Ela se instala no início do final do mundo *criollo* que aquele quer preservar e, neste movimento, instaura a opacidade, a incerteza dos desdobramentos futuros. Enquanto o pensamento nacionalista – no qual Güiraldes se insere – se volta ao passado a fim de estabelecer filiações entre tradições que lhe possibilitem construir o sentimento de nacionalidade, o romance de Saer insere a dúvida no próprio ato da concepção: qual a identidade do pai do bebê que Gina carrega na barriga? Seus cabelos serão negros, como os do filho da tradicional família de cepa *criolla*, ou vermelhos, como os do imigrante europeu de origens incertas?

Tal pergunta jamais seria planteada pelo texto de Güiraldes, que, como diz Noé Jitrik, diz exatamente o que todos queriam escutar naquele momento de tamanhas incertezas sobre o futuro do país (1996, p. 494).¹²⁰ Desta forma, a narrativa de *Don Segundo Sombra* produz sínteses e soluções aos problemas enfrentados por seu protagonista. Tendo nascido *guacho*, órfão de pai desconhecido, o personagem de Fabio Cáceres decide se tornar *gaucho* na intenção, surgida após o seu encontro com a misteriosa figura de *don Segundo*, de dar um sentido enobecedor à sua vida. O personagem que dá nome ao romance é o arquétipo do *gaucho* nobre, “más una idea que un hombre” (GÜIRALDES, 1996, p. 226), que, tal qual um pai, orienta o jovem protagonista em sua trajetória de aprendizado dos saberes do pampa e dos valores do mundo *gaucho*, os quais, nas palavras de Graciela Montaldo, se resumem a “o trabalho, a coragem, a submissão, o machismo, a defesa do nacional como diferença, a consolidação da

¹¹⁹ “Lo cierto es que Güiraldes deliberadamente borra y confunde los indicadores temporales para desplegar una pampa más esencial que histórica, una pampa de la mente como la de Echeverría y Sarmiento, pero en este caso construida no desde la imaginación sino desde el recuerdo” (GAMERRO, 2015, E-book, p. 3781).

¹²⁰ Benedict Anderson chama as respostas fictícias que o nacionalismo cria para as rupturas internas da nação de “fratricídios tranquilizadores”, por meio dos quais fraturas irreconciliáveis da sociedade – brancos proprietários *versus* escravos negros ou indígenas, por exemplo – passam a ser representadas como se constituíssem “conflitos entre irmãos conterrâneos” (2008, pp. 273-7).

irmandade masculina” (2004, p. 201). Ao final da narrativa, Fabio, além de ter o enigma de sua orfandade solucionado, adquire um conhecimento e uma identidade inalienáveis, pois forjadas nas lides do campo. Tendo herdado não apenas um nome, como terras e riqueza, o personagem passará a ser, após o outro aprendizado que deve empreender – o das letras – e que o transformará num *gaucho acajetillao*, a síntese ideal de Güiraldes, moralmente autorizado a se tornar proprietário.¹²¹ Sínteses que silenciam, já que cabe ressaltar que a “inmortalidad macha” do romance se erige, como bem define David Viñas, sobre a “mortalidad femenina” de personagens como “la china bonita” que o protagonista viola, de maneira naturalizada pela narrativa, “en el maizal”, representante de “esas esclavas opacas y sin palabras” que permeiam o cânone literário argentino (1971, p. 247). Neste cenário, a resistência muda de Gina também se insere como elemento desestabilizador, voltado, desta vez, contra a idealização masculina – e *criolla* – que supõe, e deseja, a passividade feminina.¹²²

Entendido por muitos como o sucessor espiritual de *Martín Fierro*, o romance de Güiraldes o é apenas do poema que a leitura de Lugones constrói, pois, como mostra Nilda Díaz, enquanto Fierro passa “por sucesivas etapas de despojo que culminan en el simbólico gesto de destruir la guitarra”, *Don Segundo Sombra* se coloca “en el espacio ideal de la armonía”, a partir do qual “recorrerá un tiempo novelístico colmado por las adquisiciones” (GÜIRALDES, 1996, p. 294). A história de Fabio é, na verdade, o oposto da história de Fierro, e é, no encontro dessas duas trajetórias, que se desenvolve a de Bianco. Se, por um lado, ela é marcada pelo acúmulo de sucessos comerciais em seus empreendimentos cada vez mais ambiciosos, há, por outro, a progressiva corrosão da confiança que o personagem possui na capacidade de seu espírito em dominar a matéria. Nesta balança, ele termina por pender mais em direção ao despojo final de Fierro do que à plenitude alcançada por Fabio. Assim, o vazio, cada vez mais acentuado, da identidade do personagem de Saer parece, para além de restaurar o vazio original que Andermann localiza no final da primeira parte do *Martín Fierro*, repetir o processo de desintegração que Martínez Estrada define como o sentido profundo deste que é “un poema en ‘negativo’”:

¹²¹ Sarlo diz que, no diálogo final entre Fabio e Raicho, em que este assume sua condição de *cajetilla agauchao* ao mesmo tempo em que prenuncia a transformação do outro num *gaucho acajetillao*, Güiraldes apresenta o *gauchesco* como uma qualidade passível de ser não apenas aprendida e ensinada, como também combinada com outros códigos de origens diversas. Desta forma, ele produz um ideal a partir de “an optimistic certainty resting on a nostalgic base. In an era of uncertain values deriving from social and racial situations felt to be dangerous, unstable, and threatening, the calming message of *Don Segundo Sombra* ratifies legitimate syntheses by resolving, in an imaginary world, quite different tensions” (GÜIRALDES, 1996, p. 536).

¹²² Se retomarmos a comparação com *O conde de Monte Cristo*, Gina é uma espécie de anti-Haydée, personagem que, ao não apenas aceitar, como desejar a sua condição de mulher enquanto súdita-escrava do homem amado, leva a idealização romântica da passividade feminina ao extremo.

El transcurrir del poema es como si se tirara de un hilo que deshace un tejido que ya contiene un cuadro. Los personajes y las cosas que están en él sienten que se desarman, que se desvanecen, que son absorbidos como por una inmensa y lenta serpiente, sin comprender cual sea la causa ni que todo ocurre así porque están en un tejido que se deshace. Sienten que desde fuera alguien tira del hilo que les constituye y llaman a esta mano destino. Al fin existen porque se les evoca, y nunca adquirieron sino una fragmentaria y misericordiosa existencia (1958a, p. 316).

Descrição de um processo geral de desintegração que poderia ter sido escrita sobre o de Bianco, já que este, como Fierro, também encontra, no seu rancho, “el capítulo final de una lenta derrota” (1958b, p. 393). Derrota intimamente relacionada à influência de um território em específico, o do pampa, que, em Saer, adquire, nas palavras de Bernardo de Carvalho, uma força centrípeta:

Em Saer, a força se inverte para dentro, mas os pampas continuam sendo um território vazio, muito mais físico e geográfico do que histórico. Os pampas de Saer, em vez de espalharem a imaginação para todos os lados, puxam-na para dentro do vazio, num rodameio para dentro do charco, do lodo, da terra. Uma terra que também não pode ser a base das raízes, o lastro das identidades e das tradições nacionais, porque é um terreno movediço (REALES [et al.], 2010, p. 349).

Como já dito, a narrativa principal de *La ocasión* se passa nos anos de 1870-1871. São os anos da presidência de Sarmiento, mas também são os imediatamente anteriores à escrita de *Martín Fierro*. No ensaio “*Martín Fierro: problemas de género*”, Saer diz que a leitura de Martínez Estrada é tão importante porque, ao adentrar em sua matéria verbal, ela não busca restituí-lo a qualquer tipo de cânone, seja ele literário ou nacionalista, mas sim a revelar o seu caráter de texto singular e inclassificável (2016, E-book, p. 771).¹²³ Assim, e a despeito das monumentalizações posteriores das que foi alvo, o texto de *Martín Fierro* segue, para o autor de *Radiografía de la pampa*, atuando como o disfuncional, como a diferença que resiste e corrói as tentativas de lê-lo como salvaguarda da essência nacional (ANDERMANN, 2000, p. 187). Como diz Gamero, independentemente do tipo de interpretação que se faça, Fierro continuará a tomar atitudes que, por não ter explicação ou justificativa, dificilmente o qualificariam a ser elevado ao papel de herói nacional; ele sempre voltará, a cada leitura, a matar o personagem do Negro no canto VI do poema.¹²⁴

¹²³ No mesmo ensaio, Saer também recupera a importância da leitura de Borges, que procura desvincular a figura de Fierro da de um herói nacional, retirando-a da epopeia e rebaixando-a “al rango de simple cuchillero”, mas que, segundo o autor, acaba por limitar a multiplicidade do texto do poema pela relação que estabelece com o gênero do romance (2016, E-book, p. 749).

¹²⁴ “[...] al matar al Moreno, Fierro se sale del esquema de Hernández, deja de ser el inocente gaucho perseguido que éste requería, y se convierte en victimario de alguien que está todavía más bajo que él en la escala social. El personaje cobra, no sé si vida propia, pero sí mucha más vida de la que el planeado panfleto podía darle; sus actos y sus sentimientos están en exceso de las demandas morales e ideológicas de la forma-panfleto, y Hernández se ve obligado a construirle un poema” (GAMERRO, 2015, E-book, p. 931). Para Ezequiel Adamovski, a ambigüidade inerente à figura do *gaucho*, que o impede, por um lado, de ser cooptado inteiramente pelos discursos do nacional, acaba por fazê-lo, por outro, o emblema perfeito dos impasses de um “nós” que, “desgarrado por visiones contrapuestas y memorias dramáticas, poblado por sujetos que no terminan de aceptarse unos a otros como miembros de una misma nación, se trata de un ‘nosotros’ que avanza desmembrado, recogiendo algunas de

Contra os falsos preenchimentos que os discursos homogeneizadores – dentre os quais o nacionalismo é, como diz Saer na epígrafe desta seção, sem dúvida, o mais odioso¹²⁵ – buscam realizar, *Martín Fierro* sempre reinstaura o vazio. O vazio negro, coágulo central de sombra, que constitui a identidade secreta, infame e esquecida de Bianco. Vazio informe do pampa, da nacionalidade irreal de uma Argentina que, no período em que se passa a narrativa do romance, começava a ser formada no afluxo de milhões de desterrados, *os que pensam de si mesmos que são a mancha negra, a escória do mundo* (AO, p. 186). Uma Argentina que, tal qual a sua literatura nacional, escrita a partir dos relatos dos viajantes ingleses, se fundou na confluência de múltiplas alteridades.¹²⁶ Daí, a mensagem final de *La ocasión: Hic incip pesti*, assim começa a peste. Assim começa a Argentina moderna, fruto misterioso da contingência, informe, indiferenciada e anônima, como o pampa que a constitui:

En vez de querer ser algo a toda costa – pertenecer a una patria, a una tradición, reconocerse en una clase, en un nombre, en una posición social, tal vez hoy en día no pueda haber más orgullo legítimo que el reconocerse como nada, como menos que nada, fruto misterioso de la contingencia, producto de combinaciones inextricables que igualan a todo lo viviente en la misma presencia fugitiva y azarosa. El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión y, por qué no, también de la piedad, ninguna identidad afirmativa ya es posible (SAER, 2023, p. 206).¹²⁷

Num texto escrito no ano de 1988, Beatriz Sarlo diz que *La ocasión* era, até então, a obra mais arriscada de Juan José Saer, pois, ao trabalhar com temas e estilos clássicos ao gênero do romance, cujas linhas “podrían pertenecer a una narrativa de pasión, intriga y adulterio”, ele o faz mediante uma escrita que, a todo o momento, os destroça, os torna cômicos, irrisórios, lhes tira todo o peso (2007, p. 288). Como aquele que monta um castelo de cartas para destruí-lo ao final, seu texto aponta para as possibilidades de se representar o passado, de conhecer o Outro, de dominar o pampa do real, para, depois, jogar o leitor, junto com o seu protagonista,

sus partes a veces, rechazándolas otras, martillándolas con violencia para moldearlas de algún modo diferente casi siempre” (2019, E-book, p. 4752).

¹²⁵ Leituras como a de Lugones, diz Martínez Estrada, “mastica[n] un *Martín Fierro* para la deglución mecánica no solamente del hombre culto promedio, sino del patriota” (1958a, p. 431).

¹²⁶ “Rios navegáveis, ferrovias que cruzam o antigo deserto, fazendas alambradas são os mecanismos do Estado Nacional, as ordens impostas ao território ganho metro a metro, a cultura e propriedade de outros (os índios), mas também com a irrecusável participação dos exércitos de outros (os gaúchos), bem como o estímulo, ajuda, ordem e saber de outros ainda (os europeus), que mediram e descreveram cada alqueire, antes e após os exércitos. Apenas faltava, nessa planície milimetrada, a chegada dos imigrantes que, provindos de sua alteridade, viriam a construir a nação” (MONTALDO, 2004, p. 138).

¹²⁷ Tal impossibilidade de uma definição fechada para as identidades nacionais vai ao encontro do que sustenta a obra de Patrick J. Geary, para a qual, como diz Rodolfo Schweizer, “las olas migratorias han sido la norma en el pasado remoto”, fazendo com que nenhuma identidade nacional contemporânea possa “reclamar un momento específico del pasado como el momento de su origen, ni el proceso de mezcla o etnogénesis se detuvo súbitamente en la Edad Media, como para dar identidad a una nación” (2008, p. 8). Sobre o tema, ver o livro de Geary, *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*, publicado em português pela editora Conrad em 2005 (original de 2002).

na mais escura das incertezas.¹²⁸ É, em suma, um texto marcado por sua negação interna: promete ser *sarmientino* e se revela de um pessimismo profundamente *estradiano*; um anti-*Martín Fierro* que se nutre da potência desestabilizadora do poema original; romance histórico que promove a erosão completa das imagens-base da nacionalidade sem propor nenhum projeto afirmador de uma identidade alternativa – não há, aqui, nenhuma “história dos vencidos” –, apenas o vazio total da indeterminação. Como diz Sarlo, Saer se recusa a escrever ficções tranquilizadoras. Sua escrita é pessimista e fala, mesmo que belamente, da impossibilidade (IDEM). Seus textos, como o do *Quixote*, expõem o fracasso inerente da literatura, mas que, justamente por fazê-lo, resultam numa “forma mais real que a do mundo” (PRIETO [et al.], 2019, 223), que, por dotá-lo de um molde que ele próprio não possui, lhe oferece um novo olhar. Ainda que seja um olhar que, surgido do ímpeto de domínio, realce o vazio de seu fracasso, a sua zona de sombras.

¹²⁸ Julio Premat diz que “en obras anteriores de Saer, la enunciación, la definición de los personajes, la descripción de lo real, estaban perturbados por una incredulidad avasalladora. [...] En *La ocasión* la incertidumbre se sitúa en sintagmas narrativos mucho más amplios que la frase, la descripción o la psicología del personaje; es la obra entera la que se hunde en lo inacabado, en lo incognoscible, después de haber dibujado con tanta precisión la posibilidad de una forma plena” (1997, p. 694).

Escrever (n)o deserto

El joven Echeverría residió algunos meses en la campaña, en 1840, y la fama de sus versos sobre la pampa le había precedido ya: los gauchos lo rodeaban con respeto y afición, y cuando un recién venido mostraba señales de desdén hacia el *cajetilla*, alguno le insinuaba al oído: “Es poeta”, y toda prevención hostil cesaba al oír este título privilegiado. (SARMIENTO, 1977, p. 43, grifos no original)

Isolado, encerrado, alheio ao mundo que havia ao redor, esse homem escrevia

A planície lisa, vazia, ampla e indistinta dos pampas argentinos que o olhar de Bianco examinava de maneira tão obstinada é o mesmo espaço atravessado pelos *gauchos* Tolosa e Gorostiaga na cena inicial de *Los cautivos*, de Martín Kohan.¹²⁹ De maneira similar ao romance de Saer, a narrativa se inicia como se o narrador encontrasse seus personagens no meio de uma ação já em desenvolvimento – aquele a observar o pampa, estes a atravessá-lo – e arranca a partir de uma incerteza: o fato de ninguém saber *por qual razão andavam sempre juntos Tolosa e Gorostiaga, se não faziam nada além de brigar todo o dia* (LC, p. 13). Entre parênteses (recurso utilizado diversas vezes ao longo do texto), o narrador descarta, *por anacrônica e impertinente*, qualquer tipo de explicação psicologizante que busque dar sentido à relação dos dois. Mais do que isso, não há tentativa alguma de explicá-la para além do elementar fato de que *eram unidos, mas se davam mal* (IDEM). Seja como for, a narrativa teve início e o leitor deve aceitar tal motivo – ou a falta de – para seguir com ela, da mesma forma que, anteriormente, aceitou chamar aquele que olhava o pampa como simplesmente Bianco.

A falta não se encontra apenas na ausência de motivação do relacionamento entre os personagens, mas, como visto anteriormente, está na própria base da representação do pampa enquanto deserto. Na planície, não há *sinais ou referências que indicassem um sentido determinado*, nem demais sons para além do *som seco dos cavalos pisoteando o solo* e, muito menos, outros objetos nos quais este poderia ecoar (LC, pp. 13-4). Ao contrário, qualquer som produzido no pampa acaba por se dispersar na vastidão do território até se perder completamente no silêncio. O mesmo parece ocorrer com o tempo, ou com a ausência de noção temporal que a súbita pergunta de Tolosa evidencia – *Agora, por exemplo, em que tempo estamos?* (IDEM, 14) –, e que incita Gorostiaga a responder da seguinte maneira:

Gorostiaga levantó una mano, y con la mano, no con un dedo, le mostró a Tolosa lo que pasaba en el horizonte. No le mostraba la lejanía, le mostraba el atardecer. Estos

¹²⁹ Publicado originalmente em 2000 sob o título de *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, na *Colección Narrativas Históricas* da Editorial Sudamericana, suas edições posteriores abandonam o subtítulo e passam a ser apenas *Los cautivos*. Por não existir tradução do romance ao português até o momento da escrita desta tese, as citações nesta língua, feitas no corpo do texto, são de minha autoria e têm como referência a segunda edição do livro, publicada em 2010 sob o selo Debolsillo, também da Editorial Sudamericana, e aparecerão como LC.

hombres tan elementales, que nunca iban a ninguna parte, ignoraban las nociones de cercanía y de lejanía. Sólo podían reconocer un lugar concreto, el que ocupaban, al que le llamaban “acá”, y otros lugares, muy difusos, que no ocupaban, al que les llamaban “allá” o “más allá”, según el caso. “¿Qué hay con eso?”, dijo Tolosa. “La noche”, dijo Gorostiaga. “Se viene la noche”. Tolosa se mordió el labio inferior, gesto que Gorostiaga no alcanzó a advertir. “Yo no digo ese tiempo, pelotudo. Yo digo un tiempo más grande”. A Gorostiaga la noche le parecía un tiempo grande, muy grande, tan grande como el día, que era lo otro de la noche; así que no entendía la pregunta de Tolosa (IDEM, p. 15).

Frente à incompreensão de Gorostiaga e à *pobreza de recursos de Tolosa*, que lhe impedia expressar-se de maneira menos vaga (IDEM, p. 16), o narrador esclarece ser as noções mais abrangentes e abstratas de mês, ano e século o que o personagem parecia querer intuir em seu questionamento. Tolosa, porém, é incapaz de formular mais do que a ideia de *um tempo maior*, já que, assim como seu companheiro, aparece descrito como um “ser elemental”, ligado à concretude do pampa, cuja subjetividade repete o vazio do território, de modo que sua pergunta não se origina como o resultado de uma reflexão anterior, mas ocorre *já começada, a meio fazer*, numa espécie de lampejo extraordinário em meio ao nada (IDEM, p. 14). De qualquer forma, ambos não fazem ideia de que se encontram em algum ponto entre os anos de 1839 e 1840, e muito menos que o local para onde se dirigem, sem uma direção clara a seguir, como se o intuíssem mediante um *instinto animal que talvez lhes era contagiado pelas bestas que montavam* (IDEM, p. 13), entraria para sempre na história da literatura argentina como o rancho onde Esteban Echeverría escreveu “El matadero”.

Tolosa e Gorostiaga não o sabem, mas, como dito pelo historiador Tulio Halperín Donghi, a mais breve e sumária das histórias do pensamento argentino seria inconcebível sem o nome de Echeverría (1951, p. 13). Assim como desconhecem a existência de um lugar chamado Paris, localizado muito além do horizonte a que estão acostumados, também não sabem dos cinco anos em que o poeta viveu nesta cidade, entre 1825 e 1830, da qual, tendo chegado como representante comercial, retorna se autointitulando “literato”, o primeiro da Argentina (JITRIK, 1967, p. 196). Impossível terem ouvido falar que tal viagem para a capital cultural da Europa lhe concedeu o prestígio de líder intelectual de toda uma juventude em formação, se tornando o primeiro importador cultural de sua geração, já que trouxe consigo a estética romântica para as letras da região da bacia do Prata.¹³⁰ Certamente ignoram que seu livro “Los consuelos”, publicado em 1834, foi a primeira antologia de poesia já publicada por

¹³⁰ Em seu artigo “La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina”, Jorge Monteleone forja a imagem de um sujeito lírico romântico que “llegó a estas orillas en un barco – como llegan los extranjeros, las pestes y las mercancías”. Sua primeira manifestação se deu a conhecer com o poema “El regreso”, publicado por Esteban Echeverría em *La Gaceta Mercantil* logo após seu retorno de Paris, e a partir do qual a “figura del yo que regresa y redescubre como real su región nativa, en oposición al espacio europeo como un ámbito de ilusión, aunque también de previa fascinación y deseo, tendría larga descendencia en la poesía argentina” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 120).

um poeta argentino em Buenos Aires, ou que seu poema “La cautiva”, de 1837, inaugurou, de fato, o projeto romântico ao realizar a síntese da estética do romantismo europeu com a representação da realidade nacional, estabelecendo, pela primeira vez, a imagem poética do pampa como deserto (ANDERMANN, 2000, p. 36).

Há, ainda, muitas outras coisas que desconhecem. Não imaginam, por exemplo, que a recepção entusiasta causada por “La cautiva” alçou Echeverría à condição de líder incontestável da intelectualidade portenha, expressada no oferecimento de Marcos Sastre da presidência do *Salón Literario* em sua *Librería Argentina*, local onde se reunia o núcleo do grupo conhecido como *Nueva Generación* de 1837 (JITRIK, 1967, p. 198). Ou que a forte carga *antirosista* de sua “Primeira Leitura”, realizada em setembro do mesmo ano, aprofundou as discordâncias entre esses intelectuais e Juan Manuel de Rosas, e teve como resultado o fechamento do *Salón* pelo governo poucos meses depois de sua abertura (FREITAS NETO, 2020, pp. 93-4).¹³¹ Ou então que, inspirado na Jovem Itália de Giuseppe Mazzini, foi um dos fundadores e principal líder da *Asociación de la Joven Generación Argentina*, também chamada de *Joven Argentina*, cujo *Código o Declaración de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina*, publicado em 1839 e posteriormente intitulado *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo*, constituiu seu programa e é considerado, por autores como Noé Jitrik, a base ideológica do liberalismo argentino (1967, p. 193). Ou, finalmente, que, encerrado no rancho familiar de *Los Talas*, em Luján, província de Buenos Aires, onde se escondia da perseguição *rosista*, escreveu aquela que será considerada a primeira ficção em prosa da literatura argentina, o já mencionado conto “El matadero”. No que se refere a este último, porém, seu desconhecimento não difere dos demais contemporâneos, visto que, escrito no ano em que Tolosa e Gorostiaga atravessavam o pampa em direção àquele mesmo lugar, sua publicação apenas ocorreu em 1871, vinte anos após a morte solitária do autor no exílio em Montevidéu.

Alheios a tudo isso, Tolosa e Gorostiaga discutem. Ou quase isso. Irritado com a insistência do primeiro sobre a questão do tempo, o outro toma impulso e cospe no rosto do companheiro. O que se segue é uma alternância de escarradas e cuspidas, em que, a cada turno, um busca expressar *uma repulsa mais profunda e mais visceral* que o outro, confirmada pela crescente espessura e opacidade da substância por eles expelida. Neste arremedo grotesco de

¹³¹ No prólogo escrito em conjunto com Beatriz Sarlo a *Obras escogidas* de Esteban Echeverría, publicado pela Biblioteca Ayacucho, Carlos Altamirano afirma que, independentemente de qual tenha sido o grau de contribuição da liderança de Echeverría para a ruptura entre a *Nueva Generación* e o governo de Rosas, ela dificilmente não teria ocorrido, visto que “poco había en común entre los jóvenes ‘reformistas y regeneradores’ y Rosas, quien no era sólo un estanciero poderoso y un caudillo popular, sino también un político empírico y radicalmente conservador” (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXXVI).

payada gauchesca, ambos recebem e lançam seus envios com, respectivamente, passividade e precisão. Como procura elucidar o narrador, eles podem carecer *quase inteiramente de reflexos*, mal percebendo quando são atingidos, mas não de pontaria. No intuito, porém, de acessar *as regiões mais profundas de seu ser, ali onde existe apenas o autêntico de um homem, apenas a sua verdade*, Tolosa realiza um esforço tão grande que lhe priva da força necessária para lançá-la em Gorostiaga, fazendo com que ela vá dar diretamente no cavalo deste, o Manchado, agora com *uma mancha a mais*. Para estes brutos, diz o narrador, *nada tinha mais importância que seus cavalos*, em cima dos quais passam tamanha parte de suas vidas ao ponto de *acabar mimetizando-se com eles*. Tão grave ofensa, portanto, poderia acarretar nas consequências mais violentas, não fosse o canto de um *chajá*, que, interpretado como um sinal para retomar a marcha, faz com que interrompam esse *cruento duelo da planície* (LC, pp. 17-8).

Se busquei abordar de maneira tão detalhada os episódios narrados no primeiro capítulo de *Los cautivos*, foi porque eles dão o tom de toda a primeira parte do romance, “Tierra adentro”, que constitui mais de dois terços da narrativa. Com a chegada de Tolosa e Gorostiaga ao rancho, realizada ao anoitecer, o narrador muda de foco e passa a descrever o local e seus demais habitantes. Em suas palavras, ele é composto por *casinhas miseráveis*, feitas, em sua maioria, de *barro e bosta*, sendo esta *proveniente ora de vacas e touros, ora de éguas e potros*, o que explica o porquê de suas *frágeis paredes destilarem um odor tão penetrante como inesquecível*.¹³² Tal qual a dupla de *gauchos*, as pessoas que habitam estas casas são descritas como seres próximos ao estado de natureza, como se a convivência com cavalos, vacas e cachorros os tivesse transformado em seus semelhantes, tornando-os incapazes de produzir qualquer tipo de pensamento ou reflexão, e os imergindo num estado de letargia tão profunda

¹³² A descrição dos ranchos dos *paisanos*, que faz o narrador de *Los cautivos*, remete a imagens similares presentes ao longo da literatura argentina, mas que, em seu laconismo depreciativo, parece enfatizar a negatividade de uma tradição já marcada pelo negativo. Vejamos dois exemplos. O oferecido pelo viajante inglês Francis Bond Head: “El rancho generalmente se compone de una sola habitación para toda la familia, muchachos, hombres, mujeres y chicuelos, todos mezclados. La cocina es un cobertizo apartado unas pocas yardas. Hay siempre agujeros tanto en las paredes como en el techo del rancho, que uno considera al principio como señal singular de indolencia en la gente. En verano la morada esta tan llena de pulgas y vinchucas que toda la familia duerme afuera frente a su habitación” (*apud* MARTÍNEZ ESTRADA, 1958b, p. 79). E o por Mansilla: “En el rancho de un gaucho falta todo. El marido, la mujer, los hijos, los hermanos, los parientes, los allegados, viven todos juntos, y duermen envueltos. ¡Qué escena aquella para la moral! En el rancho del gaucho no hay generalmente puerta. Se sientan en el suelo, en duros pedazos de palo, o en cabezas de vaca disecadas. No usan tenedores, ni cucharas, ni platos. Rara vez hacen puchero, porque no tienen olla. Cuando lo hacen, beben el caldo en ella, pasándose la unos a otros. No tienen jarro, un cuerno de buey los suple. A veces ni esto hay. Una caldera no falta jamás, porque hay que calentar agua para tomar mate. Nunca tiene tapa. Es un trabajo tatarla y destatarla. La pereza se la arranca y la bota. El asado se hace en un asador de fierro o de palo, y se come con el mismo cuchillo con que se mata al prójimo, quemándose los dedos. ¿Qué triste y desconsolador es todo esto? Me parte el alma tener que decirlo” (2018, E-book, p. 5004).

do qual não saem nem para espantar as inúmeras moscas que, atraídas pelo constante cheiro a esterco, caminham sobre suas pálpebras, alimentos ou bocas (IDEM, p. 19).

Este estado de natureza, porém, não é o último ao qual o narrador rebaixa seus *paisanos*, já que eles sempre se mostram capazes de se tornar *mais brutos que os próprios animais* (IDEM, p. 23). Vejamos o exemplo de Maure. Após mais uma noite de bebedeira (tal estado era *constante destes seres tão degradados*, para os quais *a distância entre a ebriedade e a sobriedade era muito menor que para os seres menos embrutecidos*), e *não muito depois de ter comido e ter vomitado e ter dormido sobre a pasta incolor da comida devolvida*, ele desperta e busca, impulsionado pelo instinto, sua filha Luciana, que aparece referida como *la Luciana*.¹³³ Ao encontrá-la, ele a desperta e ordena que ela fique *como uma égua* – afinal, *na pobre imaginação destes habitantes do nada, tudo se associava, cedo ou tarde, com os cavalos* –, o que ela faz sem protestar (IDEM, p. 21). Terminado o ato violador, Maure imediatamente volta ao seu torpor natural e cai no sono, enquanto Luciana permanece achatada sob o peso do corpo de seu pai incestuoso. Incapaz de dormir, ela se propõe a pensar em algo, mas, evidentemente, não consegue.

Como bem lembra María Elena Fonsalido, a barbárie é sempre violadora na literatura argentina e tem no incesto a sua marca mais brutal (2021, E-book, p. 5438).¹³⁴ A atitude de Maure, portanto, atesta a relação dos *paisanos* com a barbárie e constitui o ponto mais baixo a que a degradação de suas vidas pode chegar. Estas, por sua vez, compõem, como definido por Adrián Ferrero em resenha ao romance, um “catálogo de la inmundicia y la brutalidad”, um misto entre “la escatología y la violencia” (2002, p. 173). Não à toa, a constante menção às fezes, animais ou humanas, presentes, as primeiras, nas paredes dos casebres ou, no caso das segundas, na analogia que o personagem do velho Santos, figura tida pelos demais como espécie de sábio ancião, faz para Maure, enquanto se alivia, entre os atos de pensar e defecar. A presença de tais descrições grotescas e absurdas, imbuídas de um naturalismo exacerbado, é, para Bárbara Jaroszuk, “un *leitmotiv* obsesivo de la primera parte de la novela”, que tingue todo o

¹³³ A peculiar presença do artigo antes do nome próprio da personagem é explicada pelo narrador: “Esta gente tenía la costumbre, no del todo erradicada en los tiempos que se siguieron, de anteponer un artículo a los respectivos nombres propios. Este mal hábito era frecuente en la designación de las mujeres, ya que las mismas carecían de apellido. Luciana, por ejemplo, era ‘la Luciana’, Carlota era ‘la Carlota’, Lucila era ‘la Lucila’, y así siguiendo. Se daba el caso de la mujer de Maure, que hasta el nombre propio había perdido, por falta de uso, y a quien todos trataban como ‘la de Maure’” (LC, p. 22).

¹³⁴ “Os bárbaros são aqueles que transgredem as leis fundamentais da vida comunitária por serem incapazes de respeitar a distância ajustada na relação com os próprios pais: assim, sinais confirmados de barbárie são, por um lado, o matricídio, o parricídio e o infanticídio; e, por outro, o incesto” (TODOROV, 2010, p. 25). Recordemos do relato de Waldo, em *La ocasión*, que conjuga, na presença tanto do parricídio quanto do incesto, ambos os lados da barbárie.

relacionado aos personagens da pior negatividade e está intimamente conectada com o esforço reducionista do narrador em “simplesmente animalizar a gente” (2013, pp. 49-50).¹³⁵

A animalização é outro dos elementos definidores da barbárie ao longo de toda a literatura argentina. Segundo Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, “La cautiva” apresenta os traços básicos da cenografia do deserto, dentre os quais estão a extensão, o horizonte ilimitado, a infinitude oceânica, ou seja, tudo aquilo que faz da planície a paisagem perfeita para o cavalo, ou a correria do *malón* indígena (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXII). Lembremos que, para Sarmiento, o mal da República Argentina era a extensão, origem e causa do isolamento e da solidão que faziam de seu território um espaço refratário aos efeitos da civilização. E se o romantismo europeu de escritores como Chateaubriand havia idealizado a natureza como espaço de harmonia frente ao perigo do caos instaurado pelas mudanças modernizadoras na cidade, os românticos argentinos como Echeverría a pintaram como território hostil e infernal.¹³⁶ Nesta natureza de efeitos destrutivos, os habitantes de tal ambiente acabariam por se tornar vítimas do próprio meio, como se arrastados a um estado de degeneração animal de irreparáveis consequências (OPERÉ, 2011).

Não há nada que, para o pensamento decimonônico argentino, confirme mais este estado de coisas do que o espetáculo do *malón* indígena. Em seu livro *El país de la guerra*, Martín Kohan o define como a imposição inapelável do “entrevero, la mezcolanza, el desorden, el barullo, el caos” (2014, E-book, p. 1556). O *malón* desmente o discurso do deserto como espaço despovoado e vazio, pois o falso nada do pampa, ao mesmo tempo em que favorece a desapareição e a dispersão em seu vasto território, também possibilita a repentina aparição de algo. Este é, justamente, a presença de seus habitantes originários, que, retratados como forças indômitas, são, nas palavras de Kohan, “lo que se supone que son: un bárbaro en estado de furor, un infierno de alaridos, una horda ciega muy difícil de contener; funcionan como avalancha humana, con gritos atronadores y fanatismo sin guía; son ladrones, son traidores, son salvajes” (IDEM, p. 1804).¹³⁷

¹³⁵ Chamo de naturalismo a tendência, inspirada pelo determinismo histórico de Taine e consagrada na literatura de Émile Zola, a retratar o corpo e os comportamentos dos personagens seguindo uma abordagem científica-fisiológica, que privilegia a descrição detalhista dos instintos e das condições sócio-biológicas dentro das quais a narrativa se desenvolve (BERRETTINI, 2017, pp. 114-9).

¹³⁶ Diz Martín Prieto: “En el modelo europeo, hay una armonía en el contacto entre el hombre y la naturaleza, en tanto lo primitivo funciona como una extensión o proyección de lo culto. En la versión argentina, en cambio, el desierto es una manifestación de la naturaleza pura, hostil y no ideal” (apud GRAMUGLIO, 2013, p. 362).

¹³⁷ Em *Indios, ejército y frontera*, David Viñas elenca alguns dos motivos que poderiam estar na origem do mito do “índio indômito”: “su resistencia a un sedentarismo que desbarataba su equilibrio ecológico; su desdén por una acumulación intraducible a sus rasgos de movilidad; y su explicitado desprecio por unos ritmos de trabajo que sólo podrían asimilarlos a la servidumbre o a la enfermedad” (1983, p. 97).

Em seu ensaio “El nacimiento de la literatura argentina”, Carlos Gamerro diz que, à diferença do *gaucho*, o indígena não tem linguagem na literatura de seu país e, por isso, é objeto, e nunca sujeito, do discurso (2006, E-book, p. 214). Desta forma, ele pode dizer qualquer coisa que o discurso letrado assim decidir, transformando-o em “la realización de la fantasía blanca, y su imagen [...] un vaciado, un negativo de la imagen que el criollo quería tener de sí mismo” (GAMERRO, 2015, E-book, p. 1777). Como mostra David Viñas, os indígenas são definidos como “los diferentes”, “los imposibles de asimilar”; emanções da natureza, são “la regresión, el peligro, el heterogéneo y lo negativo que altera la ‘identidad nacional’ que está elaborando la élite” (1983, p. 59). Mais do que bárbaros, são selvagens, ou seja, pertencem ao estágio mais baixo numa suposta escala evolutiva, são partes da paisagem, desumanizados por uma descrição que os assimila a uma das tantas forças da natureza (OPERÉ, 2011).¹³⁸

Segundo Gamerro, o texto responsável por fixar as regras da representação literária do *malón* indígena foi, justamente, “La cautiva”.¹³⁹ Para David Viñas, o poema marca o ponto nodal na transição entre uma incipiente apologia idealista dos indígenas, limitada ao momento pós-independentista das décadas de 1810 a 1830, e a retomada da tradição colonial que, ao denominá-los como “tigres sangrientos” e “fieras funestas”, os colocava como adversários absolutos, com os quais era impossível de se forjar qualquer tipo de aliança (1983, p. 70).¹⁴⁰ A imagem dos indígenas de “La cautiva” também difere das representações anteriores realizadas por alguns viajantes ingleses, como a que Adolfo Prieto encontra no relato de Joseph Andrews. Em *Journey from Buenos Aires, through the Provinces of Cordova, Tucuman, and Salta to Potosí*, de 1827, Andrews, ao deparar com um grupo de indígenas em Santiago del Estero, “para

¹³⁸ No clássico *La “barbarie” en la narrativa argentina*, María Rosa Lojo diz que “los autores franceses del siglo XVIII reconocen tres categorías de pueblos: en el grado más bajo, los *salvajes*. En un estrato vagamente superior — aunque sin una distinción clara con respecto al previo— los *bárbaros*. Y por fin los detentadores de la *civilité*, de la *politesse*, de la *police* (1994, p. 11, grifos no original). De modo semelhante, o antropólogo evolucionista Lewis Henry Morgan defendia, em texto de 1877 e intitulado “A Sociedade Antiga. Ou investigações sobre as linhas do progresso humano desde a selvageria, através da barbárie, até a civilização”, que a humanidade avançava segundo uma escala dividida em estágios de selvageria (que se dividia em status inferior, intermediário e superior), de barbárie (igualmente dividida em status inferior, intermediário e superior) e de civilização (que se dividia entre Antiga e Moderna), sendo que “essas três distintas conexões estão conectadas umas às outras numa sequência de progresso que é tanto natural como necessária” (CASTRO, 2005, p. 49).

¹³⁹ Para o autor, o poema divide a estrutura de desenvolvimento do *malón* em cinco etapas: a preparação – do ataque ou da defesa –, o *malón* propriamente dito, a volta do *malón*, a festa orgiástica e o contra-*malón*, ou *malón blanco* (2015, E-book, p. 1725).

¹⁴⁰ “La metáfora animal, la representación biopolítica, se hace extensiva a todos los grupos señalados como barbarie a lo largo de la historia del país, y asienta sus raíces en las teorías que acompañaron la Conquista, y que justificaban la esclavización de los pueblos de América por considerar que, al igual que los animales, no poseían alma, y por lo tanto eran bestias” (DESTÉFANIS, 2018, p. 129). O debate entre Las Casas e Sepúlveda nas primeiras décadas da colonização espanhola foi, neste sentido, paradigmático. Já sobre a inclinação positiva dos revolucionários da Independência aos povos indígenas, basta dizer que o texto da Declaração de independência da Argentina foi traduzido, simultaneamente à sua redação, aos idiomas *quéchua*, *aimará* e *guarani* (PASSETTI, 2012, p. 62).

asombro de las inquietantes figuraciones de su fantasía, los hallará pacíficos, colaboradores y poseedores de un don de hospitalidad que remedaba el disfrutado en el seno de algunas familias de Santiago, sin sus excesos” (1996, p. 47). Desta forma, Fermín Rodríguez destaca o fato de que, nos relatos dos viajantes, “los indios nunca son presentados como un obstáculo que el proyecto informal de imperialismo debe eliminar”, enquanto que, nas representações dos letrados nacionais, “aparecen como un núcleo de barbarie irreductible que amenaza militarmente la unidad de la nación e impide la explotación del suelo” (2010, E-book, p. 3048). Por isso, a conclusão à qual chega Gamerro quando afirma que o que realmente se inaugura, no poema de Echeverría, é a tese da solução final do problema indígena (2006, E-book, p. 262).

Seu título, ademais, remete ao mito da cativa branca, cujo rapto aparece como produto direto do *malón* e funciona como um dispositivo que inverte, ao se expandir sobre “la abrumadora realidad de la cautiva india” (IGLESIA, 2002, p. 32), “los términos de una situación de despojo” a fim de justificar o combate contra o indígena.¹⁴¹ Afinal, “no es el blanco el que invade la tierra del indio, sino el indio quien despoja al blanco de su bien máspreciado, la mujer” (TORESÁN, 2017, p. 2).¹⁴² O corpo desta – “el combate ya es cuerpo a cuerpo”, diz Cristina Iglesia (2002, p. 35), “el cuerpo bárbaro asediando el cuerpo de la mujer cautiva” – conjuga os perigos da violação e da mescla com a barbárie selvagem, o que explica a trágica contradição que permeia o mito: enquanto prisioneiro, ele personifica a imagem da nação cativa, que deve ser libertada e retomada a todo custo; se resgatado, porém, é visto como um ser perigoso, abjeto¹⁴³, contaminado de barbárie; um potencial produtor de mestiços, cuja reintegração à civilização não interessa.¹⁴⁴ Só há dois destinos para esta mulher: o martírio ou, o mais preferível, a morte, de maneira que, como bem notado por Iglesia, na expedição fervorosa contra o indígena, justificada pela retomada da cativa, “se busca *no* encontrar lo que se busca” (IDEM, p. 26, grifo meu).¹⁴⁵

¹⁴¹ “Viva pero esclava, digna pero sometida, el personaje de esta heroína [Lucía Miranda], que conjuga tempranamente todos los atributos de las cautivas blancas en manos de los ‘salvajes’, crece y se superpone a los centenares de mujeres indias violadas y esclavizadas por el conquistador español” (IGLESIA, 2002, p. 30).

¹⁴² “Si bien el cautiverio fue una realidad insoslayable, en la literatura se sortea la situación previa a los raptos, siendo los indios descriptos como seres violentos que sólo buscan hacer el mal, animalizados sin lenguaje y sin capacidad de razonar” (TORESÁN, 2017, p. 12).

¹⁴³ “Es abyecto aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad. Lo ambiguo. La mezcla” (KRISTEVA *apud* IGLESIA, 2002, p. 24).

¹⁴⁴ Reputado como “el conducto y el entrecruzamiento de estos dos polos antagónicos, [...] el cuerpo de la cautiva blanca constituye la frontera más vulnerable y al mismo tiempo peligrosa, ya que pone en riesgo el proyecto del nuevo Estado-nación y a la misma civilización” (TORESÁN, 2017, p. 32).

¹⁴⁵ No mito inaugural da cativa branca, tanto Lucía Miranda quanto seu esposo, Sebastián Hurtado, – ambos os nomes remetem aos mártires cristãos – são condenados à morte: enquanto a heroína mulher deve ter o corpo purificado pelas chamas da fogueira, o homem tem uma morte heroica, atravessado pelas flechas dos “selvagens” (IGLESIA, 2002, p. 30).

Voltemos a *Los cautivos*. Em sua tese de doutorado *Contornos en negativo: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)*, Verónica Inés Garibotto diz que o romance de Kohan trabalha a partir de um repertório de tópicos e personagens que compartilha com seus leitores argentinos, pois são os mesmos do cânone literário nacional (2008, pp. 180-2).¹⁴⁶ Mais do que isso, ele não apenas “recuerda *cualquier* texto del siglo XIX, sino que se asemeja em particular a *un* texto del siglo XIX: ‘La cautiva’”, evidenciado pela imediata conexão entre os títulos de ambos (IDEM, p. 183, grifos no original). Desta forma, tudo o que há no romance é de conhecimento prévio de seu leitor alvo: os *gauchos* a cavalo, o pampa vasto e deserto, a figura de Echeverría, o nome de Juan Manuel de Rosas, a *vieja estancia*, a tropa federal e, como não poderia faltar, a selvageria do *malón* indígena. Os rumores da possibilidade deste último são trazidos por Tolosa e Gorostiaga, que os ouvem de um capitão federal a quem encontram em meio a uma de suas travessias pela planície. Após enfrentar as inúmeras dificuldades causadas por suas limitações intelectuais e a mútua disposição de um sempre contradizer o outro, eles comunicam a mensagem aos demais *paisanos*, mas, ao fazê-lo, transformam o que era rumor em fato confirmado. *Esperava-se um malón e tinham que se precaver* (LC, p. 78).

Desesperados pela iminente chegada daqueles que traziam consigo *o roubo, as violações, a gritaria, o fogo, a destruição* (IDEM), eles empreendem a tática de cavar poços na planície para se esconder, onde aguardam por uma noite inteira, resistindo às picadas de formigas revoltadas com a intrusão ao seu habitat. Depois de uma longa espera, porém, eis que chega o *malón*. Ao menos é o que os *paisanos* acreditam ao sentir o que julgam ser seus indícios: o tremor da terra e o ruído avassalador que lhes *fazia pensar numa multidão de manadas, em dezenas de tropilhas*, o desatado caos em cima de suas cabeças, a luz dos incêndios provocados pelos indígenas e o sangue que se filtrava por seus tetos improvisados de folhas (IDEM, p. 90). Apesar de nunca terem vivenciado um *malón* antes, eles julgam saber como identificá-lo porque *se ouviam arrepiantes histórias ao respeito* (IDEM, p. 92). Histórias nas quais, como no poema de Echeverría, “la silenciosa llanura”, de “[s]ereno y diáfano cielo”, cuja “humilde yerba” ondula sob os efeitos das “armonías del viento”, se via subitamente transtornada pelo ruído, “que suele hacer el tronido”, da “insensata turba” que “grita, corre, vuela” (2018, pp. 30-4).¹⁴⁷

Porém, se o *malón* de “La cautiva” se manifesta *como* um trovão, o de *Los cautivos* é o próprio trovão (PERALTA-MARQUEZ, 2012, p. 143). A despeito daquilo que os personagens

¹⁴⁶ Aquele deserto preenchido por uma infinidade de textos superpostos e entrecruzados, o labirinto imaterial de Borges.

¹⁴⁷ Lembremos da imagem do “tropol atronador” das forças da barbárie sobre a civilização.

pensam haver ocorrido, fica claro que não houve nenhum ataque indígena, nem sangue ou incêndio por ele perpetrado, mas sim a destruição causada por uma tempestade. Assim, o tópico do *malón*, que, em Echeverría, constitui o ponto de inflexão do poema, pois instaura o desborde caótico de uma multidão de seres selvagens e infernais na solidão idílica da planície, aparece de maneira desviada no texto de Kohan (GARIBOTTO, 2008, p. 190). Os indígenas, aqui, não estão representados como se fossem forças da natureza, mas são a sua própria e literal manifestação. O mesmo ocorre já no índice do livro, no qual pode ser visto que o título do décimo-primeiro capítulo – “Los indios” –, o único entre os catorze que compõem a primeira parte do romance a não remeter a animais presentes na narrativa, age, na verdade, num sentido animalizador, já que coloca os indígenas, de maneira indistinta, ao lado do *chajá* que canta no início, das sempre presentes moscas, das formigas etc..¹⁴⁸ Não sem motivo, é o capítulo em que se narra o suposto *malón*.

A referência à fauna e à flora do território pampeano é outra das conexões que o texto de Kohan realiza com “La cautiva”. Como já dito, o poema inaugura o romantismo argentino porque coloca em prática o elemento historicista romântico em seu esforço por representar a originalidade da nação.¹⁴⁹ Daí, a ideia do deserto como “nuestro más pingüe patrimonio” e o imperativo “de sacar de su seno, no solo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional”, que Echeverría postula em sua advertência a *Las Rimas*, livro no qual o poema foi publicado (2018, p. 25). Tal necessidade faz com que autores como Adolfo Prieto vejam o drama dos personagens María e Brián como mero pretexto para se “pintar algunos rasgos de la fisionomía poética del desierto” e revelar “algunos de los más peculiares ornatos de la naturaleza que las rodea”, num misto de apreciação econômica e transposição estética em termos românticos (1996, p. 131).

Porém, se perguntam Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, como representar um país que se erige a partir do vazio do deserto? Como a literatura pode ser expressão de uma razão e cultura argentinas quando o mesmo Echeverría, em sua recusa a qualquer tipo de contribuição da tradição colonial anterior, adverte a sua ausência? Tal paradoxo exige que esta nova estética, que busca constituir-se como manifestação do nacional, reflita seus costumes e hábitos, para

¹⁴⁸ Estes são os títulos dos capítulos de “Tierra adentro”: 1. El chajá; 2. Las moscas; 3. Las ranas; 4. El gallo; 5. Los grillos; 6. Las chicharras; 7. Los caranchos; 8. La lombriz; 9. La perdiz; 10. Las hormigas; 11. Los indios; 12. El perro; 13. El chimango; 14. El ciempiés (LC, p. 171).

¹⁴⁹ Poderia argumentar que o romantismo se inicia na Argentina três anos antes de “La cautiva”, com a publicação de *Los consuelos*, do mesmo Echeverría. Porém, os poemas deste livro ainda se limitavam à, como mostra Monteleone, evocação do “universo del yo romántico en la medida en que es un universo de intimidad” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 122). Faltava a busca pela invenção do meio capaz de se expressar poeticamente a realidade nacional, que, como concretizada no poema de 1837, definiu a missão patriótica de toda a geração romântica argentina (IDEM, p. 123).

parafrapear o título do primeiro capítulo do *Facundo*, ao mesmo tempo em que os funda (ECHEVERRÍA, 1991, p. XIV). E o mesmo deve se dar com os aspectos físicos de seu território. Afinal, e agora quem pergunta é Fermín Rodríguez, o que descrever quando não há nada exceto a sensação do vazio? De onde provém o interesse estético de um espaço negativo, sem os acidentes da geografia emocional do romantismo (2010, E-book, p. 2863)? Jens Andermann responde, dizendo que o sublime pampeano, à diferença de outras paisagens americanas, não se dá por variedade e contraste, mas justamente pela “grandeza e majestade” de sua extensão, da infinitude de possibilidades que o olhar romântico julga encontrar em seu vazio (2000, p. 41).¹⁵⁰

Misto de grandeza e simplicidade (PRIETO, 1996, p. 132), a paisagem pampeana é descrita, em “La cautiva”, a partir de uma voz que codifica seu saber sobre o território a fim de torná-lo acessível ao leitor urbano não familiarizado. Por isso, a quantidade significativa de notas de rodapé que Echeverría inclui para explicar termos comuns à nomenclatura do deserto, tais como *toldería*, *yajá* (ou *chajá*), *ranchos*, *huinca*, *ombú* etc. (GARIBOTTO, 2008, p. 183-4).¹⁵¹ De maneira similar, o narrador de *Los cautivos* também realiza o esforço de traduzir e aproximar a realidade pampeana àqueles que a desconhecem. Vide, por exemplo, a maneira como ele procura explicar o som produzido pelo galope dos cavalos de Tolosa e Gorostiaga na planície, relacionando-o *ao dos dedos das mãos batidos na borda de uma mesa de madeira, quando se imita adequadamente o ritmo do galope* (LC, p. 14). Ou, então, a sua explicação sobre a crença no canto do *chajá* como sinal de perigo e mau agouro, que sintetiza as informações contidas na respectiva nota de Echeverría e, dando um passo para além da fonte parafraçada, acrescenta o comentário depreciativo e elitista sobre o que julga ser algo *próprio das culturas primitivas* (IDEM, p. 18).¹⁵²

¹⁵⁰ Jorge Monteleone diz que a incorporação de um imaginário espacial forma parte da constituição da própria subjetividade romântica, como o campo ao qual seu olhar peculiar se dirige. Neste imaginário, o espaço do “desierto inconmensurable, abierto”, de “La cautiva”, condiz com a ideia de um vazio espiritual que, nascido pela constatação romântica de uma ausência original, de um retraimento solipsista, se projeta como força dinâmica da fantasia (SCHVARTZMAN, 2003, p. 132).

¹⁵¹ Juan Sasturain, em conversa com Ricardo Piglia, afirma encontrar uma intenção similar em *Juan Moreira*, cujo público-alvo (imigrantes europeus recém-chegados ao espaço urbano de Buenos Aires) exigia que seu texto explicasse “la vida del gaucho y [...] todos sus rituales, por ejemplo, cómo se escucha el ruido de la bombilla cuando toman mate. No hay nada sobrentendido, a diferencia del *Martín Fierro*, donde todo se da por sabido” (PIGLIA, 2022, p. 82).

¹⁵² Coloco, a seguir, o trecho de *Los cautivos* sobre o canto do *chajá*: “Lo distinguieron. ‘Un chajá’. Dio dos chillidos, una pirueta circular y se alejó. De esta manera quedaba interrumpido el cruento duelo de la llanura, ya que los dos hombres en desafío, Tolosa y Gorostiaga, vieron en el vuelo del ave un signo que les indicaba que debían retomar la marcha. Es propio de las culturas primitivas, e incluso de esas formaciones que, de tan primitivas, ni siquiera el nombre de cultura merecen, el adivinar en las vísceras de las aves o en los dibujos de su planeo aéreo, signos y presagios que creen conveniente acatar” (LC, p. 18). E, a fim de comparação, o excerto da nota de Echeverría que o trecho anterior faz referência: “el P. Guevara hablando de esta ave, en su *Historia de Paraguay*, dice: ‘El *Yahá* justamente le podemos llamar volador y centinela [...]. En su canto repite estas voces: *yahá, yahá,*

Este tipo de apontamento abunda em toda a primeira parte do romance ao ponto de se tornar uma marca característica do narrador, o que fica claro pelo particular uso que ele faz do recurso dos parêntesis. Colocados à guisa de uma suposta explicação que se quer científica e/ou objetiva, são, na verdade, anotações pejorativas que atuam menos com um sentido aproximador entre leitor e paisagem/personagens descritos, e mais como ênfase da negatividade do narrado. A ver alguns exemplos:

[Sobre a cusparada ao fim da discussão entre Tolosa e Gorostiaga:] Gorostiaga examinó el envío con el cuidado de un científico. (Donde dice científico debe leerse una metáfora: la ciencia y los personajes de esta calaña no se tocan ni se acercan, no cabe establecer relación alguna entre lo uno y lo otro, ni siquiera para distinguir.) (LC, p. 18);

[Ao avistar luz na casa do patrão:] Los paisanos se agruparon y se quedaron quietos, extasiados, como ganados por un efecto de hipnosis, en la contemplación de ese fulgor. (Hágase la prueba con otros primitivos habitantes de la llanura, como por ejemplo la liebre o el conejo, y se obtendrá un mismo efecto.) (IDEM, p. 26);

[Sobre o fato de Tolosa e Gorostiaga sempre ficarem um contra o outro:] No se trataba, de más está decirlo, del aceitado mecanismo del desacuerdo racional. (Hablar, como lo hicimos, de “argumentos” o “hipótesis” es, incluso, exagerado, es impropio, es una concesión generosa pero inexacta a los atributos de estos hombres.) (IDEM, p. 50);

[Quando do encontro entre a dupla de *gauchos* e a tropa federal:] Se impuso así una súbita paz, y el trato fue cordial a partir de entonces. (Cordial entre este tipo de seres significaba no golpearse, no matarse unos y otros.) (IDEM, p. 107).

Ao analisar a maneira que Borges se utiliza dos parêntesis em sua obra, Ana María Barrenechea diz que a sua presença provoca uma espécie de desdobramento da voz narrativa, “es decir como si se doblase en dos individuos, uno que narra y otro – siempre vigilante y lúcido – que comenta la obra del primero” (apud FONSAID, 2021, E-book, p. 5054). Ademais, todo parêntese é a interrupção do andamento do relato para intercalar um comentário e, ao fazê-lo, induz o leitor a voltar sua atenção para o texto em si, ou seja, enfatiza a textualidade por sobre o efeito mimético da narrativa (IDEM, pp. 5058-5107). Tratarei, mais adiante, das consequências de tal desdobramento para o narrador de *Los cautivos*. Por ora, limito-me ao seu resultado mais imediato, o da composição de uma voz que se apresenta como a de um observador distanciado, irônico e pretensamente sábio, que julga a barbárie de seus personagens desde às alturas olímpicas da civilização.

Tendo deslocado o indígena para o papel de manifestação pura da natureza, o narrador dirige a totalidade de seu ímpeto animalizador, que, em “La cautiva”, era uma marca exclusiva do primeiro, na direção de seus *paisanos gauchos*. Estes nada têm a ver com os retratos idealizados dos viajantes ingleses, que viam, em sua figura, a concretização de um tipo

que significan (en *guaraní*) ‘vamos, vamos’ de donde se le impuso el nombre. El misterio y significación es que estos pájaros velan de noche, y, en sintiendo ruido de gente que viene, empiezan a repetir *yahá, yahá*, como si dijeran: ‘vamos, vamos, que hay enemigos, y no estamos seguros de sus acechanzas’. Los que saben esta propiedad del Yahá, luego que oyen su canto se ponen en vela, temiendo vengan enemigos para acometerlos’. En la provincia se llama chajá o yajá indistintamente” (2018, pp. 31-2, grifos no original).

romântico livre, nobre, cordial, praticante por instinto da igualdade entre os homens (PRIETO, 1996, pp. 62-3). Também estão longe dos quatro tipos de *gaucho* representados por Sarmiento no *Facundo*, já que não há nenhum *cantor* que anime as repetidas noites de bebedeira, ou alguém que faça o papel de *baqueano* ou *rastreador* – nem Tolosa ou Gorostiaga sabem muito bem aonde vão, e como vão, em suas travessias; não obstante, existe, sim, uma espécie de *gaucho malo*, como se nenhuma dose de negatividade fosse excessiva. Finalmente, suas frágeis e malcheirosas moradas em nada remetem à Arcádia *gaucha* de que cantava Martín Fierro antes de ser enviado à fronteira, na qual “[e]ra una delicia el ver / cómo pasaba sus días” (2012, E-book, p. 628).

Há, entretanto, um grupo com o qual os *paisanos* de *Los cautivos* se aproximam: a *chusma* que Echeverría localiza como habitando os entornos do matadouro ao sul de Buenos Aires. Para María Elena Fonsalido, o conto “El matadero” possui uma dupla presença no romance de Kohan, pois se encontra na trama, que narra o momento de sua escrita, e no que ela chama de leitura feita procedimento (2021, E-book, pp. 4069-81). Vejamos, primeiro, como ele aparece na trama. Após mais uma noite de bebedeira coletiva, os *gauchos* dormiam espalhados pela planície silenciosa, até que *o grito curto e agudo de la Toribia* – “*uma luz!*” – os arrancou do sono (LC, p. 26). Esta luz em questão vinha do interior da casa do patrão, o que indicava, portanto, que ele estava de volta à propriedade. A notícia alegre e reconforta os *paisanos*, já que a visita do patrão é por eles vivenciada como um acontecimento que rompe com o torpor de suas vidas cotidianas, que instaura *uma espécie de salto à realidade* capaz de afastar *esse nada absoluto que os assediava constantemente* (IDEM, p. 27). Ele é tido como uma fonte de bondade absoluta, mesmo quando reparte agressões físicas àqueles que eventualmente haviam carneado alguma das vacas que diz pertencer-lhe.¹⁵³ Desta forma, atua como um agente distribuidor da justiça dentro de suas terras, e suas punições têm como objetivo ensinar aos *paisanos* as noções fundamentais de propriedade privada e de hierarquia. Esta última, inclusive, se erige como a única barreira a ser respeitada para quem, como Maure, nem o incesto representa um limite (EL JABER, 2006, p. 2).

O modo como esse respeito à hierarquia está introjetado nas consciências dos *paisanos* pode ser visto no destino de Ortega, o “pibe buenísimo” que se tornou *gaucho malo* após haver domado *o potro mais selvagem* que já havia sido trazido ao rancho, pagando o preço de tornar-

¹⁵³ Devemos lembrar que estamos entre 1839 e 1840. Trinta anos antes de Bianco refletir sobre a necessidade de se delimitar as propriedades do pampa com arame farpado importado. É neste contexto que o patrão explica aos *paisanos* que “ninguno de los animales de la pampa andaba suelto, aunque diera la impresión de que sí. Por más que vieran una vaca perdida, deambulando sin rumbo fijo, por más que no tuviera una marca en el cuero y por más que ninguna tranquera o alambrada le cortara el paso, no importaba: esa vaca era de alguien” (LC, p. 30).

se, ele mesmo, um selvagem (LC, p. 29). Após a visão de *la Toribia* da janela iluminada na casa do patrão, os dias passam sem que este saia a lhes fazer uma visita, enquanto que, à noite, a luz permanece acesa. A estranha situação faz com que eles comecem a pensar que a recusa do patrão em vê-los possa ter sido causada por ele estar descontente com algo que possam ter feito de errado. Assim, a fim de solucionar este impasse, Ortega revela sua ideia de, similar ao praticado com as *vizcachas*, colocar fogo ao redor da casa para fazer com que o patrão saia de sua toca. Tal proposta é recebida, pelos demais, com o mais absoluto espanto. *Jamais haviam pensado, nem na mais disparatada das fantasias, que eles pudessem ter alguma ingerência, já que a realidade do patrão pertencia a uma esfera sobre a qual seus humildes peões não tinham nenhum direito a intervir* (LC, p. 52). Ademais, a comparação entre a casa do patrão e as covas subterrâneas da *vizcacha* é igualmente assombrosa, já que tal animalização o colocaria num nível semelhante, ou até mais baixo, que os próprios *paisanos*. Não à toa, o nascer do sol do dia seguinte se encontra com o corpo pendido do jovem em uma das árvores que dão nome ao rancho, e sua morte é recebida com um mudo consentimento geral.

Este mundo hierarquicamente cindido é o mundo da *vieja estancia ganadera* da primeira metade do século XIX, que tinha na casa do proprietário seu centro e marco, a partir do qual as terras se espalhavam por milhares de léguas nas quais o gado se criava solto, e se reproduzia de maneira praticamente espontânea (GAMERRO, 2015, E-book, 1026). Deste modo, localizada a apenas cem léguas de suas casinhas miseráveis, a casa do patrão se erige como o núcleo de todo o território, polo irradiador de sentido e de referência.¹⁵⁴ Construída de *materiais sólidos e nobres*, nas cores branca e vermelha, era uma *casa sóbria*, e sua principal qualidade residia no fato de ser *fresca no verão e amena no inverno*, ou seja, em ser capaz de constituir uma barreira entre o interior e o exterior. *Impossível não a comparar com os murchos ranchinhos dos paisanos*, diz o narrador, que os apresenta como o exato oposto daquela: *precários e insípidos, ferviam no verão e congelavam no inverno, sem que houvesse quase que diferença alguma entre seu interior e a intempérie* (LC, p. 20). A barbárie, além de violadora, incestuosa e animalizada, tampouco concebe a distinção entre o público e o privado. E, mais uma vez, o ato sexual entre *Maure* e *la Luciana*, realizado em meio à imensidão da planície e à vista de qualquer um, se erige como símbolo.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Em *El viaje intelectual*, Paul Groussac apresenta a seguinte descrição do espaço da *vieja estancia*: “En el centro de aquellas encomiendas rurales, vagamente medidas y nunca cercadas, la casa-estancia, con su galería cubierta y su techo de azotea o de dos aguas, levantaba sus paredes de adobe blanqueadas con cal [...]. A corta distancia de la casa señorial, algunos ranchos de peones y pastores dominaban apenas con sus techos de paja los corrales de las ovejas” (*apud* MARTÍNEZ ESTRADA, 1958b, p. 32).

¹⁵⁵ “Outro indício da barbárie: para executar os atos mais íntimos, algumas pessoas não levam em consideração o ponto de vista dos outros. Ainda, na Irlanda, segundo Estrabão, ‘os homens praticam o acoplamento, diante de

A importância da personagem de *la Luciana* para a narrativa ainda não foi enfatizada o suficiente, pois ela é a única, dentre todos os *paisanos*, a ter acesso a esse outro mundo frequentado por seres da mesma estirpe do patrão. Requisitada para o interior da casa, ela descobre, porém, não ser o proprietário, mas sim um poeta que a está usando como esconderijo. Como não poderia ser diferente, ele não apenas se esconde como escreve, e tal atividade não poderia estar mais distante do mundo *gaucho* que o rodeia. Neste sentido, a reação tida por Maure após *la Luciana* ter-lhe revelado a verdadeira identidade do habitante, assim como de sua atividade, é exemplar. Cito:

Maure se sintió perplejo. Las palabras que oía, y que entendía, si es que las entendía, con enormes dificultades, representaban una situación demasiado irreal para su empobrecida imaginación. Un hombre, un hombre solo, había venido a este lugar casi desierto, se había enclaustrado en una casa deshabitada, sin salir ni asomarse, y se había puesto a escribir. Aislado, encerrado, ajeno al mundo que tenía alrededor, ese hombre escribía. ¿Qué escribía? Le preguntó a la Luciana. “Versos”, dijo la muchacha. “Escribe versos. Un largo poema. Y una noche, en el furor de una noche, escribió, de un tirón, un cuento” (LC, pp. 85-6).

Creio não ser necessário aclarar, mas o homem em questão é Esteban Echeverría. O longo poema é, provavelmente, “Avellaneda” e o texto referido pela personagem como um conto é, nada menos, que “El matadero”. Curiosa escolha de gênero, aliás, visto que Juan María Gutiérrez, o responsável por sua publicação póstuma, justifica sua ação pelo valor testemunhal do texto, ou seja, por sua relação com a verdade histórica, não com a ficção. Identificado como um suposto esboço da representação da *Mazorca* presente no poema mencionado, seu editor o define como sendo “una página histórica, un cuadro de costumbres y una protesta que nos honra” (ECHEVERRÍA, 2018, p. 109). Foi apenas nos anos 50 do século XX que a crítica literária, nas leituras de David Viñas, Noé Jitrik e, posteriormente, Ricardo Piglia, lhe adjudica o estatuto de “primeira ficção argentina” (IGLESIA, 2004, p. 23). E, mesmo aqui, não há uma clara filiação com o gênero do conto breve, já que, no clássico texto de Jitrik, “Forma y significación en ‘El Matadero’, de Esteban Echeverría”, o autor lhe recusa a relação com os pressupostos definidos por Poe, Guy de Maupassant e Horacio Quiroga. Para o crítico, o texto se inicia como um irônico quadro de costumes, próximo do humor costumbrista praticado por Mariano José de Larra, autor espanhol celebrado pelos integrantes da *Nueva Generación*, e apenas se torna um conto a partir do episódio da decapitação do menino. Com esta morte, diz Jitrik, todas as oscilações e as buscas de ambiente do narrador cessam, o cenário se fixa e os

todo o mundo com qualquer mulher’, como se estivessem sendo observados por animais e não por pessoas. Acoplar-se em público, já havia afirmado Heródoto, é comportar-se como animais. O pudor é uma característica especificamente humana; ela significa que tomo consciência do olhar dos outros” (TODOROV, 2010, p. 26). Ao comentar o romance de Kohan no momento de sua publicação, Josefina Ludmer diz que a barbárie também é acrônica, já que os *gauchos*, lembremos da cena inicial, são “uns brutos que não têm noção do tempo” (2013, p. 40).

personagens se descolam do meio ao que estavam aderidos para girar em torno do drama narrativo, cuja conclusão se dá de maneira igualmente dramática (1971, pp. 83-4). O movimento que faz a personagem de Kohan, portanto, se adianta em mais de um século à história literária ao instaurar a consciência do caráter fictício de “El matadero” no momento mesmo de sua escrita.¹⁵⁶

Acossado pelo recrudescimento da repressão *rosista*, que lança os principais nomes de sua geração ao exílio, Echeverría realiza, trinta anos antes, o que Bianco falhará em fazer.¹⁵⁷ Ele se interna no pampa para se refugiar e escrever, e não só a sua escrita, como sua mera presença, provocam transformações na região. Como dito anteriormente, o fato de viverem *quase que inteiramente ao ar livre, ou, em todo caso, em ranchos carentes de portas e janelas que pudessem realmente abrir-se ou fechar-se*, teria tornado os *paisanos* incapazes de conceber o conceito de privacidade (LC, p. 44). Mais do que isso, se no vasto deserto da planície, onde *nunca tinha havido nada* – onde *nada havia para ver*, já que essas *tremendas extensões, completamente lisas, não continham nada e nem abrigavam nada*, o que explica, conclui o narrador, o vazio no olhar de seus habitantes –, *agora havia algo. Uma casa, uma luz, uma pessoa*. Esta que, *podendo sair, não saía, provocava um fato, o do encerro, em meio desta imensidão na qual nunca havia acontecido nada*. E tal fato, por centralizar os olhares hipnotizados dos *paisanos*, começa a modificá-los. Eles, agora, estão *aprendendo a prestar atenção* (IDEM, p. 44-5).

Porém, a personagem que sofre a mudança mais radical é *la* Luciana. Tal como observado pelo ciumento Maure, o contato direto com o poeta incute uma aura de suavidade a seus modos, assim como faz com que ela passe a se preocupar com sua aparência, e adquira os estranhos hábitos de se dirigir ao rio mais próximo para se banhar e de fazer suas necessidades em locais afastados dos demais – “[s]ão coisas minhas”, diz, quando confrontada por sua mãe, para quem “[m]ijar, cagar, [...] essas coisas são de todos” (IDEM, p. 67). Não existe mais, no seu caso, a bárbara equivalência entre as esferas do público e do privado, mas sim o seu contrário, a necessidade, construída por um processo de aprendizado, de se distingui-las. Outros resultados diretos de sua transformação estão na utilização de palavras difíceis ao falar,

¹⁵⁶ Ricardo Piglia também coloca o caráter fictício como presente na origem do texto, dando-o como a razão de sua não publicação por Echeverría: “O primeiro texto de ficção da literatura argentina permaneceu inédito por mais de trinta anos. E é preciso dizer que esse texto não foi publicado justamente porque era uma ficção, e a ficção não tinha lugar garantido senão como escrita privada, secreta” (2010, p. 17).

¹⁵⁷ “Mediante a repressão e o medo da *Mazorca*, a vida em Buenos Aires tornou-se insustentável. O exílio foi o caminho de boa parte de seus opositores. A ‘geração’ do Salão Literário buscou um seguro desterro para suas ideias e proposições. Chile, Bolívia, França, Inglaterra, Brasil e Uruguai foram os países escolhidos por estes intelectuais” (SOUZA, 2020, p. 17).

desconhecidas para o resto dos *paisanos*, e, o que lhes é mais espantoso, na sua capacidade de ler e escrever.

Como dito por Josefina Ludmer ao comentar o romance de Kohan, a “função do civilizador é educar” (2013, pp. 40-1). Por meio da educação, o Echeverría de *Los cautivos* retira o bárbaro – que, no caso, é a bárbara – do seu estado de rude brutalidade e o (a) transforma em civilizado (civilizada); ao fazê-lo, o poeta concretiza o sonho civilizatório.¹⁵⁸ María Rosa Lojo mostra como a ideia de civilização esteve, desde as suas origens francesas no século XVIII, ligada à instrução e ao saber. Para autores como Diderot, civilizado era aquele que detinha um grau elevado de elementos não só intelectuais, como morais e sociais, sendo a ignorância, herança da barbárie (1994, p. 12). Desta forma, civilizar era o mesmo que instruir.¹⁵⁹ E dito processo não se definia apenas no ensino das competências necessárias para o consumo das grandes obras da cultura europeia, mas em todo um sistema de valores e regras de comportamento, a chamada etiqueta, que caracterizava os “costumes civilizados”. Estes compõem o estado de civilidade, “aquele grado de cultura que adquieren pueblos y personas, cuando de la rudeza natural pasan al primor, elegancia y dulzura de voces y costumbres propios de gente culta”, que Sarmiento localiza em seu *Viajes por Europa, África y América* (2021, p. 346).¹⁶⁰

Há, todavia, um elemento fundamental que está sendo deixado de lado: o gênero da personagem. O fenômeno romântico ocorreu de modo concomitante com o aumento do público leitor feminino, o que, na Argentina, pode ser rastreado pelo interesse de revistas como *La Moda* em se apresentar como representantes dos interesses das mulheres. Fundada e dirigida por Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez e Rafael Corvalán – nomes centrais da *Nueva Generación Argentina* – após o fechamento do *Salón Literario*, *La Moda* dedicou diversos artigos sobre a questão feminina, o que, no contexto maior do projeto romântico argentino, significava definir qual o papel das mulheres na construção da nação. Estas, apesar de inicialmente igualadas à mesma condição dos homens, cuja suposta superioridade lhes era negada pelos editores da revista, tinham a sua área de atuação definida por limites muito bem conhecidos. Relegadas ao ambiente doméstico, estavam destinadas, como esposas e mães, a

¹⁵⁸ “Na Inglaterra, em 1767, A. Ferguson descreve o progresso da humanidade como uma passagem da brutalidade (*rudeness*) para a civilização” (TODOROV, 2010, p. 40).

¹⁵⁹ “Como ha señalado Lucien Febvre, el término [civilización] no existía hasta la segunda mitad del siglo XVIII, hecho que da una sugestiva oportunidad de examinar sus raíces en una concepción de la razón, el progreso y la perfectibilidad de la condición humana” (SORENSEN, 1998, p. 21).

¹⁶⁰ Não confundir o estado de civilidade com o de civilização. Quanto ao primeiro, Sarmiento julga faltar a perfeição moral e física, que eleger como definidoras do segundo, assim como as forças que o homem civilizado desenvolve para submeter a natureza a seu uso (2021, p. 346).

formar os costumes da nova nação e suscitar o amor à pátria (FREITAS NETO, 2020, pp. 145-7).

Segundo Fábio Feltrin de Souza, a proposta de instruir a mulher, que ganha força no contexto revolucionário dos processos de independência, trazia consigo perigos a serem evitados. Para o autor, a passagem da figura da mulher leitora para a da mulher escritora representava um risco para o poder masculino, já que a inseria na esfera pública da ação política (2020, p. 108).¹⁶¹ Se a mulher analfabeta remetia ao atraso da barbárie federal e, por isso, deveria ser erradicada pela educação, havia o imperativo de se manter o saber feminino sob controle e tutela masculinos – afinal, como diz Graciela Batticuore, não era possível e nem útil que elas lessem qualquer coisa. Seu propósito era o de produzir companheiras capazes de entender os objetivos e princípios da causa partidária a ponto de com elas se comprometer, mas limitadas às funções do papel designado ao seu gênero. Neste sentido, a personagem de Amalia é elevada como modelo paradigmático da mulher leitora ideal, na medida em que ela, literalmente, lê através dos olhos do seu parceiro, o herói romântico Eduardo, que lhe traduz as poesias de Byron (IGLESIA, 2004, pp. 34-40). Da mesma forma, não é em vão que, no romance de Mármol, a atuação política das personagens femininas se restrinja à esfera privada da intriga (SCHVARTZMAN, 2003, p. 100).¹⁶²

Outra personagem paradigmática deste processo é a própria María de “La cautiva”. Definida por Noé Jitrik como “una idea ortodoxamente romántica”, é a representação de “una mujer fuerte por el amor, idealizada hasta convertirla en heroína, ligada a la existencia por el sentimiento” (1967, p. 208). No poema, diversas são as referências que a ligam ao estereótipo romântico da “tímida doncella”, “delicada flor” de “belleza peregrina”, enquanto, de sua vida individual, sabe-se apenas que está casada com um militar da fronteira aprisionado pelos indígenas e que tem um filho (OPERÉ, 2011). Aqui, no entanto, se encontra o primeiro desvio do cânone, visto que “a cativa” a quem o título do poema se refere é, na verdade, Brián, o marido de María, que deve ser resgatado por ela. Assim, segundo María Semilla Durán, “La cautiva” é a história de um cativo reduzido à impotência por seus captores e, por isso, feminilizado, e de uma heroína que, ao questionar a imagem estereotipada da vítima, não apenas impede que o indígena a desonre, como se masculiniza ao matá-lo a punhaladas (2010, p. 2).¹⁶³

¹⁶¹ Daí, a dupla marginalidade de Mariquita Sánchez enquanto exilada e mulher (SOUZA, 2020, p. 127).

¹⁶² “Podemos empezar a pensar cuáles serían los lugares de sociabilidad de las mujeres y cómo funcionaban. En *Amalia* hay algunas pistas de esto: son la cocina, los salones, los cuartos interiores. Pareciera que esos espacios están muy definidos y escindidos. Un dato relevante es que en el siglo XIX muchas novelistas mujeres escriben en francés y publican con seudónimo masculino” (PIGLIA, 2022, p. 15).

¹⁶³ Para Fernando Operé (2011), isto faz de María “un personaje andrógino, mitad civilizado mitad salvaje, de extraordinaria versatilidad literaria”.

Porém, a masculinização da personagem, que está por trás de sua fortaleza sobre-humana, responsável por sua capacidade de enfrentar os diversos perigos do deserto e, ainda, proteger e carregar um Brián convalescente, não aparece como algo que se origina nela mesma, mas que é gerada por outro, no caso, o marido (TORESÁN, 2017, pp. 8-9). No mito da cativa, o essencial é manter a honra e a fidelidade ao esposo, e não permitir que haja a abjeta mescla com o indígena, que a impediria de permanecer em seu papel de exemplo e salvaguarda do núcleo familiar.¹⁶⁴ Desta forma, María apenas se converte numa mulher valente e forte a partir do amor que sente por sua família. Apesar de sozinha na planície, ela não se constitui como um indivíduo, mas uma mãe e esposa altruísta, e é o temor de perder esta condição que lhe outorga sua força sobrenatural. Do mesmo modo, ela não pode ser uma heroína que salva o parceiro a partir de sua posição de mulher, mas deve masculinizar-se para conseguir seu objetivo (IDEM, p. 28-9). Por isso que, tendo visto o marido perecer e escutado a notícia da morte distante do filho, sente sua vida se esvaír, já que não há mais nada que a faça lutar, ninguém a quem dirigir seu amor.¹⁶⁵

Para Fernando Operé (2011), a morte da personagem no final do poema é resultado de seu duplo cativo: primeiro, o material, que a retirou do lado de Brián e a obrigou a enfrentar um destino superior a suas forças; segundo, o cativo exercido pelo próprio texto romântico, que, apesar de narrar todas as transgressões – de expectativa, de gênero, de fronteira – cometidas pela personagem, deve submetê-la e puni-la ao final. É como se prisão ideológica na qual María está inserida não oferecesse muitas alternativas, e a morte deve ser o preço pago por rompê-la. Nesta sensibilidade romântica restrita, também o amor deve seguir certas condições para vingar, pois, tal como mostra Graciela Batticuore, ele não pode ser concebido fora do entendimento intelectual e político entre os amantes, para quem “el sueño de la felicidad contempla la política como prolongación de la familia romántica” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 597).¹⁶⁶ Por isso, a importância da leitura como requisito do par romântico em *Amalia* e a necessária transformação de *la Luciana* em “una lánguida muchacha romántica”, para quem o aprender a amar, ler e

¹⁶⁴ Mariela Toresán diz que há, no mito, “una doble ofensa hacia la mujer cautiva: por un lado en peligro y exposición de su cuerpo ante un posible ultraje por parte del indio, y por otro, la humillación y el rechazo del cuerpo de la cautiva por parte de su esposo”, que faz com que ambos os homens se igualem, já que, “esposo e indio, someten a la mujer a partir del uso, abuso y desprecio que hacen de su cuerpo” (2017, p. 26).

¹⁶⁵ Haydée, de *O conde de Monte Cristo*, profere não ser possível viver caso Dantès viesse a abandoná-la, mesmo que, neste caso, isto significasse libertá-la de sua condição de escrava (2012, p. 748).

¹⁶⁶ Esse vínculo entre política e amor romântico está na base da análise feita por Doris Sommer em *Ficções de fundação*, ao dizer que, nos romances latino-americanos do século XIX, “[l]a metáfora del matrimonio se desborda en una metonimia de consolidación nacional”, no sentido de que o “interés erótico que imbuye estas novelas debe su intensidad a la prohibición en contra de la unión de los amantes por prejuicios raciales o regionales. Y las conciliaciones políticas, o los convenios resultan urgentes porque en los amantes existe el deseo ‘natural’ de acceder a clase de Estado que habrá de unirlos” (2004, pp. 35; 65).

escrever nos termos do romantismo é condição indissociável do relacionar-se com aquele que foi o paradigma argentino do poeta romântico por excelência (FONSALIDO, 2021, E-book, p. 4184).

Este é descrito, pela personagem, como alguém que, *entregado à sublimidade da criação poética, transcendia essas profanas necessidades corporais, se elevava à espiritualidade imaterial de um mundo sem fome, sem sono, sem sede* (LC, p. 87). Tal exageração idealista está em consonância com a autoimagem que o próprio Echeverría fazia de sua missão poética, que, por sua vez, ecoava as proclamações semelhantes sobre o lugar eminente do poeta próprias do romantismo e presentes em outras literaturas nacionais do período (GRAMUGLIO, 2013, p. 86).¹⁶⁷ De Victor Hugo, mas também de Lamartine e de Madame de Staël, Echeverría retirou as ideias da legitimidade da literatura como força maior na construção de uma sociedade republicana e nacional, na qual o escritor tem, não apenas o direito, mas o dever de, com seus textos, intervir na construção do debate político e moral (ECHEVERRÍA, 1991, pp. X-XII). A força com que essa sua imagem de escritor – escrita como vítima e, por isso, como profeta (SOUZA, 2020, p. 116) – repercutiu numa sociedade incipiente, e abalada por disputas intestinas, como a argentina, pode ser vista no modo como ele passou a encarnar o voluntarismo cultural da *Generación* de 1837, seu destino missionário de continuadora da tarefa libertadora iniciada em *Mayo* e interrompida pela sangrenta ditadura de Rosas, que perseguia e expulsava seus membros ao exílio.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Segundo María Teresa Gramuglio, Victor Hugo foi aquele que definiu a proclamação do sacerdócio do escritor de modo mais acabado e com maior persistência. Em seus textos, diz a crítica, “la idea de un genio inspirado desde lo alto moviliza un repertorio de figuras y nombres propios que expanden en múltiples direcciones el sentido de la palabra *poeta* [...]”. Las figuras: vidente, sacerdote, apóstol, profeta, mago, sabio, redentor, soñador, genio, vate, liberador, etc. Los nombres propios: Orfeo, Isaías, Jesús, Prometeo, Cristo, junto con Homero, Esquilo, Dante, Colón, etc. Y además de canonizar esta expansión, Hugo dotó a la imagen del poeta así concebida de todos atributos adecuados a su desmesura – dimensiones gigantescas, comunicación con la divinidad, aislamiento patético del elegido – y de un escenario cósmico pródigo en montañas, rocas y águilas, desiertos, grutas, abismos, soles, rayos y tempestades, atributos y escenarios que a su vez guardan correspondencia con una figuración también desmesurada de la audiencia: los ‘pueblos’, la ‘humanidad’, las ‘multitudes’, los ‘reinos’, los ‘hijos del mundo’” (2013, p. 87, grifos no original).

¹⁶⁸ “Se para Michelet a Revolução Francesa era manifestação da profecia nacional, a Revolução de *Mayo* era para os letrados de 1837. Ambas forneciam um modelo inacabado de ensinamentos e realizações coletivas. Uma potência de antecipação do futuro que não poderia ser novamente desperdiçada. A revolução transmite uma memória, uma promessa, um mito fundador, uma utopia inconclusa, uma linguagem simbólica, uma escatologia ou ainda, uma religião, para retomarmos o termo bastante usado pelos revolucionários românticos. Esse sentimento messiânico, essa religião inconclusa, parece ter pairado sob os desterrados argentinos” (SOUZA, 2020, p. 71). Quanto ao modo como Echeverría enxergava o seu papel na resistência ao governo de Rosas, ver o que ele diz em carta de 4 de abril de 1844: “¿De qué cabeza salieron casi todas las ideas nuevas de iniciativa, tanto en literatura como en política desde el año treinta y uno en adelante? [...] ¿Quién antes que yo rehabilitó y proclamó las olvidadas tradiciones de Mayo? ¿Quién trabajó el único programa de organización y renovación social que se haya concebido entre nosotros?” (1991, p. XXIX). Já sobre a noção de “imagem de escritor”, ver o que diz María Teresa Gramuglio a respeito: “refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condensan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario

Nem todos, porém, compartilham dessa imagem de Echeverría. Maure, por exemplo, vê o poeta como um sujeito marcado, exclusivamente, pelo sexo que realiza com *la Luciana*. Afinal, se algo define o espaço pré-cultural do mundo dos *paisanos* é a linguagem do corpo, pela qual os elementos sexuais e biológicos se erigem como os únicos signos passíveis de codificação (EL JABER, 2006, p. 3). Por esse motivo, o muro de incompreensão que se instaura, de maneira paulatina, entre *la Luciana* e os demais personagens à medida em que esta realiza sua educação transformadora. E, resultado daquele, a raiva que se apossa de Maure ao ver que, *antes, a la Luciana tudo se entendia, e agora não* (LC, p. 87). Raiva e incompreensão que, rapidamente, se transformam em violência, como quando a personagem, após ter escrito “Los Talas” na terra úmida e fofa da fazenda, muda a combinação das letras para que se forme o nome de Tolosa. Este, por sua vez, tomado de *um medo tremendo, de ódio*, golpeia a personagem no rosto, como se, mais do que ao temor da letra desconhecida, houvesse reagido, de maneira instintiva, ao duplo perigo de uma escrita feminina (IDEM, p. 103).

Para Barbara Jaroszuk, o conflito é um dos eixos semânticos dominantes de *Los cautivos*. Ele se manifesta, principalmente, na oposição e na falta de comunicação entre os mundos do poeta, encerrado na casa do patrão, e o dos *paisanos*, condenados ao aberto (2013, p. 44). Nesta relação antitética, a passagem que realiza *la Luciana* aparece menos como algo capaz de produzir sínteses, e mais como o agravamento das contradições, um aprofundamento da cisão entre as duas esferas. De forma semelhante, Noé Jitrik diz que, nos anos da escrita de “El matadero”, Echeverría já não acreditava na possibilidade de se superar a dicotomia tradicional entre unitários e federais, de produzir uma síntese que solucionasse o embate entre os principais grupos que disputavam o predomínio do país (1967, p. 211). Mais do que isso, como visto anteriormente, a composição conflituosa de uma realidade cindida entre civilização e barbárie pautou a cultura argentina desde as suas origens no século XIX, e, por isso, está na base da metáfora da violação que David Viñas se utiliza para marcar o nascimento de sua literatura nacional:

La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la “carne” sobre el “espíritu”. De la “masa” contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta. Y a partir de esa agresión inicial – por el revés de la trama – los textos del romanticismo argentino pueden ser leídos en su núcleo como un progresivo programa del “espíritu” y la literatura contra el ancho y denso predominio de la “bárbara materia”. El circuito que va desde los planteos del 37 o 38 que postulan una síntesis entre “el espíritu” y “lo material”, entre Europa y América, pasando al dilema excluyente de Civilización o Barbarie, hasta llegar al darwinismo social con que se mutila esa dicotomía y se

y social. Uso la palabra *imagen* en lugar de la más común de *figura*, para subrayar justamente el aspecto *imaginario* de esa construcción” (2013, p. 100, grifos no original).

justifica la liquidación de la “Barbarie” entre 1860 y el 80, lo evidencia. Los proyectos iniciales de síntesis entre el escritor y las masas, entre lo europeo y lo concreto de América Latina se desnivelan y desplazan enfatizando lo “espiritual” hasta disolverse o deformarse: [...] querían que la Argentina fuese hablada por Europa (VIÑAS, 1971, pp. 15-6).¹⁶⁹

Tendo falhado as iniciais tentativas de produzir a síntese entre as “luzes da inteligência europeia” e as “entranhas da sociedade”, para usarmos os termos de Esteban Echeverría, escritor paradigmático desse esforço de conciliação entre extremos, ou, para retomarmos uma imagem cara a Bianco e presente no texto de Viñas, como esta matéria dificilmente se dobrava aos desígnios do espírito, o que se conforma, segundo o crítico, é uma literatura cada vez mais reativa, que imagina as relações com a comunidade ao redor da chave da violação.¹⁷⁰ Segundo Graciela Montaldo, isto se deu pela própria composição do campo cultural da Bacia do Prata no século XIX. Este, continua a autora, se encontrava definido pelo confronto entre os letrados europeizados *versus* a aliança do caudilho populista com os “bárbaros”, sendo Rosas o seu maior exemplo. Nesta conjuntura, os escritores se viam impedidos de realizar sua autoimposta tarefa de representar, já que “a aliança com aqueles que ‘não podem representar a si mesmos’ foi interceptada pelo caudilho, com quem a relação se firma simbolicamente – não na representação mas na mútua identificação” (2004, p. 84).

Para Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, o fracasso em coexistir com Rosas dissolve qualquer possibilidade de se pensar o país em termos que não recorram às divisões entre um *ellos* e um *nosotros*, e faz com que os escritores passem a eleger o âmbito do privado como zona segura, aliada, frente ao perigo da barbárie externa (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXVI). Por isso, as recorrentes imagens de “la *catacumba* del libro, el *recinto sagrado* de la escritura, el *tabernáculo* de la lectura y la *cripta* del escritor”, a partir das quais escrevem, de maneira secreta e solitária, textos orientados ao massivo, que, na realidade, rejeitam e temem (VIÑAS, 1971, pp. 17-8, grifos no original).¹⁷¹ Como diz Lukács, “o alheamento ao povo converte-se sempre

¹⁶⁹ Como bem notado por Julio Schwartzman, o conflito também está no cerne da crítica literária como praticada por Viñas, no sentido de que, em seus textos, ele “parece establecer relaciones personales con los escritores del pasado que estudia e incluso mantener un duelo con ellos” (CELLA, 1999, p. 149).

¹⁷⁰ No já citado prólogo escrito em conjunto com Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano diz que “[l]a amalgama o síntesis de elementos diferentes (y aun opuestos) se manifiesta, inmediatamente, como el procedimiento generador de las fórmulas doctrinarias que Echeverría enuncia como credo de la nueva generación [...]. En efecto, la doctrina es identificada como el resultado de otra de las síntesis que ella misma propicia: la que conjuga el saber europeo con el conocimiento, por el estudio, de los rasgos específicos de la realidad nacional – las necesidades de la sociedad argentina, sus costumbres, sus tradiciones. Leamos en el *Dogma* unas metáforas que Echeverría emplea repetidamente para sugerir el encuentro buscado de esos dos términos: ‘Pediremos luces a la inteligencia europea, pero con ciertas condiciones... tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad’” (ECHEVERRÍA, 1991, XXXVI-VII).

¹⁷¹ Esta ambiguidade em relação ao povo está presente na posição de Echeverría sobre a questão do sufrágio universal. Tendo sido o instrumento que havia levado Rosas ao poder, o sufrágio irrestrito aparece descrito, em “Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37”, como “el suicidio del pueblo por sí mismo, la legitimación del Despotismo” (1991, p. 178). Frente a esta situação, o poeta coloca a necessidade,

em uma hostilidade ao povo” (2011, E-book, p. 5212). Esta oposição é a que Viñas localiza atrás da consagrada imagem do escritor-profeta, do seu isolamento patético enquanto figura do eleito, pois este apenas se vê possibilitado de tomar a palavra na medida em que os demais se calam, e seu ofício de escritor se “espiritualiza”, e se eleva, apenas porque o corpo social é silencioso e desdenha de sua letra escrita (1971, p. 21).¹⁷²

Há algo mais próximo disso do que a imagem de um solitário Echeverría isolado no retiro da casa de campo de sua família? Que escreve um texto que será tido como a primeira ficção da literatura argentina a incorporar a voz popular, enquanto é observado, de maneira intensa e atônita, por estes mesmos populares, incapazes de lê-lo e de compreendê-lo? Ao escrever sobre “El matadero”, Ricardo Piglia diz que a ficção se desenvolve na Argentina com o intuito de representar o Outro, seja este o “bárbaro”, o *gaucho*, o indígena ou o imigrante. Ela não exclui o inimigo, mas o ficcionaliza, constrói uma representação que possibilite àquele que escreve adentrar em seu mundo, “imaginar sua dimensão interior, sua verdade secreta, seus modos de ser”. Afinal, o “outro deve ser conhecido para ser civilizado”. Neste sentido, ele não aparece somente como um sujeito ou um objeto, mas é a expressão de um mundo alternativo, em que a barbárie age como metáfora de uma concepção espacial da cultura que a localiza para além das fronteiras da civilização (2010, pp. 21-2).

Em *Percorrendo o vazio: intelectuais e a construção da Argentina no século XIX*, José Alves de Freitas Neto aponta para o vínculo existente entre literatura, território e identidade nacional. Preocupados com a definição das fronteiras nacionais e culturais do país, os homens de letras argentinos forjaram mitos nacionais que, ao modo da dicotomia entre civilização e barbárie, pudessem diferenciar aquilo que deveria ser incluído do que deveria estar excluído de sua ideia de nação argentina. Neste sentido, os textos literários desempenharam um papel central ao cobrir, com palavras, um espaço considerado como faltante – mais uma vez, o deserto

mesmo que temporária, de uma democracia restringida, baseada num sistema de camadas representativas, que deveria manter-se em voga enquanto a educação do povo não estivesse concluída, ou seja, até o momento em que aqueles “que al comienzo están privados de la ciudadanía, se hallen capacitados para desempeñar la libertad política” (IDEM, p. XLIV). Também Sarmiento defendeu a necessidade inicial de um Estado educador, moderno, vertical e centralizado, que, ao menos em teoria, “debería dar lugar al sistema descentralizado y participativo estadounidense una vez que se hubiera logrado civilizar a los sectores bárbaros” (MOLLOY [et al], 2016, p. 121).

¹⁷² Segundo Viñas, à exceção de José Hernández, o povo jamais é considerado, de maneira séria, o “público concreto” dos escritos surgidos a partir de 1837, o que revela a seguinte contradição: “los destinatarios posibles del proyecto pedagógico son descalificados por su ‘barbarie’, de vuelta lo masivo de ese público concreto supondrá la disolución de la exclusividad del producto” (1971, p. 18). Para Alberto Julián Pérez, isso ocorre porque, à “intolerância política de Rosas, os intelectuais opõem a sua própria intolerância intelectual. A cultura letrada se divorcia, assim, da formação personalista das massas que compõem o novo Estado e que, pela primeira vez, conseguiram estabelecer uma relação política duradoura com um caudilho popular que as lidera, as reconhece e lhes dá identidade política dentro da nação” (apud FREITAS NETO, 2020, p. 123).

–, e se constituíram em “verdadeiras cartografias da exclusão” (2020, pp. 31-2).¹⁷³ Em tal processo, o drama de fronteira foi, para Sarlo e Altamirano, o principal artifício narrativo pelo qual tais cartografias foram estabelecidas, ou seja, a fórmula escolhida para que, sobre a iconografia do deserto, a crueldade do espaço indígena e a força das armas, se desenhasse as virtudes da cultura, as qualidades dos *criollos* de origem europeia e a potência espiritual de um novo arquétipo feminino (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXIII).¹⁷⁴

Na lógica dos críticos acima referidos, portanto, tanto “La cautiva” quanto “El matadero” são definidos como dramas de fronteira. No prólogo escrito à edição da editora Penguin Clásicos, que abarca ambos os textos, Martín Kohan parte desta premissa ao dizer que, neles, a fronteira é o determinante, porque separa os territórios de refúgio dos espaços de ameaça. Apesar de central, ela, porém, não está dita em nenhum dos textos. Há, segundo o autor de *Los cautivos*, dois espaços muito bem definidos, mas que devem ter seus limites estabelecidos. Este denominador em comum não deve encobrir o fato de um texto ser o oposto do outro, já que, enquanto o primeiro é um relato do aberto, do qual se deve sair, o segundo é um relato do encerro, no qual não se devia ter entrado. Ambos, contudo, lidam com o perigo de uma violência que desborda, que “en su exceso, en su desborde, late siempre la amenaza de que pueda derramarse, invadir, penetrar el espacio propio” (2018, pp. 11-5). É, novamente, o risco da violação.

Vejamos o que Kohan escreve sobre cada texto de Echeverría. Em “La cautiva”, a poesia deve tornar o deserto, de espaço ilimitado e inabarcável, numa totalidade imaginariamente passível de ser delimitada. Para isto, ele não apenas romantiza a paisagem, estetizando-a e mitificando-a, como deve transformá-la numa espécie de mapa político correspondente ao critério das fronteiras nacionais.¹⁷⁵ Mas como isso se dá no poema? Para Kohan, ele se inicia a partir da carência de fronteiras eficazes – por isso, a existência das invasões do *malón* indígena produtor de cativas – e avança, segundo o modelo de uma fuga, até que conclui com a possibilidade de se estabelecer um limite intransponível. Este, por sua vez, é o resultado da tumba de María, que, juntamente com o *ombú*, produz uma marca no deserto capaz de, ao

¹⁷³ Jens Andermann afirma que a delimitação do espaço é o que faz dele um significante, já que “no podemos imaginar un espacio sin inscribirle límites, alegorizarlo. A partir del trazado de límites, es semiotizado tanto el espacio interior como el exterior: lo que es excluido como lo otro sigue formando parte – como diferencia – del universo semiótico que compone el espacio circunscrito” (2000, p. 18).

¹⁷⁴ Diz Alejandra Laera: “El proyecto de los románticos argentinos no es una vuelta a un origen inmutable. Es el intento de convertir un claro comienzo histórico que están elaborando y constituyendo – en su lucha contra Rosas – en el origen de una nueva patria, surgida de la intelectualización de los males que la afectan para constituir los bienes que la salvarán. Es un proyecto de futuro, buscando en el pasado los errores que hay que subsanar. No hay nostalgia por lo que se perdió, sino dolor por lo que se padece” (IGLESIA, 2004, p. 75).

¹⁷⁵ Novamente, a obsessão, compartilhada por Sarmiento e Bianco, em fixar limites ao território pampeano.

mesmo tempo em que “efecto y expresión de la permeabilidad territorial de la pampa”, se erigir como limiar de “un lugar impermeable, que el indio no traspasará” (IDEM, p. 16). Assim, a despeito do trágico destino de seus personagens, o poema, dizem Patricio Fontana e Claudia Roman, “es el relato de la exitosa conquista del territorio, tanto literaria y simbólica como militar” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 67).¹⁷⁶

Se, como diz Kohan, “La cautiva” lida com a necessidade de se criar um limite político à violência indígena, “El matadero” se enfrenta com a tarefa de se fixar um limite à violência política dos federais (IDEM, p. 17). E esta não pode ser outra que a violência das camadas populares que orbitam o território do matadouro ao sul da cidade de Buenos Aires, local erigido como metonímia da Federação Argentina sob o governo de Rosas. Em outro texto, de título “Las fronteras de la muerte”, o autor diz que a voz narrativa do relato de Echeverría age como se desse um passo à frente e outro atrás, como se tateasse, à maneira daquele que sente curiosidade, mas que receia, que se horroriza com o que pode ver, mas também se fascina com o mesmo que o está horrorizando. Tal movimento, que poderia explicar as iniciais oscilações e buscas de ambiente identificadas por Noé Jitrik, é consequência da mistura entre receio ideológico e fascinação estética que o escritor burguês tipicamente romântico sente frente à cultura popular (KOHAN; LAERA, 2006, p. 173).

Desta forma, “El matadero” é, para Kohan, uma das representações mais exasperadas da violência popular e uma das versões mais dramáticas sobre as dificuldades de controlá-la. Por isso, o que ele chama de “costumbrismo espantado” do narrador de Echeverría, que necessita descrever o espaço do outro antes de iniciar a narrativa, ou seja, estabelecer uma regularidade espacial sobre a irregularidade da violência do povo. Tal como já demonstrado por Jitrik, é somente após definir os espaços, e os modos em que se dá – ou não – a circulação entre eles, que o conto propriamente dito começa. Nele, o protagonista do jovem unitário, alheio a tudo o que havia sido estabelecido anteriormente, parece percorrer o espaço da cidade como se não houvesse fronteiras políticas que o delimitassem (IDEM, pp. 175-7). Ao fazer isso, ele se interna no mundo do outro, do inimigo, numa espécie de avesso atroz da situação narrada na anedota inicial do *Facundo*, pois, no lugar do exílio e da fuga, da escapada da violência federal

¹⁷⁶ Esta conquista se dá, continuam os autores, em três momentos do poema: “La huida de Brián y María primero, la venganza blanca de ‘La alborada’ después y la ulterior aparición en ‘El epílogo’ de la cruz y el ombú son los pasos sucesivos y explícitos de la fabricación de un *espacio* para los blancos en el *lugar* del desierto” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 70, grifos no original).

que Sarmiento realiza, o herói de Echeverría é por ela apanhado, maltratado e torturado até a morte (PIGLIA, 2010, p. 19).¹⁷⁷

Não há, em “El matadero”, apenas o perigo do que pode acontecer ao se entrar no território inimigo, como também o temor de que sua violência se derrame por sobre os demais territórios da cidade, como representado na desenfreada corrida do touro pelas ruas adjacentes ao matadouro, que tem como resultado imediato a decapitação de um menino inocente.¹⁷⁸ Este horror ao desborde também se encontra simbolizado pelo sangue – do gado sacrificado, do menino, do jovem unitário – que inunda o pátio e se mistura ao lodo e ao barro do matadouro, numa mescla de raças, sexos, idades, animais e homens, um caos violento e intolerável, que, como aponta María Rosa Lojo, só pode ser descrito mediante a hipérbole (1994, p. 126). Não obstante, Cristina Iglesia alerta para o fato de que não se deve confundir mescla com aproximação, já que, nem mesmo na brutalidade carnal da cena final do relato, há o acercamento do mundo culto e letrado do protagonista com o violento e irracional do povo do matadouro (2004, p. 25). O texto, continua a autora, é uma espécie de mesa de teste da representação da violência popular e de seus perigos, na qual não há solução e nem castigo para os culpados, apenas a constatação do desastre (IDEM, p. 31).

Martín Kohan parece concordar com esse diagnóstico sobre “El matadero”. Para ele, civilização e barbárie, tal como aparecem no conto, “no se tocan, y si se tocan no se comunican, y si se comunican no se entienden” (KOHAN; LAERA, 2006, p.188). Como dito no já tantas vezes citado prólogo de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, ao qual Kohan também faz referência, sem a existência de “fisuras que los comuniquen realmente, el encuentro de dos mundos [...] no puede sino producir violencia y muerte” (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXVI). Desta forma, “El matadero” é, segundo o autor de *Los cautivos*, “conflicto puro” (KOHAN; LAERA, 2006, p.189), o mesmo termo que, lembremos, foi o escolhido por Barbara Jaroszuk como eixo definidor do romance em questão. Mais do que isso, a ideia do conflito como motor produtivo da narração está na maneira com que o próprio autor parece definir sua poética. A ver, por exemplo, o que diz o narrador de outro de seus romances, *Cuentas pendientes*: “[e]n vez del diálogo, la interacción, la alimentación mutua, el desdibujamiento de los límites, poner

¹⁷⁷ “É preciso dizer que a história da ficção argentina começa duas vezes. Ou melhor: a história da ficção argentina começa com a mesma cena de terror e violência contada duas vezes. Primeiro, na primeira página de *Facundo*, o que equivale a dizer a primeira página da literatura argentina. E, ao mesmo tempo (mas de modo deslocado), em *O matadouro*, de Esteban Echeverría” (PIGLIA, 2010, pp. 17-8).

¹⁷⁸ Diz Jitrik: “la ironía verbal se acaba cuando un lazo tenso corta el cuello de un niño sentado sobre una estaca”, e sua morte “propone una imagen tan intolerable que se la debe abandonar” (1971, p. 84).

todo lo otro: el conflicto, la exclusión, la oposición irreductible, la imposibilidad de conciliar” (2010, p. 147).

Desta forma, podemos dizer que o que Kohan busca, na clássica dicotomia, é o que ele define como uma das matrizes mais produtivas da literatura argentina, razão de ela ter sido fundada na tentativa letrada de representar o Outro iletrado. Como bem aponta María Elena Fonsalido, no debate sobre qual conjunção seria a mais adequada para marcar a qualidade da relação da civilização com a barbárie no subtítulo do *Facundo*, se a aditiva *e* ou a adversativa *ou*, ele parece escolher o caminho do enfrentamento direto e optar pelo *versus*. Pois, como bem diz o próprio autor, em concordância com David Viñas, “un poco de maniqueísmo no está mal” (apud FONSAIDO, 2021, E-book, p. 3862). É exatamente o que ele faz em *Los cautivos*, e não apenas na contraposição entre mundos e espaços diametralmente opostos do poeta romântico Echeverría e dos *paisanos*, mas na sua escolha por um narrador que se coloca em uma clara posição de antagonismo frente aos seus personagens.

Creio já ter sido deixado suficientemente claro o modo elitista e degradante com o qual o narrador representa os seus *gauchos*. Para Barbara Jaroszuk, a narrativa se constrói a partir de uma voz que se identifica com um *nosotros* pertencente à elite e oposto a um *ellos* popular e rural. Ademais, seu afastamento não se limita a posições na escala social, mas, continua a autora, também se dá pelo tempo, no qual o narrador se encontra “separado de sus protagonistas por una distancia temporal considerable” (2013, p. 45). Esta, inclusive, pode ser confirmada nas menções a elementos inexistentes no momento em que a história se passa, mas que farão parte da realidade do pampa num futuro próximo, como os trens, os arames farpados e a técnica de escavar *zanjas*. Distância social e temporal que, mais uma vez, remete a “El matadero”. Nele, também há um narrador identificado com a esfera culta e letrada, oposto às camadas populares, que narra os eventos de um passado já terminado. A diferença, neste caso, se dá pela existência de um falseamento da distância temporal no texto de Echeverría, pois os horrores nele narrados eram contemporâneos ao momento de sua escrita; o que seria “corrigido” pela publicação tardia do texto, quando, aí sim, a Federação Argentina de Rosas já fazia parte da história argentina.

Mas, talvez, seja no âmbito do foco narrativo o local em que o narrador de *Los cautivos* mais busque se assemelhar ao de “El matadero”. Veja-se o que diz Kohan sobre este último:

En la medida en que en el narrador predomina una espeluznada aversión, la perspectiva se aleja y se eleva (se escribe *sobre* el matadero, *desde* la ciudad), pero cuando en su oscilación ambivalente es la otra parte la que predomina, la de la atracción, el enfoque narrativo se acerca al matadero y se hunde en él, un poco como todo lo que hay allí puede llegar a hundirse en el barro, y corre el riesgo de salpicarse no menos que los personajes de ese mundo, a los que vemos salpicados con agua, con barro o con sangre (KOHAN; LAERA, 2006, p. 187, grifos no original).

É o que Noé Jitrik identifica como o movimento característico de um olhar que, inquieto, como se numa busca pelo descobrimento da realidade, passa, de perspectivas gerais e panorâmicas, ao detalhe mais singular (1971, p. 80). Em semelhantes impulsos, o narrador de Kohan parte, por exemplo, da compartilhada inquietação dos *paisanos* frente à luz recém-identificada na janela do patrão para, a partir da confusão iniciada pela luta engalfinhada entre as personagens de *la Toribia* e *la de Maure*, adentrar, juntamente com as unhas e dentes da primeira, *nos resquícios, nos vãos* deixados pelo corpo da outra (LC, p. 37). Tal prática está na origem do mencionado naturalismo da narração, que, em sua “manera muy precisa, muy detallada de describir cualquier cosa, por más nimia que sea”, se transforma, muitas vezes, numa autoparódia (JAROSZUK, 2013, p. 48). Isto fica evidente nas cenas em que o foco narrativo acompanha os esforços do velho Santos em analisar as próprias fezes atrás de uma lombriça ou, então, quando narra pelo ponto de vista das formigas, numa exageração da onisciência do narrador que, se, para Jaroszuk, já era “antes un poco sospechosa y hasta cierto punto anacrónica”, chega aos limites do absurdo (IDEM, p. 45). O único espaço em que a visão da narração não adentra é, justamente, no interior da casa em que reside Echeverría. Com exceção de uma breve menção ao conteúdo dos materiais de sua mesa – *uma pluma, um tinteiro, umas folhas de papel* (LC, p. 61) –, o leitor compartilha do olhar dos *gauchos*, para quem o poeta é uma silhueta difusa, filtrada pelas cortinas, de presença quase espectral.

Há, ainda, outro elemento de “El matadero” ao qual a briga de *la Toribia* com *la de Maure* faz referência. Como já dito, o relato de Echeverría é considerado a primeira ficção argentina que, ao incorporar e representar a fala das camadas populares de Buenos Aires, dá voz à barbárie (ANDERMANN, 2000, p. 73). Esta, por sua vez, como mostra María Rosa Lojo, degenera, na maioria das vezes, em grito, uivo, repreensão violenta ou rogativa fanática, quando não se mistura ao estrepitoso ruído dos guinchos e grunhidos dos animais do matadouro. A animalização, cabe dizer, é moeda corrente nesta “historia de animales”, como definido pela crítica, presente tanto nas descrições do narrador sobre as semelhanças entre as “negras y mulatas achuradoras” e as harpias e aves de rapina, como no modo em que os agentes do matadouro aproximam o touro a ser abatido e castrado com a figura do jovem unitário (1994, pp. 113-7).¹⁷⁹ Da mesma forma, os insultos, inicialmente trocados entre as duas mulheres, dão

¹⁷⁹ María Rosa Lojo diz que o personagem do jovem unitário “muere ferozmente igual que el toro [...], su sangre desborda sobre el suelo como la de los animales”, o que “homologa su sacrificio con el de los novillos y el toro mismo” (1994, p. 116). Noé Jitrik chama a atenção para o caráter sexual latente na equivalência entre protagonista e touro, que se repete na violência sofrida por ambos, pois, enquanto o animal acaba sendo vítima de castração, o unitário aparece como alvo da ameaça, apenas sugerida, nunca explicitada, de violação. É como se o narrador, ao chegar a este ponto, entendesse a necessidade de se censurar, já que Echeverría, diz Jitrik, jamais permitiria que “un personaje dignificado fuera objeto de una degradación sexual” (1971, p. 94).

lugar a gritos incompreensíveis, puras expressões de fúria, quando partindo delas, ou da alegria compartilhada pela multidão que, como se numa *festa espontânea*, se aproxima a observá-las.¹⁸⁰ E, é claro, não faltam as descrições animalizadoras do narrador, que associa o *corpo pesado e gorduroso* de *la de* Maure ao de uma vaca (LC, pp. 37-8).

Noé Jitrik diz que, ao dar voz a personagens como Matasiete, o único nomeado pelo relato, o narrador de “El matadero” inaugura um âmbito linguístico do qual ele mesmo não pode, e não quer, escapar. Este é o da fala popular, cujo tom “directo, preciso y tajante” é avaliado, pelo crítico, como de potência superior à solenidade do discurso do protagonista culto, permeado por inflexões “indirectas, parafrásticas, casi miméticas” (1971, pp. 85-6). Esta ambiguidade estética, que valoriza aquilo que o projeto político do autor via como obstáculo para a construção da nação – a lembrar, a barbárie da figura de Rosas e de sua base de apoio popular –, pode ser entendido como um dos motivos para a não publicação do texto (ECHEVERRÍA, 1991, pp. XXIV-V). É como se Echeverría, sugere Jitrik, pudesse ter sentido que, num momento em que a estética realista ainda não existia, havia ido longe demais, tanto política quanto literariamente, que “quebraba lo sacro más allá de lo que quería”, e, ao fazê-lo, cometia “una vacilación que provoca una división del relato en dos sectores”, o costumbrista e o conto propriamente dito (1971, p. 88).¹⁸¹ Desta forma, seu incipiente realismo acaba sendo reduzido a “un mero conjunto de elementos realistas”, colocados ao serviço de “un esquema sólidamente romántico” (IDEM).¹⁸²

Neste sentido, apesar da superioridade estética da barbárie, o relato todo converge para a exaltação do herói civilizado. Afinal, “un romántico tiene una cierta idea del mundo”, diz Jitrik, que o divide entre “el reinado de la cultura” e “otro al que se le opone, la anticultura” – de novo, o dilema entre o espírito e a matéria (IDEM, p. 89). Da mesma forma, na busca pela síntese entre as “luzes da inteligência europeia” e as “entranhas de nossa sociedade”, chama a atenção, de Sarlo e de Altamirano, o fato de que aquilo que aparece como de acesso mais

¹⁸⁰ Diz Kohan: “En el matadero imperan la violencia, la muerte, la vulgaridad, lo repugnante. Pero también impera la alegría. La mirada de Esteban Echeverría no omite esta dimensión jubilosa del mundo popular, y es así que en el cuento se menciona la ‘algazara’, las ‘groseras carcajadas’ o ‘una tremenda carcajada’, una ‘risa estrepitosa’, ‘las exclamaciones chistosas’ o que ‘la risa y la charla fue grande’. Con todo lo que en el matadero puede verse de brutal, la risa es lo que predomina (al menos hasta que se produce la muerte del unitario): una risa ligada con la desacralización y la inversión de jerarquías, en el sentido específico en que Mijaíl Bajtin lo propone para caracterizar a la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento” (KOHAN; LAERA, 2006, p. 192).

¹⁸¹ María Teresa Gramuglio también procura pela razão que melhor explique a não publicação do texto. Diz: “Desconocemos las causas por las que Echeverría nunca publicó ‘El matadero’. [...] Pero más allá de las circunstancias políticas, el juicio póstumo de Gutiérrez sobre su ‘desnudo realismo’ brinda un indicio significativo de las razones de la autocensura que Echeverría se impuso y de los posibles rechazos que hubiera suscitado [...]: ‘El matadero’ forzaba los límites de las mezclas autorizadas por las preceptivas del romanticismo para la literatura culta” (GRAMUGLIO, 2002, p. 28).

¹⁸² Continua Jitrik: “¿qué queremos decir con eso? Está claro: imagen dicotómica de la realidad” (1971, p. 89).

trabalhoso seja o que, teoricamente, estaria mais próximo, ou seja, o corpo social da realidade argentina, enquanto que a relação com o pensamento e a filosofia europeias parece fluir de modo mais imediato e sem obstáculos (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXXVIII). Para aquele que se considerava o único pensador realmente dogmático do Prata, a realidade lhe aparecia como algo hostil e “ante todo ajeno”, frente à qual a intenção de compreendê-la se via submetida pela necessidade de sobrepujá-la, de combatê-la mais efetivamente e, assim, moldá-la segundo o plano pré-definido pelo pensamento (DONGHI, 1951, pp. 145-8). Daí, seu desagrado com a heterogeneidade desestabilizadora do *Facundo* e, mais uma vez, sua recusa em publicar o texto que Sarlo e Altamirano definiram como o “ignorado esboço” deste (ECHEVERRÍA, 1991, p. XXVI).¹⁸³

De modo semelhante a “El matadero”, Josefina Ludmer diz que, enquanto a barbárie representada pelos *paisanos* está retratada, em *Los cautivos*, com tom jocoso e humorístico, a civilização de Echeverría se encontra livre de toda burla (2013, p. 41). María Elena Fonsalido concorda, já que, segundo ela, a figura do prócer é a única que sai incólume do romance: “siempre evanescente y huidiza [...], no admite la mirada burlesca y se conforma desde el campo semántico de lo inasible” (2021, E-book, p. 4237).¹⁸⁴ Em meio à escuridão infinita do pampa – este território hostil, habitado por seres brutalizados, *peessoas que não superavam o estado de natureza* (LC, p. 25) –, a figura, e a escrita, de Echeverría produz uma luz que, se incapaz de dissipar as trevas em sua totalidade, consegue feri-la em sua resistência e modificá-la, como se numa “paulatina iluminación del mundo por las ideas” (DONGHI, 1951, p. 122). Da mesma forma, a entrega passiva de *la Luciana* ao poeta a modifica completamente, dissipa a escuridão de sua bárbara ignorância e a torna “luminosa” (FONSALIDO, 2021, E-book, 4242).¹⁸⁵

Ao contrário do que esta imagem, presente no pensamento de Echeverría, supõe, a realidade não é “una mera resistencia sin iniciativa propia la que se enfrenta con el ensayo de someter el mundo al gobierno de las ideas” (DONGHI, 1951, p. 140). Se, como diz Graciela

¹⁸³ A partir do juízo negativo que Juan María Gutiérrez faz sobre o *Facundo* em carta a Juan Bautista Alberdi de agosto de 1845, na qual diz estar convencido do “mal efecto” que o livro de Sarmiento fará para a República Argentina ao pintá-la como “un charco de sangre”, Adolfo Prieto lança a hipótese, a qual ele mesmo admite ser inverificável, de que Gutiérrez teria a sua recente leitura do manuscrito de “El matadero” em mente ao escrever estas linhas. De qualquer forma, Prieto diz que ambos, Echeverría e Gutiérrez, acreditavam que “no todos los recursos eran lícitos para combatir la dictadura de Rosas”, sendo mais uma razão para a não publicação do conto, já que “esta metáfora del matadero, esta caricatura traída de la mano de algunos viajeros ingleses, hacía daño al país y reducía la imagen de ‘ese magnífico palacio donde hemos nacido’ a la descripción de sus patios interiores” (1996, p. 144).

¹⁸⁴ “Mi héroe de la literatura es Esteban Echeverría”, diz Kohan em certa ocasião (apud FONSALIDO, 2021, E-book, p. 4247).

¹⁸⁵ María Rosa Lojo encontra uma oposição similar no romance de Mármol: “Si el mundo de Amalia es lo *brillante* (lo transparente, evidente, cristalino), el de Rosas es lo *oscuro* (lo oculto, lo impenetrable)” (1994, p. 96, grifos no original).

Montaldo, os letrados argentinos puderam criar poesia a partir da observação da natureza do pampa, os habitantes deste território, ao ser eles próprios partes desta natureza, e não algo externo como aqueles, não a contemplam (2004, p. 120). Seus olhares, no entanto, estão voltados para o seu Outro, os próprios letrados. O deserto, mais do que habitado, devolve o olhar na direção daqueles que construíram sua imagem. É o que faz Maure com Echeverría, ao perguntar-se se este *espiava ou não espiava o que existia mais além da casa* (LC, p. 100):

En principio lo descartó. Si el hombre estaba escribiendo, no quería distracciones. Las tendría con la Luciana, desde luego, pero la Luciana era un caso aparte: quién podría renunciar a ella. Si el hombre estaba escribiendo, no quería perder su tiempo en la contemplación de la vida de mierda de los que se desparramaban en los alrededores. Salvo que estuviese escribiendo sobre eso, pensó Maure. [...] Si el tema de sus escritos fueron ellos, o al menos el mundo en el que ellos existían, se podía suponer que sí los contemplaba, y mucho (IDEM).

Maure logo descarta tal possibilidade, pois acredita faltar-lhes *dignidade para ser considerados como tema literário* (IDEM, p. 101). A desconfiança do *paisano*, porém, causa um efeito irreversível no romance e não pode ser posta de lado de maneira igualmente fácil. Como notado por Elena Vinelli, a pergunta de Maure, ao conjecturar sobre sua condição enquanto personagem, rompe com a ilusão do romance enquanto representação e evidencia a ficcionalidade do mundo literário de *Los cautivos* (2005-2006, p. 12). A partir de agora, os *gauchos* aparecem como exacerbadas imagens saídas da cabeça, e da pluma, de um Echeverría que, por sua vez, parece encerrar-se, não na casa do patrão, ou no seu posterior exílio, mas no interior do texto narrado segundo os meios que a sua obra representou o território do pampa e o Outro popular. Desta forma, o narrador – que “es y no es Echeverría” – se comporta como se este se olhara a si mesmo desde o olhar ficcional dos *paisanos* e se autoproclamara escritor desde a voz que lhes assigna. Se vê a si mesmo escrevendo sobre uns *gauchos* que obriga a reconhecer que é ele que os escreve. Estes, conclui a autora, são os verdadeiros cativos aos quais o título do romance faz referência: cativos do isolamento da planície, do sistema político e econômico da *vieja estancia ganadera*, da submissão ao patrão e, principalmente, “cativos de la palabra denigrante del que los cuenta” (IDEM, p. 11).

Esta só pode ser a do narrador do romance, desdobrado pelo uso repetitivo de parênteses que interrompem a ficcionalização do Outro popular para acrescentar explicações reiterativas sobre o que havia sido dito ou deixado subentendido pela narração (EL JABER, 2006, p. 7).¹⁸⁶ Para Loreley El Jaber, se o narrador decimonônico por excelência é aquele que traduz o iletrado em termos letrados, o de *Los cautivos* não apenas traduz o intraduzível, possibilitando que a

¹⁸⁶ Mesmo em considerações que, como na de Richard Astudillo Olivares, julgam encontrar uma oposição entre o narrador da trama e o narrador interno aos parêntesis, acabam por concordar que ambos contribuem, ao final, para a representação negativa e degradante dos *gauchos* (2011, p. 28).

palavra do Outro seja codificável para o seu leitor, como, ademais, o explicita (IDEM). Segundo Verónica Garibotto, a estrutura parentética provoca uma “saturação do saber” que impede o fluir da narração e faz com que a interpretação resulte superinterpretação (2008, p. 192). O resultado disto é uma representação exasperada da barbárie dos *gauchos*, que, de alvos de uma palavra degradante, aparecem, nada mais, como o espelho no qual se exhibe a soberba do discurso liberal civilizatório. (VINELLI, 2005-2006, p. 11). Neste movimento, a ilustração onipresente de um narrador que, ao rebaixar a voz e a figura dos seus personagens ao nível do burlesco, acaba, ele próprio, corroído por sua atitude paródica.¹⁸⁷

Em seu livro sobre a obra de Martín Kohan, intitulado *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*, María Elena Fonsalido associa a leitura que o escritor faz da literatura à do míope que, por precisar aproximar os olhos da folha de papel, a analisa em detalhe e profundidade. Ao fazê-lo, seu olhar percebe a textura, não apenas do material sobre o qual o texto se encontra escrito, como de sua própria tessitura textual. Acrescente-se a isso o fato de que, além de escrever, ele também exerce as funções de crítico e de professor de literatura, o que o torna, segundo a autora, um escritor extremamente consciente dos mecanismos da escrita; tanto da própria quanto dos outros (2021, E-book, pp. 291-306). Em artigo publicado no ano de 1988 sobre Cesar Aira, e citado por Garibotto, Kohan define o procedimento pelo qual os textos deste escritor representam o espaço do pampa como o de uma “saturación de la mismidad”. Esta se configura por uma atitude que, longe de escapar das representações canônicas do espaço da planície pampeana, reproduz, e acentua, cada uma das estratégias utilizadas na construção da imagem decimonônica do deserto (GARIBOTTO, 2008, p. 196). Tal é, como vimos, a postura do narrador de *Los cautivos* em relação à obra de Echeverría e ao discurso ilustrado que ela busca fundar. Já que, para representar o momento da escrita de “El matadero”, o faz mediante a saturação dos mecanismos presentes em sua obra – representação animalizada do Outro bárbaro, afã delimitador, busca por instaurar distâncias, olhar que se julga objetivo, reprodução da voz popular –, num movimento que Fonsalido chama de reiteração irônica da tradição, o qual abordarei na última sessão deste capítulo (2021, E-book, p. 3231).

Dentre todos os mecanismos da obra de Echeverría utilizados pelo narrador, o que predomina, ao longo de toda primeira parte do romance, é aquele que postula uma realidade

¹⁸⁷ Autores como María Elena Fonsalido acreditam que o principal alvo para o qual o esforço paródico de *Los cautivos* está voltado é a *gauchesca* e os discursos enaltecendo a figura do *gaucho* que se foram construindo posteriormente sobre ela (2021, E-book, p. 5089). Apesar de haver, sim, uma referência burlesca a típicos elementos *gauchescos*, como a que figuras como Tolosa e Gorostiaga fazem ao diálogo e à amizade entre Martín Fierro e Cruz, assim como a grotesca dessacralização da figura do *gaucho* sábio à *la don Segundo Sombra* ou o Fierro de *La Vuelta* no personagem do velho Santos, creio que tal alvo seja secundário frente à exacerbação *ad absurdum* da retórica e da ideologia liberal dos discursos ilustrados surgidos a partir de 1837.

cindida entre mundos – e culturas – antagônicos. Isto fica evidente no último capítulo de “Tierra adentro”. Nele, a tropa federal, que havia chegado a *Los Talas* em sua busca por dissidentes escondidos do governo, tem sua saída impedida por um grito de Maure. Este, à exceção de *la Luciana*, e justamente por estar em maior contato com ela, foi o *paisano* que sofreu a maior transformação entre todos, já que não apenas teve que aprender a restringir seus instintos em relação à mulher, como, também, a conviver com as sensações angustiantes, então inéditas, causadas pelos ciúmes e pela necessidade de se guardar segredo. Porém, o que marca o auge de seu aprendizado é o fato de ter se tornado capaz de, ao ouvir o discurso do comandante da tropa sobre a necessidade de se capturar os “selvagens unitários”, realizar todo um movimento mental de associações e apropriações simbólicas que lhe possibilita reescrever o sentido político destas palavras a seu favor (EL JABER, 2006, p. 4). “*Na casa se esconde um unitário*”, é o que diz Maure quando perguntado sobre a razão de haver interrompido a partida dos soldados (LC, p. 114).¹⁸⁸

A cena que se segue a essa declaração remete à confusão do final de *Amalia*. A perspectiva, porém, se inverte, pois, se no romance de Mármol, o leitor compartilha do choque dos personagens à entrada da *Mazorca* no interior da habitação, aqui, ele permanece no exterior, com os *paisanos*, e, como eles, recebe apenas os sons causados pela destruição de móveis e vidros. De qualquer forma, o que se impõe é, mais vez, a imagem da violação, na qual o espaço da criação literária e do “amor sublime” é invadido pelas forças brutas da barbárie (EL JABER, 2006, p. 5). Em *Los cautivos*, a cisão entre os dois mundos se mantém tão inconciliável quanto em Echeverría.¹⁸⁹ E sua relação amorosa com uma mulher que se eleva como ponto de confluência, e de possível síntese, entre as duas esferas não pode terminar senão como algo impossível e, enquanto razão dos ciúmes motivadores da denúncia, trágico. Finalmente, se retomarmos o trecho escolhido como epígrafe desta sessão, ali onde Sarmiento julgou haver existido o afetuoso, e servil, respeito que a imagem do escritor culto deveria provocar no iletrado, o romance de Martín Kohan instaura o caráter conflituoso por trás de tal relação, assim como a hostilidade que resulta de sua mútua incompreensão.¹⁹⁰

¹⁸⁸ O fato de Maure usar do discurso federal é duplamente significativo porque, além de evidenciar o aprendizado do personagem, exemplifica o modo com que “la mirada liberal”, como chama Piglia, costuma explicar os fenômenos de adesão política popular. Para este olhar liberal, diz o escritor, “[n]unca la adhesión política del otro puede ser entendida como sincera o verdadera; siempre debe ser sospechada de participar de algún tipo de manipulación o de depender de intereses bajos, no altos ni verdaderos” (2022, p. 18).

¹⁸⁹ “Noé Jitrik se pregunta, por ejemplo, cómo puede ser posible cualquier reconciliación política cuando a los personajes del poema [‘La cautiva’] se les pone como indios bárbaros o como víctimas civilizadas. Después de materializar el enemigo, ¿qué puede hacer el escritor? ‘¿Lo exterminas o tratas de asimilarlo? Pero, después de proponer esta alternativa, ¿es posible todavía la asimilación?’” (SOMMER, 2004, p. 143).

¹⁹⁰ Enfatizar o conflito é chamar a atenção para a desigualdade social que David Viñas identificou como a base silenciada da imagem consagrada do escritor-profeta: “mi excepcionalidad de ‘vocero’ requiere esa ‘masa’

Ainda que nunca venham a lê-lo [...], não é isso que importa: que pudessem lê-lo

Ao contrário do destino trágico de Eduardo Belgrano e Daniel Bello no romance de José Mármol, Esteban Echeverría consegue eludir à invasão da tropa federal. No momento em que esta irrompe no interior sagrado da casa do patrão, ele havia acabado de partir rumo ao seu exílio uruguaio, onde permanecerá até o fim de sua vida. “*Há pessoas que têm sorte*”, diz o capitão ao constatar o fracasso da operação e, assim, descartar a possibilidade de perseguir o poeta pelo pampa. Haverá uma pessoa, porém, que sairá ao seu encalço: ninguém menos que *la Luciana*, aquela que, tendo atravessado as fronteiras culturais entre o mundo bárbaro e o civilizado, não verá impedimento em cruzá-las no mundo físico e político. Desta forma, a segunda parte de *Los cautivos*, “El destierro”, narra a busca da personagem – que deixa de ser “*la Luciana*” para ser somente “*Luciana*” – pela figura fugidia do poeta, numa travessia que a fará cruzar o rio da Prata em direção à cidade de Colônia do Sacramento, no Uruguai.

Antes disso, porém, gostaria de acatar a sugestão feita por María Elena Fonsalido em nota de rodapé de seu livro sobre Martín Kohan, segundo a qual resultaria “muy interesante” a comparação de *Los cautivos* com *Echeverría*, o romance publicado por Martín Caparrós em 2016, “[s]obre todo, la parte referida a la estancia del poeta en Los Talas” (2021, E-book, p. 5961).¹⁹¹ As duas próximas sessões do capítulo consistirão, portanto, das reflexões suscitadas pela integração, feita de maneira lateral e pontual, do texto de Caparrós na leitura do romance de Kohan.

Antes de qualquer coisa, cabe dizer que *Echeverría* ocupa um espaço, de certa forma, singular na extensa obra do escritor, jornalista e historiador de formação, Martín Caparrós. Vejamos o que ele diz sobre o romance em entrevista a Christian Snoey Abadías, publicada como apêndice de sua tese de doutorado, cujo título é *Experiencia y sentido: la escritura de la historia y del horror en la obra de Martín Caparrós*:

Venía pensando que quizás en algún momento iba a escribir una vida. Yo pensaba literalmente que cuando no supiera qué coño escribir, cuando no me ocurriera nada, cuando estuviera tarado, en el sentido literal, podría escribir una historia de estas como escriben ahora los franceses. Había leído *Peste & cólera* de Patrick Deville, que es un buen libro, pero me pareció tan fácil de hacer... Y lo que hace Carrère, y lo que hace Jean Echenoz en *Correr*. Había leído a varios autores franceses contando vidas, y me parecía más fácil que contarle un cuento a un chico. Y pensé que cuando no se me ocurriera nada, iba a hacer esto. Pero cuando vi *El matadero*, dije “yo podría contar la historia de Echeverría”. [...] Me parece que puedo contar la historia de este hombre, pensé. Y ahí decidí hacerlo porque se parecía a mí [...]. Después debería decir quizás

silenciosa; mi ‘calidad’ de escritor necesita definitivamente de ese soporte mudo porque mi libertad empieza donde termina la de los otros, y yo, como escritor burgués, no existo sino como resultado de la división de clases” (1971, p. 21).

¹⁹¹ Para as citações de *Echeverría*, será utilizada a edição eletrônica da Editorial Anagrama, de 2016, e estarão referidas como E. As citações em português no corpo do texto seguirão o mesmo padrão usado para as de *Los cautivos*, com traduções de minha autoria.

para terminar todo esto que descubrí que Echeverría se parecía menos a mí de lo que yo había quizás imaginado, pero sí, hay como una tentación de contar vidas, de agarrar una historia que ya está planteada, en la que lo que hay que inventar es lo formal y lo contingente pero que lo supuestamente central ya está previsto (ABADÍAS, 2019, p. 248).¹⁹²

Espécie de “descanso” entre tentativas formais talvez mais ambiciosas na obra do autor, o romance narra a biografia de Esteban Echeverría de modo a abordar os momentos centrais desta vida.¹⁹³ De sua infância *bonaerense* ao exílio e morte uruguaios, o texto se divide em sete partes, cada uma nomeada a partir de um acontecimento pessoal específico e cronologicamente localizada pela referência a um ano, pelas quais a trajetória do primeiro poeta nacional argentino aparece seccionada e organizada em períodos mais ou menos longos. A ver: “El Suicidio. 1832” conta os antecedentes do poeta – a vida pregressa de seus pais, a infância numa Argentina abalada pelas lutas de independência, a juventude boêmia e desregrada nos subúrbios de Buenos Aires, os remorsos pela morte da mãe, que o fazem flertar com a ideia do suicídio, e a iluminação final que lhe revela a necessidade de sua “missão” para o país –; “La Vuelta. 1830”, “El Libro. 1834”, “La Gloria. 1837” e “La Pelea. 1838” narram a ascensão da figura de Echeverría à posição de líder da intelectualidade portenha após seu retorno de Paris e as publicações de *Los Consuelos* e *Las Rimas*, assim como a chegada de Rosas à suma do poder público e a ambígua relação entre governo e intelectuais até sua definitiva ruptura e o recrudescimento da repressão; “El Matadero. 1840” retrata o momento da escrita do conto homônimo no rancho familiar de *Los Talas* até os eventos que o levaram a fugir do país; finalmente, “El Destierro. 1850” se refere às penúrias, rancores e, também, esperanças de um Echeverría isolado e praticamente esquecido em seu exílio montevideano, onde morre doente e sozinho.

Em relação ao retrato do momento da vida de Echeverría que me interessa, as diferenças com o de *Los cautivos* são totais. Basta uma citação do início do capítulo 1 da sexta parte do romance, “El Matadero. 1840”:

En Los Talas los días pasan lentos: se despierta con el sol, Candela le ceba, a veces lee un rato, sale a dar una vuelta en la alazana o en el bayo; a media mañana, para hacerse útil, pregunta al capataz cuestiones de los animales, que si el rebaño de la laguna está engordando bien, que si ya esquilieron las merinas, si van a carnear

¹⁹² Sobre seu encontro com a obra de Esteban Echeverría, diz Caparrós: “Lo descubrí en una situación muy precisa [...], porque estaba en México hace tres años, a finales de 2014, en la Feria de Guadalajara, en la que Argentina era el país invitado oficial de ese año. [...] En esa feria había sido un escándalo que no me hubieran invitado, había salido en la prensa bastante; el escándalo era que no nos invitaran a Beatriz Sarlo y a mí. Y entonces unos amigos mexicanos decidieron invitarme por otro lado como una especie de desagravio. Me invitó el Fondo de Cultura y, para que hiciera algo que justificara la invitación, me pidieron participar en la presentación de una colección de clásicos que estaban relanzando. [...] Y me puse con *El matadero*, que era uno de los libros que integraban este relanzamiento de la colección. Lo empecé a mirar, no lo miraba desde el colegio, y me llamó mucho la atención. Dije ‘esto es un gran gorila’, gorila en el sentido argentino, ‘antiperonista’; tiene mérito de ser antiperonista cien años antes de que empezara el peronismo” (ABADÍAS, 2019, pp. 247-8).

¹⁹³ Também Saer, lembremos, se refere a *La ocasión* em termos semelhantes.

chanchos este viernes, y llega incluso a darle alguna orden – que el otro acepta como quien sabe que es un juego. Al mediodía comen todos juntos [...] (E, pp. 3179-83).

Nada mais distante daquele abismo intransponível entre o interior da casa do patrão e a desolação do exterior bárbaro da planície do que esta imagem idílica de uma convivência harmoniosa e cordial, apesar de nunca igualitária, entre *gauchos* e proprietários. Se o Echeverría de Caparrós parece se movimentar com fluidez pelo ambiente rural da *estancia*, não se deve ignorar a marcada presença de certa inadequação do personagem, pois, apesar de pertencer à família dos patrões, ele não é um de fato, e suas ordens são recebidas como se fazendo parte de um jogo. Em *Los Talas*, os verdadeiros patrões são seu irmão, José María, e a esposa deste, Mercedes, perto dos quais Esteban é um forasteiro *cajetilla*, cuja condição de letrado instaura uma distância que, e lembremos, mais uma vez, da epígrafe de Sarmiento, não instiga aquele tipo de respeito venerador nos *paisanos*.

Desta forma, se não impossíveis, como no romance de Kohan, as relações do poeta com o Outro popular que o cerca também contêm sua carga de conflito. Em suas idas ao povoado próximo, Echeverría se aproxima dos homens que se agrupam em torno das rinhas de galos, *duas dezenas de homens gritando como bestas ao redor de dois animais que se ferroam e se bicam*, e fica a observá-los como se estivessem, lhe parece, tão distantes uns do outro, *como aquele que não consegue passar do outro lado*. E tal sensação de distância, que antes lhe aprazia, passa a preocupá-lo, a incomodá-lo (IDEM, pp. 3320-5). Da mesma forma, faz-se presente o já mencionado misto de fascinação e repulsa, típico da visão do escritor romântico acerca do popular, pelo qual este aparece, mais uma vez, animalizado, e que se expressa no ambíguo ímpeto de gerar uma aproximação, mas que, ao mesmo tempo, instaura a consciência da distância que os separa. Assim como, em outro momento, quando ainda residia em Buenos Aires e costumava visitar a região próxima ao matadouro, Echeverría às vezes tocava violão para uma plateia que o rodeava, o escutava e o agradecia. Ao tentar, porém, iniciar uma conversa com seu público, ela imediatamente se extinguiu, como se reforçasse a existência de um único modelo possível para o diálogo entre poeta e povo: *ele canta, eles escutam. Quando trata de rompê-lo, não funciona* (IDEM, p. 2048).

Esta incomodidade gerada pelo descolamento do escritor frente às camadas populares adquire contornos dramáticos na sua convivência com a personagem de Candela. Filha de Jacinta, uma antiga escrava da família, mas nascida livre, a jovem mulher *de catorze ou quinze, quem sabe dezessete*, se oferece a Echeverría em uma noite do seminal ano de 1837, como se

houvesse dado por fato que ele lhe tinha direito (IDEM, p. 2004).¹⁹⁴ Esta sensação da personagem era, na verdade, justificada, já que, beneficiada pela *Ley de libertad de vientres* de 1813, tinha sua liberdade, como a de tantos outros filhos e filhas de escravas, limitada a uma série de condições. George Reid Andrews, em seu clássico *Los afroargentinos de Buenos Aires*, mostra como essas crianças, conhecidas como libertas, tinham a obrigação de residir na mesma casa do dono de suas mães até que se casavam ou chegavam à maioridade (16 anos para mulheres, 20 para os homens). Ademais, se requeria que servissem ao patrão, sem direito a salário, até os seus quinze anos, além de poderem ter o seu “derecho de patronato” vendido a outros proprietários, o que, na prática, fazia com que sua situação permanecesse análoga à da escravidão (1990, p. 59). As mulheres viam sua condição de subordinação ainda mais acentuada, pois, como diz David Viñas, a filha de escravos não era apenas escrava, mas estava inserida no âmbito da dominação sexual do “joven amito”: “ella es del *niño*, para el *niño* y sólo por él adquiere una eventual y precaria situación” (1971, p. 230, grifos no original). Nada mais natural, neste contexto, que Candela se ofereça ao *niño* Estevita, nome pelo qual o poeta era conhecido no círculo familiar, Jacinta inclusa.¹⁹⁵

Como visto no trecho acima citado, Candela acompanha Echeverría a *Los Talas*, que, com a intervenção de seu irmão, deve vencer a recusa da *criolla* Mercedes a aceitá-la na mesa durante as refeições familiares. Seja como for, ela, tal como *la* Luciana, ganha acesso ao recinto privado do poeta, com quem convive diariamente, em especial à noite. Ambas são figuras femininas que intermediam a relação do escritor com o povo, com o corpo material da pátria, para usarmos um termo próximo a David Viñas (e a Bianco). Porém, suas semelhanças acabam aí. Enquanto *la* Luciana se apresentava como um receptáculo vazio e disposto a ser preenchido pela sanha educadora do culto civilizador, Candela opõe uma resistência que ressalta a incomunicação. Ela também tem os seus interesses e demais companheiros, e suas visitas,

¹⁹⁴ “Candela no es esclava: nació poco después del año 13, cuando la Asamblea decretó la libertad de vientres, así que es libre” (E, p. 2127).

¹⁹⁵ Ver o que disseram alguns dos maiores intelectuais argentinos sobre a escravidão em seu país: “El presidente Bartolomé Mitre (1862-68) describió a los esclavos como a ‘colonos’ que eran tratados como indulgencia por sus amos y a los que rara vez se los hacía trabajar mucho. En un artículo de 1883 acerca de los afroargentinos, el autor Vicente Quesada describió las relaciones entre amos y esclavos de Buenos Aires como ‘casi afectuosas’; cincuenta años más tarde, el sociólogo José Ingenieros caracterizó a la esclavitud de Buenos Aires como una institución benévola” (ANDREWS, 1990, p. 115). Sobre esta imagem de atmosfera familiar criada pela sensação de proximidade da escravidão doméstica, que escritores como Miguel Cané evocavam com nostalgia frente à suposta impessoalidade das relações de trabalho a partir da chegada dos imigrantes europeus, Viñas cita o seguinte trecho de “Tucumana”: “¿Dónde, dónde están los criados viejos y fieles que entreví en los primeros años en la casa de mis padres? ¿Dónde aquellos esclavos emancipados que nos trataban como a pequeños príncipes? ¿Dónde sus hijos, nacidos hombres libres, criados a nuestro lado, llevando nuestro nombre de familia, compañeros de juego en la infancia, viendo la vida recta por delante, sin más preocupación que servir bien y fielmente? [...] Hoy nos sirve un sirviente europeo que nos roba, que se viste mejor que nosotros y que recuerda su calidad de hombre libre apenas se le mira con rigor” (apud 1971, p. 225).

quando em Buenos Aires, não seguem a frequência – e a preferência – que o escritor gostaria. Além disso, diversos são os momentos em que Echeverría prefere se calar quando em presença da mulher, como quando ela lhe declara a crença no papel de Rosas na libertação dos negros escravizados.¹⁹⁶ *Não a entende*, repete o poeta. *Não se entende com ela* (E, p. 2935).

Ao contrário do processo de “suavização” que experimenta *la* Luciana a partir do contato com o escritor, Candela está sempre relacionada ao âmbito do corporal, *com essas ancas suaves incríveis e esses lábios carnosos e succulentos e essas pernas elásticas e potentes e esse traseiro tão cheio* (IDEM, p. 2940). Seus pés e mãos, no entanto, parecem destoar do conjunto, pois são grossos, inchados, ressaltam o seu vínculo com o trabalho e são desprezados pelo espiritualizado escritor romântico, que se recusa a tocá-los, ou mesmo a olhá-los. Em outros momentos do romance, o poeta, ao recordar as relações sexuais entre os dois, se vê a *si mesmo entrando a Candela por detrás, digamos, como a uma cachorra* (IDEM, p. 2482), o que se coloca bem distante do caráter sublime do amor como retratado pelo romantismo, *das delicadas sutilezas do amor bem feito*, como define *la* Luciana a Maure após este ter demarcado o caráter sexual – e, por isso, animal – de Echeverría (LC, p. 87). Esta espécie de carga animalizada é a mesma que o poeta julga encontrar, justamente, no corpo de Candela, motivo dele possuir a *beleza da ameaça permanente* (E, p. 2953), o que faz com que o remetamos à Gina de *La ocasión*, a personificação *saeriana* da armadilha da matéria. Sua outredade, porém, é ainda mais extrema, já que, além de mulher, Candela é negra.

Os impasses que Echeverría enfrenta com a personagem do romance de Caparrós se deslocam para o interior do processo de escrita de “El matadero”, tornando-se, mais do que um componente, o seu próprio núcleo motivador de sentido. Tudo se inicia, porém, com a chegada de outro personagem, um amigo comerciante do irmão de Echeverría e de nome Rupérez, que, vindo de Buenos Aires a caminho de Santiago, relata a recente história de um rapaz que, ao tentar atravessar a região do matadouro, havia sido insultado, ameaçado, agredido e humilhado por aqueles *esfarrapados a quem lhe enchem a boca com a Federação e o Restaurador*, apenas porque ia vestido com seu fraque e sua gravata e sua cartola. Impressionado com o relato, o escritor pensa *se esse mundo não é uma espécie de resumo do país que não quer: um teatro da tragicomédia pátria*. Ele, então, começa a escrever sobre o matadouro e, conforme o faz, relembra outros acontecimentos, como *quando as chuvas torrenciais impediam que se chegara o gado*, causando todo o tipo de transtornos na capital (IDEM, pp. 3255-72).

¹⁹⁶ Como mostrado por George Reid Andrews, Rosas foi, de fato, o responsável por definitivamente abolir o tráfico de escravizados em 1839, mas somente depois dele próprio o haver reinstituído no ano de 1831 (1990, p. 118).

Há, portanto, a tentativa de fixar o conto na realidade, o que retoma o caráter testemunhal que havia sido postulado primeiramente por Juan María Gutiérrez. Seu prólogo, o primeiro a ter sido escrito para “El matadero”, é, aliás, central para o modo como *Echeverría* retrata a escrita do conto. Outro elemento a ser retomado desta leitura inaugural de Gutiérrez é a ideia de que o texto era um esboço. Vejamos:

Furioso, escribe. O no escribe: anota.

Toma notas, recuerda el escenario, le imagina escenas. Alguna vez encontrará, se dice, la manera – y entonces sí lo escribirá. No sabe: es una historia donde no cabe la elegancia de los versos, el drama de los versos, la música estruendosa de los versos; todo es barbarie, brutalidad, violencia – que no deben ser filtradas por belleza alguna. Pero entonces qué. Un día, piensa, encontrará la forma (E, p. 3347).

Esta forma capaz de retratar a barbárie, origem de seu “desnudo realismo”, para citar mais uma vez as palavras de Gutiérrez (ECHEVERRÍA, 2018, p. 106), havia sido, segundo *la Luciana*, composta *no furor de uma noite* (LC, p. 86). Furor que também se faz presente no romance de Caparrós, na anotação furiosa do escritor em busca da maneira pela qual expressar a violência bruta das camadas populares do matadouro, e que havia sido estabelecido pelo prólogo de 1871 como resultante do tremor de uma mão que escreve mais com ira do que com medo (ECHEVERRÍA, 2018, p. 108). Ao contrário do que acontece em *Los cautivos*, no qual, além de escrito apenas em uma noite, o texto já surge como um conto acabado, numa filiação com a leitura *pigliana* de meados do século XX, *Echeverría* recupera a incompletude inicialmente postulada pela crítica do século XIX, que o relegou à condição de texto secundário na obra do poeta.¹⁹⁷ Ademais, o romance aborda a escrita de “El matadero” como um processo árduo, laborioso, permeado por dúvidas e angústias, sempre acossado pela impossibilidade de ser levado a cabo.

É neste tortuoso processo que a figura de Candela aparece como central. Afinal, ela é o alvo que a escrita de *Echeverría* busca ao se perguntar sobre o que aconteceria se o texto fosse escrito de maneira que ela também pudesse entendê-lo. Esta possibilidade de entendimento, porém, deveria se dar de maneira oral, já que o *Echeverría* de Caparrós não ensina a mulher a ler. Se, como vimos, a educação da população feminina se limitava à formação das mulheres enquanto leitoras, é difícil pensar que a parcela negra estava incluída neste esforço. De qualquer forma, Candela resiste a ser modificada pela ação civilizadora de *Echeverría*, como quando ele lhe presenteia alpargatas que ela se recusa a usar.¹⁹⁸ E quando este lhe conta sobre o trágico

¹⁹⁷ Há um elemento que o texto de Caparrós mantém das leituras críticas do século XX: a sugestão da violência sexual sofrida pelo jovem unitário, postulada por Noé Jitrik e tornada realidade no relato do personagem de *Echeverría*. A ver: “Dice Rupérez y que por suerte el muchacho no perdió del todo la cabeza, que se sometió a las peores cosas – dice las peores cosas y hace una pausa y levanta las cejas, como quien dice ustedes ya me entienden” (E, p. 3261).

¹⁹⁸ “La civilización, supone, anida en los zapatos – que ella no sabe usar, que los separa” (E, p. 3493).

destino do rapaz, ela, sem o menor indício de alarme ou curiosidade, pergunta quem o havia mandado se meter ali, já que, para ela, é óbvia a intransponibilidade das fronteiras internas à cidade, assim como as consequências de cruzá-las.

As interações entre Echeverría e Candela dramatizam o dilema que Cristina Iglesia encontra como o problema nuclear do texto de “El matadero”: “a quién hablar si nadie quiere oír, a qué pueblo adorar si el que buscamos adora a los tiranos y para quién escribir si el pueblo no nos leerá” (2004, p. 24). Nesta mistura entre a dor e a frustração causadas pela distância entre o povo e o artista, está também, para a autora, a fúria da escrita do texto. *A ideia, outra vez: escrevê-lo para que eles o entendam. Ainda que nunca venham a lê-lo [...], não é isso o que importa: que pudessem lê-lo* (E, p. 3558). É nesta remota possibilidade, invalidada a todo momento por Candela, que o Echeverría de Caparrós coloca todo o furor de sua escrita.

Como acredito já ter sido possível advertir, a presença de Candela tem outra função no romance: a de lançar luz ao componente negro da sociedade *bonaerense* da primeira metade do século XIX. Segundo Ezequiel Adamovski, a chegada massiva de imigrantes europeus à Argentina, na passagem do século XIX ao XX, inaugurou a ideia de que o país estava sendo composto por um “crisol de razas”, pelo qual a nova “raça argentina” se formava a partir de uma mescla que favorecia o seu componente branco e europeu. Neste processo, os argentinos de outras cores e origens foram sendo declarados extintos ou, quando muito, reconhecidos somente como uma parcela minoritária e em franca diminuição (2019, E-book, p. 1921). No já mencionado livro de George Reid Andrews, o autor procura analisar como a anteriormente significativa parcela negra da população de Buenos Aires – responsável por trinta por cento dos seus habitantes nos censos realizados na cidade nos anos de 1776, 1806 e 1810 – passou a ser declarada como praticamente inexistente no final desse século, já que compunha, no censo de 1887, meros 1,8 por cento de sua população total (1990, p. 81).

Partindo das quatro causas tradicionalmente aceitas pela historiografia até o momento de sua análise (a primeira edição do texto é a do livro em inglês de 1980), o autor mostra como a suposta desaparecimento da população negra não se explica pelo resultado combinado entre a eliminação física dos homens negros pelas guerras, de independência e civis, que assolaram o território nacional, a mescla racial com os imigrantes, responsável pelo embranquecimento da população, o desbalanceamento causado pelas baixas taxas de natalidade e as altas taxas de mortalidade entre os negros, e, finalmente, o declínio do tráfico de escravizados (IDEM, p. 10-11). Isto não ocorre porque, longe de terem desaparecido fisicamente da Argentina, a população negra foi, na verdade, alvo de um desaparecimento discursivo que, no caso dos censos realizados a partir de 1834, ocultou grande parte da parcela negra de seus habitantes sob a

ambígua categoria da cor “trigueña”. Apesar de não constar oficialmente nas pesquisas, Andrews acredita que a aceitação cotidiana do seu uso teve como resultado a transposição estatística de um grande segmento da população afroargentina – este é o termo utilizado pelo autor – da categoria racial “morena/parda” para a “branca” (IDEM, p. 104).¹⁹⁹

Doris Sommer chama este fenômeno de apagamento da presença negra na Argentina pelo nome de genocídio, que, à diferença daquele voltado contra as comunidades originárias do país, foi o resultado de uma “campanha textual” (2004, p. 134). Campanha que, tal como a comandada pelo general Roca, também se engendrou nos textos de 1837, no seu arraigado e flagrante racismo contra os negros. Racismo que se exacerbava quando combinado com o sentimento de repulsa a Rosas, de quem as camadas populares negras eram uma de suas principais apoiadoras. Num dos primeiros capítulos de *Amalia*, por exemplo, Daniel Bello aconselha a protagonista a dispensar todos os criados negros de sua casa devido ao perigo de agirem como espíões do tirano e, assim, delatar a presença do convalescente Eduardo Belgrano.²⁰⁰ Em outra passagem do romance de Mármol, essa desconfiança, que parecia ser a expressão de uma conjuntura de alianças políticas, revela sua base racista na avaliação que o narrador realiza sobre a figura de um mulato, em cuja face “estaba pintada la degeneración de la inteligencia humana, y el sello de la imbecilidad” (2013, E-book, p. 1323). Basta recordar a maneira como o narrador de “El matadero” – que, como o de Mármol, se identifica com a perspectiva ilustrada de seus protagonistas –, descreve a grotesca animalidade das “negras y mulatas achuradoras” que participavam do bárbaro e sangrento festim do matadouro.²⁰¹

Todos estes conflitos estão abordados na narrativa de *Echeverría*. O racismo se faz presente na já citada resistência de Mercedes em receber Candela em sua mesa de refeição, assim como o apoio dos negros a Rosas na defesa desta última da figura do Restaurador. O

¹⁹⁹ Tal branqueamento, porém, não passava de algo ilusório, visto que, como dito pela autora porto-riquenha Elena Padilla, “las personas sobre las que se habla en su ausencia, pueden ser llamadas negros, pero probablemente se las describa como trigueños en su presencia” (apud ANDREWS, 1990, p. 99).

²⁰⁰ Sobre esta desconfiança frente aos empregados domésticos negros, diz Andrews: “Después de la caída de Rosas, varios autores unitarios afirmaron que los servidores negros de la ciudad habían formado una red de espías para el dictador. Los domésticos de los hogares unitarios supuestamente informaban acerca de sus empleadores a Rosas y su policía secreta, con resultados habitualmente desastrosos para las familias implicadas. No hay ninguna prueba de esto ni en documentos del período de la policía o del gobierno, pero la acusación fue repetida con tanta frecuencia, que puede haber cierta verdad en ella” (1990, p. 119-20).

²⁰¹ Sarmiento também compartilha do racismo de sua geração. A trajetória de seu pensamento posterior ao *Facundo* pode ser vista como uma progressiva simplificação das ambiguidades e riquezas da dicotomia original entre civilização e barbárie em direção a um raso positivismo de postulações explicitamente raciais, como as que podem ser encontradas em seu último livro, *Conflicto y armonías de las razas en América*, publicado em 1883. Ao falar sobre os negros, o último Sarmiento os define por “su arte musical, su alegría infantil, su estúpida malicia, su cándida estupidez, su imaginación primitiva” (apud ANDREWS, 1990, p. 123).

seguinte diálogo entre os dois personagens é exemplar e, por isso, acredito justificar a longa citação:

[...]los africanos defienden al Restaurador con alma y vida, que nadie les dio tanto como él, nadie los quiere como él, nadie los cuida como él. Echeverría siente que sus argumentos habituales no funcionan: ¿le va a decir que los priva de sus libertades? ¿Que no respeta los mecanismos de la democracia? ¿Que los ha despojado de sus derechos cívicos? ¿Qué censura diarios y revistas? ¿Qué desprecia las artes y las ciencias?

–Usted no sabe, patrón, cuánto nos ayudó.

–¿Cómo los ayuda?

–¿Cómo decirle, patrón? Nos hace caso, nos trata como que existimos. Nos deja reunirnos, nos deja cantar nuestras canciones, nos manda ropas, hasta tambores manda, una comida, alguna cosa. Pero es lo que le digo: nos trata como que existimos. Esa es la ayuda. Claro, usted no puede saberlo porque ustedes no necesitan esa ayuda. Pero nosotros sí, para nosotros es un sol (E, p. 2346).²⁰²

Neste sentido, mesmo que se esqueça, nos fugazes momentos em que está com Candela, Echeverría jamais pode se livrar do abismo gerado pelo fato de que ele é o patrão e *a negra é uma negra, de que nunca vai saber se o quer ou se resigna, de que não é uma mulher que possa se tornar a sua mulher* (E, p. 3458). À diferença dos personagens negros de *Amalia*, esta, porém, não se resigna à imagem forjada pelos escritores da elite liberal. Candela não é nem espiã e nem traidora de Echeverría. Numa cena que prefigura a situação do jovem unitário de “El matadero”, o escritor se vê cercado por um grupo hostil de seis homens – quatro vestidos *à la federal*, com ponchos, chapéus e bigode, e *dois negros fortes, bem alimentados* – em meio à multidão reunida para presenciar a execução pública dos assassinos de Facundo Quiroga. Echeverría é, então, chamado de *cajetilla* e ameaçado caso não grite “Viva à Federação”, mas, quando prestes a seguir destino similar ao de seu personagem, se vê salvo por Candela, que conhece um dos negros do bando e os convence a deixá-lo em paz. *É um cajetilla*, ela diz, *mas uma boa pessoa* (IDEM, p. 2330). Aqui, em ambas as vezes que a figura do poeta foi chamada de *cajetilla*, o termo foi usado, no primeiro caso, com desprezo e, no segundo, com condescendência. E, assim como acontece em *Los cautivos*, não há nada mais distante do que aquele solene respeito do relato de Sarmiento.

²⁰² Apesar de suas idas e vindas, como no caso do restabelecimento do tráfico de escravizados, o governo de Rosas fez genuínas concessões aos afroargentinos: “En 1836 derogó legislación anterior que requería el reclutamiento automático de los libertos de más de quince años [...]. En ocasiones se hacían donaciones de dinero a las sociedades africanas de ayuda mutua. Se levantaron las prohibiciones a los candombes que se habían impuesto en la década de 1820, y en 1838 incluso se invitó a las naciones a realizar un baile de todo el día en la plaza central para celebrar el día de la Independencia” (ANDREWS, 1990, p. 118). Estas e outras ações fizeram com que o apoio da parcela negra da sociedade *bonaerense* a Rosas fosse, mesmo que não unânime, ostensivo, como podia ser visto na sua exibição proeminente das insígnias federais vermelhas e dos versos em honra ao Restaurador de diversos candombes (IDEM, p. 119).

O passado é escrita pura: nada resulta mais variável

Há, ainda, um terceiro sentido a ser extraído da personagem de Candela em *Echeverría*, que se conecta diretamente com o gênero ao qual o romance está filiado. Este, é claro, só pode ser o gênero do romance histórico, que, surgido na primeira metade do século XIX, retorna nas últimas décadas do século XX e continua na virada para o XXI. Tal ressurgimento foi (e está sendo) composto pelo aumento significativo de publicações de romances que, nas palavras de Rosa María Grillo, oscilam entre o gênero de mercado codificado e o de alto nível literário (2010, p. 25). De *La ocasión* (1988) a *Las aventuras de la China Iron* (2017), todos os textos abordados por este trabalho – o que inclui, obviamente, os dois romances escolhidos como tema deste capítulo – podem ser enquadrados como partes deste processo.

Segundo Grillo, todo gênero literário é uma convenção que prevê um pacto de leitura estipulado entre autor e leitor sobre a base de uma tradição. Calçado sobre esta espécie de suporte, ele se configura pela presença de alguns elementos invariáveis, que possibilitam o seu reconhecimento ao longo do tempo, mesmo que a inserção de significativas variantes faça com que a própria continuidade do gênero seja questionada. É, portanto, neste jogo entre duas forças opostas, “la tradición y la libertad ilimitada de experimentación y progreso, la predictibilidad y la impredictibilidad”, que o ressurgimento do gênero romance histórico deve ser pensado (IDEM, pp. 19-20). Daí, a ideia de um *novo* romance histórico, como ficou celeberramente conhecido pela paradigmática definição de Seymour Menton no clássico livro de 1993, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*.

Não cabe, aqui, realizar uma ampla, ou detida, análise das diferentes definições sobre o gênero realizadas a partir do final do século XX.²⁰³ Impossível, porém, por sua importância e permanência, não citar os seis elementos pelos quais Menton o definiu. Eles são: a subordinação, em vários graus, da representação mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas, difundidas nos contos de Borges e replicáveis a todos os períodos do passado, do presente e do futuro; a distorção deliberada da história; a incorporação de protagonistas extraídos dos fatos históricos, à diferença do modelo de Walter Scott, que privilegiava os personagens fictícios; a metaficção; a intertextualidade; e a aplicação

²⁰³ Para isso, há, entre outros, os excelentes livros de Rosa María Grillo, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, de Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, e de Magdalena Perkowska, *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas*. O primeiro capítulo da já citada tese de Christian Snoey Abadías também realiza um ótimo apanhado geral sobre as definições acerca do ressurgimento do gênero do romance histórico na América Latina.

dos conceitos *bakhtinianos* do dialógico, ou seja, a apresentação de uma pluralidade de versões, do carnavalesco, da paródia e da heteroglossia (ABADÍAS, 2019, p. 32).

Outra definição importante que gostaria de mencionar é a realizada por Celia Fernández Prieto em *Historia y novela: poética de la novela histórica*, de 1998, que reduz o número de elementos definidores do gênero para dois. O primeiro deles é a distorção que a ficção realiza ao incorporar os materiais históricos – sejam acontecimentos, personagens ou a própria cronologia da historiografia oficial – em sua diegese, o que acaba por produzir os seguintes resultados: a exploração de outras versões da história, a relação de hipertextualidade, que, muitas vezes, resulta irônica e/ou paródica, e os anacronismos, que alteram a ordem cronológica do discurso histórico. Já o segundo elemento está diretamente relacionado ao primeiro e se define pela carga de metaficção que estrutura, em maior ou menor grau, estes romances de maneira tanto temática quanto formal (IDEM, pp. 32-3).

Chama a atenção o modo com que ambas as definições se inserem na tendência surgida pelos fenômenos da virada linguística e do chamado pós-modernismo das últimas décadas do século XX, que elevou a metalinguagem como elemento definidor não apenas da prática literária, como historiográfica.²⁰⁴ Ademais, também compartilham da sensação de quebra de paradigmas causada pela suposta queda dos grandes relatos explicativos da história, e de sua consequente abertura para novas, e parciais, perspectivas, voltadas, agora, ao gênero, classe, etnia, identidades etc. É preciso lembrar, porém, os limites da associação com o pós-modernismo. A crítica brasileira Leyla Perrone-Moisés aponta para o fato de que elementos como a paródia, a metalinguagem e a intertextualidade sempre foram uma constante na literatura de todos os tempos. Se há uma novidade trazida pelos escritores contemporâneos, ela se encontra apenas na exacerbação desta prática, já que a capacidade de metaderivação do texto literário está presente desde, pelo menos, o *Quixote* (2016, p. 114-5). Além disso, qualquer obra literária é, por si só, metaliterária, visto pressupor a existência de outras obras anteriores, ou seja, de uma tradição na qual se insere e faz referência. Posto que, conclui a autora, “[n]inguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor” (IDEM, p. 115).

²⁰⁴ Para o historiador Hayden White, a história se aproxima da ficção pelo fato de ambas serem constructos literários baseados em tropos linguísticos, como a metáfora ou a metonímia. Devido a tais determinações linguísticas, o texto historiográfico se relaciona menos com a realidade passada à qual procura explicar do que às convenções literárias daquele que escreve. White, porém, se recusa a igualar ambos os discursos, o historiográfico com o ficcional, mantendo as suas diferenças de protocolo (2011, pp. 100-11). Como bem apontado por Júlio Pimentel Pinto (2020), “diversamente do ficcionista, o historiador é regulado pelo que aconteceu. O compromisso do ficcionista é com a imaginação [...]. Já o compromisso do texto historiográfico é com uma verdade - que não é absoluta, plena ou pura, mas é a verdade possível, que podemos adjetivar ou metaforizar de muitas maneiras: ‘verdade relativa’, ‘verdade provisória’, ‘verdade comunicativa’, ‘verdade tangível’, ‘linha do horizonte’. Ao leitor cabe reconhecer esses códigos e distintos compromissos e trabalhar dentro da lógica e da dinâmica da escritura que eles orientam”.

Há, ademais, outras limitações que devem ser evitadas. Rosa María Grillo aponta para os perigos de se reduzir a especificidade da literatura latino-americana às pautas estéticas de um movimento forjado no centro da Europa e dos Estados Unidos. Ainda mais em uma literatura cujos textos, continua a autora, já recorriam a práticas disruptivas e desestabilizadoras do cânone – como a metaficção, a paródia, o pastiche, a estrutura polifônica, a fragmentação da narração e do personagem, da cronologia etc. – muito antes do surgimento do pós-modernismo. Como exemplo, Grillo cita o caso das crônicas da conquista, com sua particular mistura entre ficção e testemunho, e a maneira como textos indigenistas e do realismo mágico já davam as suas “versões dos vencidos”, ou seja, desconstruíam as identidades nacionais impostas desde um centro de poder em favor de novas e plurais identidades da diferença, antes desta prática ter se tornado tendência tanto na literatura quanto na historiografia (2016, pp. 32-3).

É nesta tentativa de escapar dos reducionismos anteriores que Rosa María Grillo procura apresentar uma definição que seja suficientemente simples e abrangente, mas que, ainda assim, possua um critério central:

[...] podemos decir, en líneas muy generales, que es histórica aquella novela en la que sea evidente la intención del autor de dar su contribución a una versión de la Historia e insertarse en la tradición del género – aunque violentándolo – y que el lector la reconozca como tal (IDEM, p. 21, grifos no original).

Salta aos olhos o elemento *borgeano* no reconhecimento da importância da figura do leitor na definição do gênero literário enquanto protocolo de leitura, que desperta, naquele que o lê, certo “horizonte de expectativas” (IDEM, p. 22).²⁰⁵ Desta forma, o que faz um romance histórico ser reconhecido como tal por seus leitores é a maneira pela qual ele constrói, e lida, com a “estrecha relación entre vida privada e Historia y entre Historia y ficción” (IDEM, pp. 22-3). É, justamente, nas expectativas geradas pela relação da ficção com a história, o local onde Martín Caparrós acredita residir o perigo de um gênero que, em suas palavras, se constitui como “el refugio más canalla”, já que se compõe, em sua maioria, de

[...] libros que se venden porque te dicen que al leerlos no estás perdiendo el tiempo; que estás haciendo algo útil, que vas a aprender algo [...]. Y te ofrecen, para tranquilizarte, la supuesta verdad: te cuento cosas ciertas. Esto no es un invento, son hechos de la historia, esto pasó (E, p. 445).

Quem diz isso é uma voz que se identifica com a figura do escritor e que aparece nas sessões finais de cada parte do romance *Echeverría*, espécie de miniensaios intitulados “Problemas”. A citação acima foi retirada do primeiro deles, cujo tema é, justamente, a

²⁰⁵ Em uma de suas famosas palestras, publicada sob o nome de “El cuento policial”, Borges diz existir um tipo especial de leitor, o leitor de contos policiais, que havia sido criado por Edgar Allan Poe. Este, ao inventar o gênero do romance policial, criou, de maneira conjunta, um leitor “que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial”, capaz de ler até mesmo o *Quixote* como um romance de suspense caso alguém lhe dissesse tratar-se de um romance policial (1985, p. 32).

composição do gênero histórico.²⁰⁶ Ele se inicia com uma pergunta que remete à primeira cena do romance – *Como saber se esteve ao ponto do suicídio?* – para, em seguida, adicionar outros questionamentos que confluem para a dúvida final acerca da veracidade de todo escrito: *Se de verdade acreditou ou apenas o escreveu?* (IDEM, pp. 421-6). A voz continua a enfatizar a sensação de incerteza ao dizer ser *surpreendente a quantidade, a qualidade do que não sabemos sobre alguém que viveu há menos de dois séculos*, e de quem se conservam as cartas, livros, artigos e até mesmo algumas poucas fotos. Frente à ambiguidade surgida do desconhecimento, só há dois caminhos: *calamos ou escrevemos* (IDEM, p. 431). É claro o caminho que elege Caparrós:

El pasado es escritura pura: nada resulta más variable. [...] Los novelistas de novelas históricas creen que pueden decidir sobre la historia – cuando lo más interesante de la historia es que es indecible, que ofrece todas las lecturas, que depende, como cualquier otro texto, del lector. Pero los novelistas de novelas históricas no soportan la ambigüedad, la duda, y definen los hechos, los pensamientos, las razones (E, p. 436).

Daí, o refúgio canalha dos romances históricos, que soterram a dúvida, o motor criativo da literatura, em prol de uma suposta verdade histórica.²⁰⁷ Afinal, pergunta o autor, o que diferenciaria um personagem retirado da realidade de um integralmente inventado? *Não é, nos dois casos, um escritor criando um personagem* (IDEM, p. 446)? Tal é o movimento realizado pelo texto de *Echeverría* em sua eleição de um personagem real da história, Esteban Echeverría, para transformá-lo em protagonista de um romance de ficção. Não obstante, como diz Christian Snoey Abadías sobre outro romance histórico de Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria*, seu impulso ficcionalizante deve seguir uma base documentada para a fundamentação do “eixo da narrativa”, composto dos eventos principais e conhecidos desta vida a ser relatada. Já para aquilo que desconhecemos em *qualidade*, a esfera da vida em que imperam os silêncios e os interstícios da história, assim como a ambiguidade não documentada do íntimo, há a abertura para a invenção da literatura (2019, p. 112).²⁰⁸

²⁰⁶ Em resenha pouco favorável ao romance de Caparrós, Christopher Domínguez Michael parece se referir à presença destes miniensaios quando diz que “algo falló que el autor osciló entre escribir una novela y disertar sobre ella” (2017, p. 51).

²⁰⁷ Christian Abadías postula “el cuestionamiento constante, la duda perpetua como motor de la narración” de Caparrós (2019, p. 68). A dúvida está no cerne do que ele define como o “olhar assombrado” do autor, já que “el asombro opera en la escritura de Caparrós como punto de arranque de sus obras, como motor de pensamiento y también como gesto o posicionamiento ante la realidad”, a partir do qual “el narrador contempla lo real [...] desprendido de *a priori*s, de presunciones o clichés, también con irreverencia para subvertir la imagen anquilosada y legada, para captar la experiencia” (IDEM, p. 142).

²⁰⁸ Rosa María Grillo destaca a importância, para o gênero do “novo” romance histórico, da defesa realizada por Carlos Fuentes da atitude de “dar voz a los silencios de la Historia aunque esto signifique inventar su propia historia ya que, como escribe en *Cervantes, o la crítica de la lectura*, ‘El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia’” (2010, pp. 310-1).

Entre os polos do conhecido e do desconhecido, do público e do privado, oscila, portanto, a narrativa de *Echeverría*. De modo semelhante aos romances anteriormente abordados, sua história também começa em meio ao desenvolvimento de uma ação: atormentado pela morte da mãe, o jovem Esteban Echeverría repassa os eventos de sua vida anterior enquanto, pistola em mãos, contempla a ideia do suicídio. Este início é exemplar da maneira como funciona a mencionada oscilação do romance, já que narra um momento de extrema intimidade para o personagem, que, encerrado em seu quarto, se encontra solitário entre sua memória e suas reflexões.²⁰⁹ A criação deste espaço do íntimo, cujo acesso apenas poderia se dar, num primeiro momento, no âmbito da conjectura, esconde, porém, sua base textual e pública.²¹⁰ Noé Jitrik, por exemplo, cita trechos de cartas em que o próprio Echeverría se chamava “carpetero, jugador de billar y libertino”, e em que julgava, com profundo arrependimento, a sua conduta de juventude, marcada por “unos amoríos de la sangre, un divorcio y puñaladas en falso”, como a causa da morte de sua mãe (1967, p. 195).

Desta forma, o leitor conhecedor da obra de Echeverría pode encontrar as semelhanças da narrativa de Caparrós com diversos textos do poeta, os quais ela chega a, diversas vezes, parafrasear. Assim, toda a primeira cena do romance remete aos relatos supostamente autobiográficos de *Cartas a un amigo*, que, segundo a leitura de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, remetem menos à biografia do autor do que a seu aprendizado dos tópicos lidos no romantismo de Lamartine e Byron. Pois, mais do que contar sua vida, o escritor “imagina la biografía que corresponde al poeta que desea ser” (ECHEVERRÍA, 1991, p. XIX).²¹¹ De maneira análoga, a descrição das visitas do então criança Echeverría à região do matadouro glosa as encontradas em “El matadero”, os debates e dilemas enfrentados com Gutiérrez, Alberdi e demais membros da *Nueva Generación* repetem o que ele escreveu na *Ojeada retrospectiva*, os rancores e desilusões do exílio reencenam os contidos nas cartas e nos poemas deste período, entre muitos outros exemplos que poderiam ser citados.

²⁰⁹ Sobre esta busca do texto de Caparrós em narrar o íntimo do protagonista, Christopher Domínguez Michael critica o que ele define como “el interrogatorio, con tufo a comisaría, al que somete al poeta Esteban Echeverría, en cuya interioridad nunca penetra pese a la crueldad con que lo increpa” (2017, p. 51).

²¹⁰ Sobre o modo como a conjectura funciona em *Ansay o los infortunios de la gloria*, diz Christian Abadías: “imaginar emociones que permitan entender el personaje, de forma que el narrador ensaya diversas emociones que conferirle, cuyo fin es explicitar el carácter ficcional de la historia, a la vez que reflejar la imposibilidad de cristalizar la verdad” (2019, p. 124).

²¹¹ Tulio Halperín Donghi faz um julgamento similar quando diz que o poeta busca, sempre que escreve sobre si, realizar “el trazado de una imagen ideal, la de un tipo humano muy determinado – el ‘único pensador realmente dogmático del Plata’, el ser destinado a revolucionar el pensamiento y la poesía en este rincón del planeta – que Echeverría intentará llevar a la realidad mediante su actividad artística y política. Aquí también es ‘hombre de estilo’” (1951, p. 32).

Não parece haver, no romance de Caparrós, nenhum episódio da vida do protagonista que não remeta a algum texto escrito por ele. Se Noé Jitrik diz que uma das principais tarefas do romance histórico tradicional era a de criar uma ilusão de não referencialidade, ou seja, em fazer desaparecer os textos e documentos aos quais o autor recorreu a fim de construir o contexto histórico de sua trama, *Echeverría* busca o caminho oposto (FONSALIDO, 2021, E-book, p. 682). Sua narrativa não busca instaurar aquela sensação de acesso ao passado “tal qual ele ocorreu”, mas sim o de enfatizar, mesmo que de maneira indireta e limitada aos leitores familiarizados à obra do protagonista, a mediação textual.²¹² Por isso, a ausência de narração sobre os cinco anos em que o poeta residiu em Paris, já que o próprio nada escreveu sobre eles.²¹³ Nisto, Caparrós se aproxima da atitude de Saer frente às relações que romance histórico trava com a sua construção do passado, a quem, inclusive, ele cita no primeiro minienredo do romance.²¹⁴

A exceção à esta necessidade de base textual está, é claro, em Candela. Personagem inteiramente fictícia, sua inserção na biografia de Esteban Echeverría opera aquela distorção na história, mencionada por Seymour Menton e Celia Fernández Prieto, que a abre na direção de novas possibilidades discursivas. Sua figura não só lança luz para a presença, apagada por décadas de história oficial, dos negros na sociedade *bonaerense*, como a insere no próprio texto de Echeverría. Em um dos capítulos finais de *Los afroargentinos de Buenos Aires*, George Reid mostra a importância da cultura negra no desenvolvimento de movimentos culturais até hoje identificados como tipicamente argentinos, como o tango e a *payada*.²¹⁵ Assim, da mesma forma que os passos do tango carregariam uma memória cinética do candombe, o “desnudo realismo” de “El matadero” aparece, no romance de Caparrós, como o produto das interações, truncadas e ambíguas, entre o primeiro poeta nacional e uma mulher negra, filha de escrava, pertencente às camadas ignoradas pelos discursos oficiais.

²¹² Diz María Cristina Pons: “El material histórico de la novela histórica es un material previamente ‘discursivizado’ o textualizado en el discurso historiográfico o en documentos. En este sentido, las novelas históricas, al trabajar con la historia documentada o textualizada, no se constituyen en una representación discursiva de los hechos históricos sino de las versiones de los mismos” (*apud* GRILLO, 2010, p. 55).

²¹³ Como dito por Sarlo e Altamirano, “hay un silencio curioso sobre los años vividos en Francia. En verdad, no hay una sola línea sobre el impacto del choque cultural ni sobre la dificultad o el placer del aprendizaje europeo. Comparada con la de Sarmiento, la experiencia de Echeverría en París es casi muda [...]”. Não que precise de elucidação, pois, continuam os autores, “el viaje es un misterio transparente. Está en el clima de época y Chateaubriand ya había escrito sobre el impulso al descubrimiento del mundo, esa tensión hacia lo distinto que también condujo a Lamartine a Oriente” (ECHEVERRÍA, p. 1991, pp. IX-X).

²¹⁴ Citação que, inserida em meio aos questionamentos sobre a possibilidade de se conhecer o passado, tem como intuito – não poderia ser diferente em se tratando da obra de Saer – o de aumentar a sensação de incerteza: “¿Cómo saber, si nadie sabe, si *nadie nada nunca?*” (E, p. 422, grifos meus).

²¹⁵ Ver o capítulo “Los afroargentinos en las artes”.

Como dito anteriormente, a literatura teve papel fundamental na definição das fronteiras, simbólicas e físicas, da identidade nacional argentina. Isto foi possível graças à sua capacidade de fundar imaginários, e de institucionalizar e difundir mitos. Nascida do assombro, a literatura de Martín Caparrós busca desentranhar os fios que se entrecem na composição do nacional, num impulso de “releer, reescribir y subvertir los mitos inicialmente creados para pensarse en el mundo” (ABADÍAS, 2019, p. 127). Desta forma, o intuito, em *Echeverría*, de instaurar, mediante a figura de Candela, uma leitura capaz de desautomatizar o cânone literário argentino e escrever em seu reverso.²¹⁶ E, juntamente, o de gerar uma escrita que, a despeito de eventuais simplificações – como na redução da anedota do conto a um episódio ocorrido “na realidade” – e de sua insistência no recurso da paráfrase, o enriqueça ao abri-lo a múltiplos, e anteriormente silenciados, caminhos.

Percursos que, não obstante, não borram os limites sócio-históricos da Argentina da primeira metade do século XIX. Em uma última distorção do material histórico, Candela revela estar grávida de Echeverría. Ao ouvir a notícia, este, que arrumava suas coisas a fim de escapar do país após ter apoiado o levante frustrado de Juan Lavalle, reage de modo a reinstaurar toda a distância do abismo que separa o homem culto, intelectual e de família *criolla*, da mulher negra, analfabeta e filha de escrava. Não só os limites que os separam ficam claros, como, também, os que restringem o esforço do poeta romântico de se comunicar, mediante a palavra escrita, com o Outro popular. *Echeverría a olha, no rosto uma espécie de desgosto*, e diz: *Sinto muito* (E, p. 3685). Neste momento, qualquer suspeita que o poeta havia sentido sobre estar apaixonado por Candela é dissipada. Do mesmo modo, todo o respeito e boa vontade que ela nutria por Echeverría se substitui, na única ocasião em que o chama pelo nome, por desprezo.

Aquele que aspire à verdade, acuda à história. O que aqui se registra é mentira

Esteban Echeverría e Candela jamais se encontrarão novamente. Enquanto o poeta parte para o seu exílio derradeiro em Montevidéu, a personagem retorna a Buenos Aires, onde, segundo a carta escrita por José María a seu irmão, dá luz a uma menina. Junto com a notícia do nascimento da filha de Esteban, está a informação de que ela *tem a pele bastante clara, graças a Deus, e que se parece um pouco com sua mãe – a mãe dele, a mãe deles – e que, em sua homenagem, lhe colocaram Martina* (E, p. 3879). Tal qual em *La ocasión*, a cor aparece

²¹⁶ Diz Caparrós: “lo que me interesa es justamente poner en evidencia, y pensar cómo se forman esas mediaciones, qué significan, de dónde vienen, a quién favorecen, a quién perjudican, cómo se podrían desarmar” (apud ABADÍAS, 2019, p. 223).

como elemento crucial do destino não apenas do bebê, como da família. À diferença, porém, do romance de Saer, no qual o significado do tom dos cabelos estava constringido aos limites familiares do adultério, em *Echeverría*, a cor da pele da recém-nascida se insere no contexto mais amplo do racismo presente na sociedade argentina do século XIX, dentro do qual aparece como símbolo do embranquecimento da raça negra, que, segundo os discursos herdados de escritores do mesmo grupo de Echeverría, estaria fadada a desaparecer. Afinal, a pele branca é o que condiciona a herança do nome da avó *criolla*.

Bem distinto será o destino de Luciana, que, tendo *formado parte deste estado de natureza selvagem*, típico das planícies rurais do pampa, *se havia emancipado* – sendo o abandono do artigo “la” o signo desta emancipação – e decidido seguir o responsável por sua transformação (LC, p. 137). Para isto, ela deve, primeiro, escapar do território hostil do deserto, a bruta “Tierra adentro” da primeira parte do romance, num percurso que a fará repetir os passos da María de “La cautiva”. Ao contrário da epopeia titânica, inverossímil, da protagonista do poema *echeverriano*, a de Luciana é, como dito por um crítico, “mundana e anti-heroica” (OLIVARES, 2011, p. 28), já que *não lhe ocorreu o ataque noturno de alguma fera cebada, nem o rapto de uma manada de índios que a convertesse em cativa* (LC, p. 137).²¹⁷ Diversos em qualidade, seus percursos se desassemelham de vez na distinção fundamental de que Luciana sobrevive à travessia do deserto; ao fazê-lo, ela não instaura nenhuma fronteira, como o fez María ao morrer, mas transgrede todas as que encontra em seu caminho.

Como bem notado por Marta Inéz Waldegaray, ela é a única personagem que cruza da primeira à segunda parte do romance (2006, p. 105). Tendo se erigido como a figura mediadora entre os dois mundos que se enfrentavam no espaço limitado da *estancia* de *Los Talas*, Luciana se mostrou capaz de atravessar as fronteiras simbólicas entre duas culturas antagônicas. Da mesma forma, ela também cruza as fronteiras espaciais que separam o território argentino do uruguaio, o que, nos tempos de Rosas, significa incutir-lhes um caráter político, que modifica a viagem da personagem feminina em busca do homem amado em fuga para o exílio (IDEM, 108). Por isso, a importância do papel de Daniel Bello, personagem de *Amalia*, que compreende a menção ao nome de Echeverría como um salvo-conduto político para que Luciana possa embarcar rumo à Colônia do Sacramento.²¹⁸

²¹⁷ Em minha tradução, preferi manter a palavra “cebada” no espanhol original por não haver termo equivalente no português. Ver a seguinte definição do dicionário *online* da Real Academia Española: “adj. Arg., Col., Ec., Méx., Pan., Par., Perú, Ur. y Ven. Dicho de una fiera: Que, por haber probado carne humana, es más temible.” In: <https://dle.rae.es/cebado#84dtZQ5> (Último acesso em 17/11/2022).

²¹⁸ Para Alejandra Laera, como o personagem de Eduardo Belgrano, figura arquetípica do herói romântico, revela sua insuficiência enquanto opositor político a Rosas – devendo ser, por isso, relegado à história de amor no refúgio da casa de Amalia –, há o aumento do protagonismo político no personagem de Daniel Bello, cujo senso de

É mediante esta inserção do primeiro romance político da literatura argentina, “el primer texto que hace un *uso político de la ficción*”, nas palavras de Alejandra Laera (IGLESIA, 2004, p. 99, grifos no original), que a personagem de Luciana, misturada a *um punhado de perseguidos que sabiam que às suas costas deixavam a tirania*, sai do estado de natureza em que havia sido criada para entrar na História, com letra maiúscula, em que se narram os grandes conflitos políticos (LC, p. 139). Um sinal desta passagem está na mudança de nomenclatura dos capítulos, que deixam de levar nomes relacionados à fauna pampeana para adquirir a precisão cronológica das horas do relógio e das datas do calendário.²¹⁹ A barbárie, lembremos o que diz Josefina Ludmer, é acrônica, e a transição de Luciana necessita, portanto, da precisão temporal da civilização para se estabelecer de forma definitiva (FONSALIDO, 2021, E-book, p. 4184).

O afastamento do território da barbárie produz outros resultados, tanto para a forma do romance como para a identidade da personagem. Em primeiro lugar, há o abandono da figura do narrador da primeira parte (assim como do seu uso reiterativo dos parênteses) em favor de uma voz narrativa menos difamatória e intrusiva. O que acarreta uma mudança total no tom da narrativa, que sai do regionalismo depreciativo e irônico com que se descrevia a ignorância dos *paisanos* para se estabelecer como uma narração romântica de ambientação histórica, um relato, como veremos, do desencanto amoroso de Luciana (WALDEGARAY, 2006, p. 107). Neste movimento, ela, que se confirma como a verdadeira protagonista de *Los cautivos*, conclui seu processo de afirmação identitária com a reinstalação dos róis familiares, pela qual Maure, tendo deixado de exercer qualquer tipo de domínio sobre a personagem, passa a adquirir a função paterna que lhe corresponde, outorgando seu nome à filha. Na cidade, Luciana passa a se nomear de forma completa, sendo, agora, Luciana Maure (EL JABER, 2006, p. 9).

Por mais que o desejo, Luciana jamais trocará o nome de seu pai pelo sobrenome de Echeverría. A busca da personagem pelos rastros do poeta, que a trouxeram à Colônia, a levarão à segunda casa da *Calle de los Suspiros*, dentro da qual subirá as escadas em direção ao quarto da parte de trás, em cujo interior encontrará uma dessas *mulheres de nomes inventados*, que se chama, *ou se faz chamar*, Estela. Estela Bianco.²²⁰ Em sua jornada, Luciana, que havia se embrenhado no terreno do histórico ao atravessar o interior dos embates políticos da resistência

pragmatismo o faz capaz de transitar entre os diferentes grupos político-sociais do romance (IGLESIA, 2004, p. 107). Não à toa, é ele quem possibilita a travessia de Luciana ao Uruguai, repetindo uma tarefa que já havia desempenhado no romance de Mármol.

²¹⁹ À guisa de exemplo, o título do capítulo em que se narra o encontro de Luciana com Daniel Bello se intitula “14, 15 de julio de 1841. Medianoche”. As datas e horas em questão se referem ao presente da narrativa, que conta a chegada de Luciana à cidade de Colônia de Sacramento e o seu encontro com outra personagem num período de cerca de dez horas.

²²⁰ Não confundir com o outro Bianco, apesar das eventuais semelhanças que possam existir entre os dois.

antirosista, toma um caminho cujos desdobramentos a afastam da História política, gênero predominante do século XIX e em cujos anais se relatam, por exemplo, as causas e os motivos que fizeram com que Colônia do Sacramento tenha se tornado uruguaia, e não espanhola ou argentina ou brasileira. *Sobre todas estas cosas já se disse bastante*, diz o narrador. Da casa, do quarto ou da mulher que o habitava, contudo, *nada foi dito até agora, tudo está por dizer-se* (LC, pp. 125-7).

Também não foi dito até agora que *Los cautivos* foi publicado, originalmente, na coleção “Narrativas históricas”, da Editorial Sudamericana. Lançada em 1996 a partir de uma pesquisa de mercado que havia revelado o interesse do público pelo gênero do romance histórico, ela se constituía de narrativas que buscavam representar a vida privada de figuras importantes da história nacional argentina e latino-americana, de maneira a inventar detalhes de sua intimidade não registrados nos anais da historiografia oficial (GARIBOTTO, 2008, pp. 185-6).²²¹ No pressuposto de revelar o reverso da história e de humanizar os próceres, seus romances carregavam as tintas nas emoções e nas relações amorosas, o que fez com que críticas como María Elena Fonsalido relacionem esta suposta humanização à sexualização rasa e, em muitos casos, explícita destas figuras (2021, E-book, p. 842). Numa recuperação da crítica de Lukács aos romances históricos do pós-1848, Verónica Garibotto resume os textos publicados nesta coleção como “modernizantes, arqueologizantes y privatizantes”, nos quais o passado aparece como “una etapa clausurada que resulta atractiva sobre todo como escenografía” (2008, p. 186).

A mesma autora teve o cuidado de resgatar, em sua tese de doutorado, imagens dessa primeira edição do romance de Kohan, a partir da qual cito um trecho do paratexto da contracapa:

Dos hombres, dos gauchos, se acercan lentamente a la casa que habita un desconocido. Los guían el ocio y la llanura, la curiosidad amistosa y conversada que la llanura impone. Adentro de la casa, el desconocido piensa en los gauchos en un sentido abstracto y general – porque escribe – y también en la pampa, en las raras condiciones de vida que ofrece, rencorosa y entrañable, la patria. Hay también una mujer que espía. Cada uno de ellos, cautivo [*sic*] en sus discretas intrigas, irá tensando el curso de la acción sin violentar el ritmo del relato. Los gauchos se llaman Gorostiaga y Tolosa; la finca, “Los Talas”; el desconocido, Esteban Echeverría, hombre de letras, poeta romántico, gloria un poco olvidada de nuestras letras.

Después vendrá, para Echeverría, el exilio en Colonia y en Montevideo. La novela se ha puesto en marcha y nos revela una historia replegada de la historia grande, una visión muy distinta de la que tenemos.

Con una percepción muy aguda, el autor descubre un aspecto inusual de la novela histórica: la intimidad y la subjetividad que le aportan su verdadera dimensión narrativa (*apud* GARIBOTTO, 2008, p. 276).

²²¹ A editora Planeta também lança, por estes mesmos anos, uma coleção intitulada “Grandes éxitos de la novela histórica”, na qual publicam importantes escritores como Andrés Rivera, Rosa María Lojo e Tomás Eloy Martínez.

Salta aos olhos a discrepância entre o que promete o paratexto e o que entrega a narrativa do romance. Se, como dito por Grillo, todo gênero propõe um horizonte de expectativas ao leitor, e, como dito por Piglia, “[s]iempre se escribe contra algo” (2022, p. 39), o paratexto de *Los cautivos* joga com estas mesmas expectativas que o texto acabará por frustrar. Não há, no pampa brutalizado de Martín Kohan, nada que se aproxime da “curiosidade amistosa e conversada”, ou do clima de intriga romântica que parece se instaurar entre a “mulher que espia” e o poeta nacional, cuja intimidade jamais será acessada pela narrativa. A contradição é, obviamente, proposital, pois, em conversa com Josefina Ludmer, o autor afirma que decidiu publicar na coleção por questões de “visibilidade mercadológica”, mas que escreveu “aquilo que quis” (2013, p. 47). Seu jogo, aqui, é duplo, já que, ao se utilizar das expectativas estereotipadas que o mercado editorial gera nos leitores, ele impulsiona um tipo de narrativa que problematiza estes estereótipos a partir de um lugar interno ao próprio mercado. Posicionamento semelhante ao modo pelo qual o discurso liberal ilustrado acaba sendo questionado mediante a criação de um narrador exasperadamente civilizado que o leva ao absurdo.

No ensaio “Historia y literatura: la verdad de la narración”, publicado no volume 11 da *Historia crítica de la literatura argentina*, Kohan diz que a literatura se aproxima do discurso histórico não com o intuito de construir uma representação mais imediata do real, mas, pelo contrário, como forma de acentuar a mediação: não como atalho que lhe permita cortar caminhos, mas como uma volta que o alonga (DRUCAROFF, 2000, p. 245).²²² Já em entrevista a Karen Saban, o autor diz que, em sua literatura, ele não busca a imediatez em representar os fatos como foram, ou o passado como presente, para a qual o transcurso do tempo é, sem dúvida, um problema. Pelo contrário, tal transcurso lhe é uma vantagem, no sentido de que seu objeto não é uma realidade fáctica que deve ser recuperada apesar do tempo, mas o acúmulo de significações, ou a sedimentação de sentido, através do decurso temporal.²²³ Motivo pelo qual

²²² Continua o autor de *Los cautivos*: “no es la literatura la que, subsidiaria del discurso de la verdad, serviría tan sólo como esqueleto narrativo, sino que es la historia la que, concebida como novela, se integra a las leyes de la ficción literaria [...]. En esa zona en la que la representación y la verdad se vuelven inciertas, puede darse igualmente una articulación entre la literatura y la historia, sólo que en términos tales que han de ser la narración y la escritura las que queden en primer plano” (DRUCAROFF, 2000, p. 252).

²²³ Para María Elena Fonsalido, esta atitude frente ao passado, e aos textos que o representam, é resultado da dupla lição que Kohan haveria aprendido de Hayden White e Walter Benjamin: “Percibir en la historia la densidad de la escritura, leer en ella una trama que ponga en evidencia las mediaciones, ejercer sobre un texto no literario las operaciones que se ejercen sobre la literatura, concebir la historia como un campo en el cual con plena conciencia se ordenen desde el presente los hechos del pasado: estas son las propuestas de White que recogerá Kohan. [...] Leer la historia como un objeto mediatizado por textos, leerla desde la constelación que el pasado construye con el presente y contarla a partir de un principio constructivo que dé cuenta de este presente: estas son las ‘lecciones’ de Benjamin que aprovechará Kohan en su narrativa” (2021, E-book, pp. 416-37).

ele afirma não se documentar ao escrever sobre um período histórico específico (2009, p. 166).²²⁴

Tal como em Caparrós – e em Saer –, a ênfase de Kohan está no texto, no discurso construído pelo cânone. Porém, ao contrário da presença física, sexual, “humanizada”, diriam, pela qual a figura do prócer aparece constituída no primeiro, o Echeverría de *Los cautivos* é, para parafrasear *Don Segundo Sombra*, mais uma ideia que um homem. Foi, porém, atrás do homem que Luciana empreendeu a jornada que a levou até o quarto de Estela Bianco, dentro do qual, ela descobre, o poeta havia passado os dez meses em que residiu em Colônia do Sacramento antes de partir para Montevidéu. De modo similar ao ocorrido quando da violação da casa de *Los Talas* pela tropa federal, o corpo de Echeverría se evade mais uma vez. Atrás dos rastros por ele deixados nos corpos das duas mulheres, cada qual abandonada à sua maneira, elas se lançam uma em direção da outra, a fim de *sentir o que sentiu Echeverría, para ver o que restou dele na outra mulher* (LC, p. 158).²²⁵ Fisicamente ausente, sua recordação satura a cena com a sua presença, da mesma forma que a imagem de sua sombra indistinta, menos vista que sentida através da abertura da janela, absorvia os olhares dos *paisanos* e contaminava o texto do narrador de “Tierra adentro”.

De contornos difusos, mal iluminados, o Echeverría de *Los cautivos* possui uma presença que, ambígua, marcada pelo seu exato oposto, a ausência, apenas se manifesta à noite. É, como já dito, menos um personagem e mais um espectro a rondar o texto do romance.²²⁶ Como espectro, ele é, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, “o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância”. Em outras palavras, “é o passado que se recusa a morrer” (2016, p. 150). Não à toa, o epílogo do romance, cujo narrador adquire as características de um turista contemporâneo, relata *o triste destino dos restos de Esteban Echeverría*, para quem, devido à impossibilidade de lhe dar uma sepultura fixa, *o desterro lhe resultou definitivo* (LC, p. 170). Junte-se a isso sua fundamental posição na gênese da literatura nacional argentina e Echeverría se torna a figura propícia para a “espectrologia” desenvolvida por Derrida no livro *Os espectros de Marx*, ponto de partida para o capítulo de Perrone-Moisés, “Espectros da modernidade literária”, do qual cito o seguinte trecho:

²²⁴ O que reforça a ironia da escolha do trecho de Manuel Gálvez – “Mi práctica es documentarme concienzudamente” (LC, p. 123) – como epígrafe para a segunda parte de *Los cautivos*.

²²⁵ Luciana atravessa, diz Ludmer, “como em uma série, todas as transgressões sexuais possíveis: incesto, sexo e amor, com o grande escritor civilizador, a prostituta e lésbica” (2013, pp. 41-2). É neste sentido que, diz Verónica Garibotto, “en el lugar de las anticipadas escenas de amor [...], la novela se ha regodeado en escenas de sexo que sólo algunas veces son brutales, pero que son siempre ‘desviadas’” (2008, p. 188).

²²⁶ Ao abordar os romances de José Saramago e de Antonio Tabucchi que lidam com o espectro de Fernando Pessoa, Leyla Perrone-Moisés mostra como a sua presença também se manifesta “sempre à noite”, mais especificamente à meia-noite, “a hora dos fantasmas” (2016, pp. 162-5).

O espectro nos coloca em relação com um outro, de outro tempo, que não está presente, mas não cessa de voltar. O lugar singular a partir do qual podemos falar com ele é o da filiação, do apelo, da interpelação. Três atitudes são suscitadas pelo espectro: o luto, a consciência das gerações, o trabalho do espírito. O espectro é a aparição carnal do espírito, seu corpo fenomenal. O espectro é uma figura da lei que nos observa, nos vigia, nos olha sem reciprocidade (pois é ele que tem o direito de olhar, não nós), um arquivo que volta e nos interpela. Para aceder à espectrologia é preciso ultrapassar o luto do espectro, ir para além dele. Nossas respostas às interpelações dos espectros têm uma responsabilidade e um alcance político, pois podem influenciar o porvir (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 151).

Lidar com o espectro é lidar com uma herança, que também é dívida, o que, em literatura, significa realizar um trabalho com a tradição. Tal é a, até então somente mencionada, reiteração irônica que María Elena Fonsalido encontra na atitude de Martín Kohan frente ao cânone literário argentino.²²⁷ Para a autora, a literatura do escritor “navega sobre la *doxa*”, ou seja, aceita a tradição canônica estabelecida e opera sobre ela, mas de um modo que a obriga a oscilar (2021, E-book, p. 2904). *Los cautivos* é, assim, exemplo perfeito da palavra que, ao se aproximar da tradição que a precede, a interpela e a reconfigura. Reconfiguração que tem um alcance político, ao produzir um discurso que, justamente por ter sido gerado no interior da oficialidade estabelecida, resulta ainda mais perturbador (GRILLO, 2010, p. 108).²²⁸ Como afirma o próprio Kohan, “allí donde los escritores fundacionales narraron un futuro posible, los escritores más actuales han ido dando cuenta de su cabal imposibilidad” (apud IDEM, p. 3231). Encarar a “sombra terrível” de Esteban Echeverría é, neste sentido, enfrentar a gênese de um discurso elitista, excludente e degradante, que engendrou, no pós-Rosas, um Estado-nacional com semelhantes características. É, ademais, revisitar a alvorada originária do pampa enquanto deserto de “La cautiva”, em que “la vasta llanura toda es sangre” (ECHEVERRÍA, 2018, p. 56), o ensaio literário do genocídio indígena a ser realizado quatro décadas depois.

É, também, reencenar a atitude do melhor Echeverría, cujo estrabismo está na origem da própria literatura argentina, na sua ânsia de, a partir da síntese entre o local e o universal, fundar uma tradição original. Recuperar essa duplicidade do olhar, ir para o passado do cânone literário argentino como aquele se voltava para o romantismo europeu em busca de inspiração, e, tal qual ocorria com este quando posto em contato com a originalidade nacional, modificá-lo mediante o confronto com as questões próprias da contemporaneidade. Fazê-lo, porém, sem

²²⁷ Fonsalido constrói seu conceito de “reiteração irônica” a partir da maneira com que Foucault identifica as duas únicas atitudes pelas quais a palavra literária entra, segundo ele, em relação com o passado e a tradição: a de Sade, paradigmaticamente transgressora, e a de Chateaubriand, que propõe uma reiteração da biblioteca. A atitude de Kohan se encontra, para a autora, mais próxima desta última, mas imbuída do elemento transgressor que é próprio da ironia (2021, E-book, p. 2915).

²²⁸ Para Elena Vinelli, o texto de *Los cautivos* coloca “en descubierto la ‘retórica de los vencedores’” por revelar “cómo modulaba su discurso un ilustrado del ’37 o un vencedor *post mortem*” (2005-2006, p. 10). Por esta mesma característica, Barbara Jaroszuk define o romance como uma “novela revisionista”, que “parece criticar no tanto las propuestas de la generación del 37, sino más bien los modos petrificados de aplicar, de una manera anacrónica, su pensamiento a la realidad política y social transformada” (2013, p. 54).

cair no erro de repetir as limitações do poeta, que o encerrava “en ese árido mundo de esquemas ideológicos” (DONGHI, 1951, p. 161), e nem de conceder-lhe um título que nunca terá. Escapar, como alerta Saer, do perigo da paráfrase, da glosa, tão latente no *Echeverría* de Caparrós. Fazer do espectro um espírito, no sentido em que outro poeta, desta vez Valéry, usava o termo (aquilo que tem poder de transformação), e, assim, conversar com ele (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 152). Como Luciana (quando ainda era *la* Luciana) fazia. Ou como Candela tentava, aparentemente em vão, mas sem saber do secreto diálogo que – de maneira imaginária, mas, nem por isso, falsa – se travava no interior do texto daquela que seria a primeira ficção da literatura argentina.

Transfigurar o deserto

...para matar a Martín Fierro, que era un testigo impertinente, hubo que destruírselo por su conversión en mito heroico y patriótico. Para que vuelva a vivir no basta resucitarlo: hay que transfigurarlo.
(MARTÍNEZ ESTRADA, 1958a, p. 299)

ATO I. *Se o juiz nos sonha, é para que possamos ser livres*

O segundo romance de Carlos Gamerro, *El sueño del señor juez*, começa com uma cena insólita: *o recentemente nomeado primeiro juiz de paz de Malihuel*, Urbano Pedernera, acorda, sobressaltado, de um sonho em que um residente de nome Rosendo Villalba urinava a única parede do apenas começado edifício do tribunal (ES, p. 9).²²⁹ O insólito da cena, no entanto, não deve ser encontrado no conteúdo do sonho, terreno por excelência do extraordinário, cujo funcionamento extrapola as lógicas da razão. O que surpreende, e faça com que o leitor hesite por um momento, é o fato de que o juiz não só não parece compreender a divisão básica entre vigília e sonho, como, indignado pela ofensa ao seu local de trabalho e, conseqüentemente, à sua pessoa e autoridade, mande chamar o culpado para esclarecimentos.²³⁰

O excêntrico da situação progride num crescendo pelo qual, trazido à presença do juiz, o agora réu é submetido a um disparatado interrogatório em que, apesar de sua afirmativa inicial de não ter saído de seu rancho na noite anterior, ou do levantamento da possibilidade de que outro tenha espalhado mentiras sobre ele, se vê subjugado pela lógica implacável do juiz. Afinal, quem, senão ele próprio, pode saber o que se passa em seus sonhos? E o juiz o viu com os seus próprios olhos, uma vez que *estava clarinho como o dia*, não obstante a falta de lua que Rosendo enfatiza na tentativa de instaurar alguma incerteza na acusação. Mas a confiança do juiz é inabalável e, a Rosendo, só lhe resta confessar-se como culpado do crime de *ter-se introduzido sub-repticiamente nos sonhos do Excelentíssimo Sr. Juiz de Paz do distrito de campanha de Malihuel para macular as paredes do honorável tribunal* (IDEM, pp. 11-3). A pena: cem pesos de multa e um mês de trabalho voluntário no tribunal, o que, pela falta de tijolos para completar sua construção, é substituído por um mês de trabalho nas terras do mesmo *don Urbano*.

²²⁹ Publicado originalmente em 2000, utilizo, como referência, a edição de 2017 da editorial Edhasa. A partir de agora, usarei a sigla ES para identificá-lo. A tradução é de minha autoria.

²³⁰ Segundo a clássica definição de Tzvetan Todorov, o momento de hesitação produzido pelo fantástico dura o tempo em que leitor e personagem levam para decidir se o que percebem é fruto, ou não, da realidade como concebida pelo senso comum: “Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (2008, p. 48).

Transcorrida ao longo das seis primeiras páginas do romance, esta cena anuncia os elementos principais da narrativa de *El sueño del señor juez*: o personagem de Urbano Pedernera como figura representativa do poder estatal, a sua conduta arbitrária contra um *gaucho* em que ecoa o conflito central do *Martín Fierro*, o barroquismo da confusão entre sonho e realidade, e a ambientação na localidade fronteiriça de Malihuel às vésperas da Campanha do Deserto de Roca e da consolidação do Estado argentino.

Começamos pelo último ponto. Descrita como um aglomerado de ranchos precários por um narrador então colado à perspectiva de *don* Urbano, Malihuel é um arremedo de San Urbano, o futuro povoado idealizado pelo juiz e cuja concretização ele crê somente necessitar da chegada do agrimensur enviado de Rosario e dos tijolos prometidos pelo governo central.²³¹ Surgida a partir de um fortim da época da guerra contra o *índio*²³², do qual o juiz foi comandante, a localidade teve como origem a fronteira interior do território argentino durante o século XIX:

[...] un barco de proa al desierto para quebrar el embate de los malones, cercado por un lado por la laguna y por los otros tres por un vago horizonte de indios que avanzaba y retrocedía como una marea apenas contenida por la precaria línea de fortines que, arrancando desde el suyo, cruzaba el continente hasta intersectarse con la cordillera de los Andes (IDEM, p. 24).

²³¹ Ao contrário da forte presença dos narradores dos romances anteriores, seja o ironicamente distanciado de *Los cautivos*, ou os mesclados às perspectivas de um só personagem, como em *La ocasión* e *Echeverría*, o narrador em terceira pessoa de *El sueño del señor juez* tem uma presença difusa, visto que vaga pelas variadas perspectivas dos personagens, com preferência pelas de *don* Urbano Pedernera e Rosendo Villalba, dos quais se aproxima, mediante o uso do discurso indireto livre, e se afasta com a mesma facilidade. Sobre este narrador, diz María Laura Destéfani: “Narrada en tercera persona por una voz que focaliza en diversos personajes y a veces toma formas de la pluralidad, del fluir de la conciencia, o recoge la palabra de los personajes intervinientes de los más diversos modos, es sumamente efectiva por el carácter caleidoscópico de la construcción de mundo que presente. Al fin y al cabo, lo que se está narrando es la historia de Malihuel, de todo un pueblo, de un conjunto de almas que son también la radiografía de un momento de la patria, el esqueleto sobre el cual habría de edificarse toda una sociedad” (2018, pp. 144-5).

²³² Cabe uma nota sobre uso do vocábulo *índio*: por que utilizá-lo sabendo-se de suas implicações pejorativas contra os povos originários da América? E por que somente agora, no terceiro capítulo, tendo-se preferido, com exceção de quando dito por outrem, o termo “*indígena*” nas partes precedentes? Acredito que uma citação do excelente livro de divulgação histórica de Eduardo Sacheri, historiador de formação, *Los días de la Revolución: Una historia de Argentina cuando no era Argentina (1806-1820)*, pode nos fornecer um caminho: “en este libro uso indistintamente la expresión ‘*indígenas*’, ‘*aborígenes*’ e ‘*indios*’ para designar a los pueblos prehispánicos. ¿Por qué no censuro la expresión ‘*indios*’? Porque era un término corriente y habitual en el habla de la época. Tan corriente y tan habitual que los propios *indígenas* lo utilizaban para autodesignarse (2022, p. 85)”. A despeito de não concordar integralmente com o modo indistinto com que o autor defende a sua utilização do vocábulo – afinal, inúmeras são as tentativas dos movimentos indígenas em sublinhar seu caráter depreciativo –, acredito ser válido usá-lo no sentido de enfatizar a sua presença corrente na época, com todas as implicações negativas que isto significava, ou quando se queira parafrasear um escritor que o utiliza; daí, a presença de expressões como “*problema índio*” ou “*guerra ao índio*” no texto. Se optei por esta prática somente no terceiro capítulo da tese, é porque este tem como um de seus eixos a proximidade com o tema da fronteira e o seu atravessar, fazendo com que o tópico do encontro com os povos indígenas apareça de maneira mais central que nos capítulos anteriores. Este uso, ademais, estará sempre marcado em itálico. Para os demais casos, quando não julgar haver as implicações acima listadas, mantereí o termo “*indígena*”.

Pablo Ansolabehere define este território de fronteiras como um espaço físico – a linha de fortins que conformava a “irregular linha da fronteira interior com o território dominado pelos indígenas” – em que se desempenha uma dupla função específica – a de defender os povoamentos “cristãos” dos *malones* e a de servir como avançada para a colonização do deserto pampeano (BATTICUORE [et al], 2008, p. 236).²³³ Região conflituosa por natureza, a fronteira visa ser um limite, uma separação entre dois territórios distintos, mas que acaba por se constituir como zona de intercâmbio, local de passagem e de “contaminação cultural” (IDEM, p. 239).²³⁴ Ao longo do século XIX, ela foi, nas palavras do historiador Gabriel Passetti, o “epicentro dos contatos que supunham trocas”, local em que generais argentinos e caciques indígenas declaravam a guerra ou a paz, mercadorias, fugitivos e cativas, brancas ou *índias*, atravessavam de um lado a outro, e perseguidos eram punidos (2012, p. 25). Martínez Estrada a chama de um “território indefinido”, local intermediário, e igualmente distante, entre os *índios* e “os que governam, legislam e julgam”, que exercem, cada um de um lado, a mesma atração e pressão sobre os sujeitos que ali habitam, produtos estes de uma mestiçagem menos racial do que de duas formas de vida (1958b, p. 16).

Ademais, cabe dizer que a própria imagem da fronteira como composta por uma “linha” não é a melhor maneira de descrever o que ocorreu no território argentino, já que, segundo Claudia Torre, sua extensão estava constituída por pontos – os fortins – e, entre eles, imensos espaços descampados (BATTICUORE [et al.], 2008, p. 272). Já para David Viñas, o caráter poroso desta fronteira vai além de seus espaços desprotegidos e alcança as próprias zonas militarizadas, estes “instáveis fortins”, como os chama, que, longe de se opor ao avanço indígena, de *quebrar o embate dos malones* (ES, p. 24), serviam de “autênticas feiras”, nas quais o contrabando era uma prática corrente e normalizada (VIÑAS, 1983, p. 99). Nesta zona distante do poder central do Estado, a lei era, muitas vezes, inoperante e cedia espaço para configurações legais próprias (MONTALDO, 2004, p. 221), que costumavam orbitar em torno dos chamados “senhores da fronteira”, núcleos de poder local nos quais convergiam a

²³³ Em *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina*, Carlos Gamerro diz que, assim como, na Espanha, o conflito com os *moros* se deu em termos religiosos, na Argentina, “la oposición era ‘cristiano/indio’ [...] antes que ‘blanco/indio’, porque un criterio exclusivamente racial dejaría al gaucho, generalmente mestizo, en un lugar ambiguo” (2015, E-book, p. 2357).

²³⁴ Em seu artigo “Estatuas para amarrar caballos. Frontera y peripecia en la literatura argentina (1837-1852)”, Patricio Fontana e Claudia Roman apontam para a dupla definição do conceito geográfico de fronteira: “En palabras de Carlos Reboratti, puede plantearse, por un lado, la existencia de fronteras políticas, concebidas como ‘una línea divisoria concreta o imaginaria’, que alude a un límite o ‘borde exterior’ que separa al país, nación o región de otro que se considera ‘extranjero’ e independiente de él. Por otro, las denominadas fronteras ‘de asentamiento’, de características dinámicas, es decir, no concebidas ya como una línea sino como ‘un espacio, y además un espacio heterogéneo’” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 64).

administração da lei, da propriedade da terra, o controle do comércio e a organização da defesa (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 4317).²³⁵

Malihuel, como vinha dizendo, se originou nesta zona de fronteiras, habitada, em um primeiro momento, por *soldados e oficiais das sucessivas guarnições e as cuarteleras*²³⁶ com os filhos daqueles, até que, com o avanço da *linha de fortins trinta léguas ao sul*, chegaram os comerciantes, dando-se início a um incipiente processo de sedentarização. Este começa de maneira orgânica: *na medida em que soldados e cuarteleras se assentavam e o capelão formalizava as uniões*, mercadores vindos de carroça retiravam suas rodas para servirem de gradeados aos seus negócios. Paralelamente, o então tenente-coronel Urbano Pedernera pedia a reserva e se estabelecia para *ocupar-se dos campos ganhos ao selvagem que, em recompensa a seus serviços, o governo lhe vendeu a um preço nominal* (ES, pp. 24-5). Assim, a vida nômade da fronteira se reconfigurou por um movimento de mudança dos papéis de seus habitantes: *cuarteleras* em esposas, soldados em residentes, mercadores-viajantes em comerciantes, autoridade militar em autoridade civil, comandante militar em proprietário de terras, situação de guerra permanente em cultivo da terra, fortim em povoado.²³⁷

Ou quase isso. Malihuel ainda tem muito da vida precária da fronteira. Como *don Urbano* não cansa de notar, *o tribunal parece uma toldería e o calabouço, um rancho* (IDEM, p. 10). Seus habitantes não são de lá, mas foram trazidos, pelas mais diversas causas, de outro lugar, fazendo com que seus vínculos sejam frágeis, visto que, assim como vieram, podem partir. Ali, todos são, em certo sentido, desconhecidos entre si e *ninguém tinha mais história da que quisera contar* (IDEM, p. 18). Malihuel encena a ausência pampeana de sociedade que Sarmiento diagnostica no *Facundo*; é um espaço propenso à dispersão, no qual os indivíduos flutuam à deriva, feito naufragos (MARTÍNEZ ESTRADA, 1958b, p. 330). É, em última instância, um território abandonado nos confins da nação, de futuro incerto a não ser pela vontade de ferro de um juiz de paz que, enquanto aguarda, à maneira de um *don Diego de Zama*, a vinda do profissional responsável por fixar as medidas capazes de conter os fluxos nômades da planície – e os materiais que tornaria tal atividade possível –, passa os dias ajustando o

²³⁵ Cristina Iglesia diz que a fronteira da Argentina do século XIX era “un espacio donde circulan nociones diferentes del delito, de la moral y de las transacciones comerciales”, regido por “leyes no escritas”, o que lhe conferia certa autonomia em relação ao aparato estatal (2002, p. 94).

²³⁶ Aqueles “*gauchos de falda*” de que fala Alfred Ébélot (ver cap. 1).

²³⁷ Para Deleuze e Guattari, os Estados têm como uma de suas principais funções a imposição de um processo de sedentarização às populações nômades, que se dá, principalmente, mediante um movimento que visa “[f]ixar, sedentarizar a força de trabalho, regrar o movimento do fluxo de trabalho, determinar-lhe canais e condutos, criar corporações no sentido de organismos”, ou seja, em criar instituições capazes de impor limites aos fluxos desterritorializados que caracterizam a relação entre o nomadismo e a terra (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 34).

relógio parado do tribunal, cujo não funcionamento simboliza a marginalidade da região em relação ao tempo uniforme que o Estado nacional institui (GARIBOTTO, 2008, p. 199).²³⁸

Agente modernizador, *don* Urbano Pedernera – seu nome não poderia ser mais sugestivo – compartilha da obsessão *sarmientina* de Bianco por impor limites fixos ao território e àqueles que o habitam: arames farpados de um lado, traços do plano urbano de outro. Mas as semelhanças de *El sueño del señor juez* com *La ocasión* não param por aí. Para além das aproximações mais imediatas – a relação de ambos os personagens com os tijolos e as suas localizações na província de Santa Fe –, o romance de Gamerro, ao narrar o surgimento do povoado de Malihuel, funda, também, um espaço ficcional que, similar ao da *zona saeriana*, permeia a literatura do autor. Ali, os personagens de *Las islas* (1998), seu primeiro e mais famoso romance, passaram sua infância; para lá, volta Fefe, protagonista de *El secreto y las voces* (2002), a fim de investigar um crime ocorrido vinte anos antes do presente da narração, em 1977, durante a ditadura militar. Não à toa, María Laura Destéfanis o aproxima, não só ao espaço de *la zona*, como aos da Santa María de Onetti, da Comala de Rulfo, da Yoknapatawpha de Faulkner e da Macondo de García Márquez, os quais define como criações literárias sintéticas construídas sobre a base de elementos reais, mas que adquirem, através da escrita, uma dimensão mítica, em cujo interior se alojam os personagens e os eventos das histórias narradas (2018, p. 65).

Em artigo de 2006, “Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven”, Elsa Drucaroff, no entanto, desvincula a Malihuel de Gamerro dos espaços de Santa María e de Macondo, já que estes seriam “universos estruturalmente fechados”, enquanto aquela, não obstante sua ficcionalidade, está no mundo real, no sentido de que se encontra permeada pelas forças da história e da política argentina (2006). Tal qual o litoral *santafesino* de Saer, que, em *La ocasión*, está tensionado pelos efeitos produzidos pela modernização do campo e pelo início da imigração promovida pelo governo presidencial de Sarmiento, e, no ciclo de romances contemporâneos, pelos horrores da ditadura militar.²³⁹ Em *El sueño del señor juez*, cuja

²³⁸ Benedict Anderson mostra como o surgimento da ideia de simultaneidade e coincidência temporal em um “tempo vazio e homogêneo”, cronologicamente medido pelo relógio e pelo calendário, esteve no cerne da criação dos nacionalismos oitocentistas e de seus resultados imediatos: os Estados-nacionais modernos (2019, pp. 54-68). Quanto à figura do agrimensor no pampa argentino do século XIX, diz Fermín A. Rodríguez: “el agrimensor tiene los cálculos y mediciones del Estado, por medios de los cuales busca controlar y codificar los movimientos nómadas; mientras que a sus espaldas ráfagas nómadas soplan sobre sus representaciones – movimientos turbulentos de materia que mueven los mapas” (2010, E-book, p. 4931). Graciela Montaldo cita uma passagem de Alfred Ébélot sobre o terror indígena frente à medição do território: “Com efeito, os índios sentem um tradicional e sagrado horror por tudo o que represente medição de terras. Para eles, o agrimensor é objeto de um ódio supersticioso” (*apud* 2004, p. 137).

²³⁹ Partindo de um depoimento de Beatriz Sarlo sobre o sentimento de ler *Nadie nada nunca* (1980) após a leitura de *Glosa* (1986), em cuja narrativa se revela o desaparecimento dos personagens de Elisa e do Gato Garay,

narrativa se passa em 1877 – *don Urbano* data o documento da condenação de Rosendo *a três dias do mês de novembro de mil oitocentos e setenta e sete* (ES, p. 13) –, ou seja, cerca de seis anos após os acontecimentos vividos por Bianco, os vetores históricos que a atravessam são outros, e se relacionam com o avanço da fronteira sul, realizada segundo as ordens do então ministro de guerra Adolfo Alsina, e os temores de uma possível retaliação da confederação indígena comandada pelos herdeiros de Calfucurá.

Devido a esta íntima relação com elementos da história nacional argentina, María Laura Destéfanis afirma que Malihuel funciona como “sinédoque da pátria”:

En su historia, el lector reconoce la historiografía nacional con todos sus elementos, representados en cada uno de los grupos humanos que la constituyeron: pueblos originarios, españoles, criollos, gauchos, gringos ricos (de origen inglés, en este caso), gringos pobres (aquí, italianos). De este modo, la novela codifica el anclaje en la historia nacional [...] mediante tópicos que forman parte ya de una tradición, como el malón y los cautivos, la línea de fortines y la zanja de Alsina, la guerra del Paraguay, el maltrato al gaucho por parte de las partidas, el abuso de autoridad y el reparto discrecional de la tierra o la llegada del ferrocarril, todos ellos relacionados con la puesta en práctica del proyecto nacional liberal (DESTÉFANIS, 2012, p. 1029).

Há, portanto, também aqui, uma tematização da história que, ao remeter aos principais tópicos, tipos sociais e eventos da segunda metade do século XIX, funciona de maneira muito próxima da encontrada em *La ocasión* – ao menos antes de sua narrativa se ver completamente erodida pela incerteza. Num sentido temático, gosto de pensar que o romance de Gamerro possa ser visto como uma espécie de continuação do de Saer. Uma em que o agente da modernização não mais perscruta o horizonte do pampa, temeroso pela aparição de forças indômitas que devem ser domesticadas mediante o controle econômico do território, mas que, instalado na própria fronteira da nação, comanda tropas em batalha contra estas mesmas forças e delimita o espaço para que o domínio do Estado se efetive. Se este último passa horas a olhar o horizonte, de cima do antigo mangrullo, é na esperança de divisar a nuvem de pó que anunciaria não o estopim de uma tropilha desatada, mas a chegada do agrimensor. Os projetos de Bianco sobre a necessidade de civilizar o campo se repetem no sonho do juiz de paz em fundar uma cidade que levará seu nome, assim como os delírios do primeiro em relação à Gina, a encarnação feminina do pampa, encontram paralelo na tendência do segundo em confundir o mundo real com o onírico. Neste entrecruzamento fictício de textos de ficção, numa projeção de caminhos

protagonistas do romance anterior, pelas forças repressivas da ditadura, Gamerro diz o seguinte sobre o modo como a História age na literatura de Saer: “La Historia (la del país, la del mundo), en un proyecto como el de Saer, le ocurre a personajes que ya estaban ahí: les sucedió a ellos al igual que nos sucedió a nosotros; mientras que en el caso de la novela aislada, historia y personajes son creados para insertarse en una Historia preexistente. [...] En la obra de Saer, en cambio, la dictadura sucede en un lugar ficcional previamente constituido, le ocurre a personajes de ficción de existencia previa y altera sus vidas de ficción de modo permanente, o acaba con ellas. La dictadura entra en la zona *saeriana*, viola su espacio imaginativo, rasga la trama tan sutilmente tendida entre texto y texto” (2015, E-book, pp. 7556-61).

que se bifurcam para, talvez, se reencontrar, não seria tão disparatado pensar que Bianco, seis anos após ter pensado na utilidade de se fabricar tijolos, poderia estar envolvido no fornecimento daqueles por cuja chegada *don Urbano* ansiosamente aguarda.

Deixemos, porém, as especulações de lado e voltemos aos sonhos do senhor juiz. A cena inicial não representa um caso isolado, mas o início de uma cadeia onírica que passa a envolver toda a população de Malihuel. Desde o *pulpero*, cujo *tratamento secreto com os índios* é revelado ao juiz durante a sesta, ao suposto culpado do *roubo da égua de don Manuel Rosas Paz* ou ao falso alerta de dois *malones*, que resultou na degola de todo *um assentamento de índios amigos*, à exceção *das crianças e das chinitas mais jovens*, o fato é que seus habitantes se veem cativos *das incursões oníricas do senhor juiz*, que passam a incutir-lhes *um valor oracular ou profético* (ES, pp. 19-29). É por esta mescla entre sonho e realidade que Barbara Jaroszuk define o texto de Gamerro não como pertencente ao gênero fantástico, como a hesitação inicial parecia pressupor, e, muito menos, como limitado aos protocolos de verossimilhança do gênero do romance histórico clássico, mas como um romance barroco (2019, p. 50), já que, para o próprio autor, este teria como característica “su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar [...] los distintos planos de los que la realidad se compone”, tais como os da imaginação/percepção, sonho/vigília, teatro/mundo (GAMERRO, 2010, E-book, p. 152).²⁴⁰ Assim, o próprio do barroco, continua o autor, não é a mera multiplicidade, mas a intercambialidade, e o homem barroco é aquele que não sabe em que plano está.²⁴¹ Tal é a situação de *don Urbano Pedernera* e dos habitantes de Malihuel, que passam a viver *como se a barreira entre ambos os mundos se houvesse dissolvida* (ES, p. 30).

Aquela relativa autonomia frente à legalidade escrita do Estado, própria dos espaços fronteiriços, aparece, agora, regida pela mistura barroca de planos, que faz com que o delito cometido nos sonhos se torne objeto de um aparato jurídico real. Sua finalidade, entretanto, não difere muito da lógica estatal, já que, como mostra Verónica Inés Garibotto, o delito sempre foi uma ferramenta útil na demarcação do Estado, que, ao separar os bons dos maus cidadãos, ajuda

²⁴⁰ Interessante destacar que Gamerro distingue duas maneiras fundamentais do barroco se manifestar na literatura: “una frondosa, decorativa, sensorial, de superficie, que se manifiesta sobre todo en el nivel de la frase, y que representan paradigmáticamente Góngora y Quevedo; la escritura barroca; y otra, representada por Cervantes, que se manifiesta sobre todo en el nivel de las estructuras narrativas, de los personajes y del universo referencial, y que llamaremos ficción barroca” (2010, E-book, p. 203). É nesta segunda acepção de barroco que o autor enquadra o fantástico rioplatense de autores como Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar, a despeito da sobriedade geral de seus estilos. Não obstante ter sido este o modo pelo qual o barroco se manifestou na ficção argentina, não se deve fazer uma associação direta entre o que ele chama de “ficção barroca” com o gênero fantástico, visto que “[l]a ficción barroca no necesariamente es fantástica, así como la ficción fantástica no siempre es barroca” (IDEM, p. 911).

²⁴¹ Acrescenta o autor em um parêntesis: “si vive o si sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje” (GAMERRO, 2010, E-book, p. 163).

a traçar suas fronteiras e delimitações (2008, p. 200). Não à toa, os sonhos de *don Urbano* visam extirpar os elementos que carregam o potencial de minar sua autoridade, sejam eles o contrabando, o roubo de gado, os *malones* ou o prestígio local de um *gaucho* como Rosendo, originada em sua participação no levante contra a concessão das terras prometidas aos soldados regressados do Paraguai a *um tal Patricio Mulligan* (ES, pp. 16-7). Desta forma, ao longo da primeira parte do romance – das três que o dividem –, a pressão repressiva da máquina estatal encarnada pelo juiz vai, progressivamente, aumentando sobre os habitantes de Malihuel, que passam a ser vistos como entraves ao projeto urbanizador em marcha. *Este povoado, disse finalmente, é meu sonho mais precioso. Não vou permitir que vocês o arruinem* (IDEM, p. 59).

Em contrapartida ao despotismo dos sonhos do poder, os residentes buscam reagir na mesma lógica, a fim de *influir nos sonhos do senhor juiz* (IDEM, p. 49). Seja mediante sugestões ditas durante o dia, ou elixires preparados pelas mulheres, ou a ideia de que, se todos sonhassem o mesmo, *assim, em malón, o sonho de todos entraria no do juiz e o tomaria cativo* (IDEM, p. 53), diversas são as tentativas, todas infrutíferas, de encontrar um meio de lutar pela hegemonia do elemento onírico que se infiltrou na lei do Estado (GARIBOTTO, 2008, p. 201). Lei esta que, como bem mostrou Josefina Ludmer, aparece, em alguns textos pertencentes à literatura *gauchesca*, como o *Martín Fierro*, separada da ideia de justiça, que se vincula, por sua vez, às representações desafiadoras da voz popular (2002, p. 206). Em vista disto, diz Martínez Estrada que o mando, a justiça e a ordem são sempre, nesta literatura, atributos pessoais e arbitrários, centralizados em uma figura de autoridade localizada acima da alçada dos indivíduos subalternos (1958b, p. 18).²⁴²

Antes, porém, de entrarmos no tema do desafio da voz popular veiculada pela *gauchesca* contra a letra do poder, foquemos na presença do gênero em *El sueño...* Destéfanis diz que, paralelamente à referencialidade histórica, corre, no romance, uma série literária. Esta se compõe dos tópicos presentes no cânone da literatura argentina do século XIX, do qual a *gauchesca* é parte fundamental, o que estabelece um primeiro eixo articulatório entre a história e a ficção nacionais, assim como da herança do barroco espanhol, responsável por, juntamente às alusões a Shakespeare e a Coleridge, habilitar o jogo de planos que atravessa a narrativa. Some-se a isto as leituras que Borges e Macedonio realizaram sobre estas três tradições e temos os três eixos que a autora identifica como constituintes do trabalho metalinguístico presente no texto (2018, p. 140). Publicado no mesmo ano de *Los cautivos*, o romance de Gamero compartilha com este do traço que Ludmer identifica como sendo próprio da literatura dos anos

²⁴² “El mal de la frontera no es la extensión, sino las pasiones sin límites de estos jefes despóticos que, como bombas de vacío, extienden el desierto y la escasez a su alrededor” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 4317).

2000: a insistência, quase obsessiva, em dizer “sou literatura”, mediante o uso de “todos os tipos de marcas literárias”, tais como personagens escritores, personagens leitores, autorreferências e referências à literatura (2013, p. 77).

Enquanto o romance de Martín Kohan centralizava sua narrativa no uso criativo da figura, e da obra, de um personagem escritor, o de Gamarro prioriza o tópico das referências à literatura, principalmente aos escritos decimonônicos sobre o deserto pampeano. Dentre estes, cito três como os principais textos aludidos: *Una excursión a los indios ranqueles*, o *Fausto criollo* e o poema da nacionalidade argentina, o *Martín Fierro*. Este que, nas palavras de Martínez Estrada, se constituiu em uma espécie de realidade sobreposta, ocupando “el territorio entero del folklore rioplatense”, no sentido de que não houve história, lenda, tradição ou forma da literatura popular que tenha subsistido à sua difusão a partir de 1872, ano da publicação de *El gaucho Martín Fierro*, posteriormente referido como *La Ida*, em alusão a *La vuelta de Martín Fierro*, sua continuação de 1879. A partir da história deste *gaucho matrero*, diz o autor, “[t]odo se olvida, recordándose” (1958a, p. 283). Sendo assim, esqueçamos, por enquanto, de Mansilla e de Del Campo e vejamos como *El sueño del señor juez* relembra o *Martín Fierro*.

Em *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Martínez Estrada define o protagonista do poema de Hernández como uma personalidade alegórica, “un símbolo”, “el destino mismo, la configuración de una existencia desdichada” (IDEM, p. 53). Isto se dá pelo fato de que, ao contrário do que ocorre com o personagem do sargento Cruz, não há, no poema, uma biografia propriamente dita de Fierro. Para além do cantar de suas penúrias e aventuras vividas na fronteira e no território dos *índios*, não há nada que não seja reminiscência de sua vida pregressa. Ao compor o personagem, continua o ensaísta, Hernández não se interessou por aquilo que o diferenciaria do grupo social a partir do qual ele derivou, mas o contrário. Desta forma, elementos potencialmente distintivos, como sua técnica de luta e força física, são traços tidos como comuns aos *gauchos*, estes seres criados no embate diário com as forças da natureza. O poeta, tampouco, nos fornece nenhum detalhe de sua vestimenta, de sua fisionomia, já que o despoja de qualquer instrumento que o pudesse individualizar (IDEM, p. 76). Não há, nem mesmo, para além de alguns poucos elementos referenciais, como a alusão ao nome do ministro de guerra de Sarmiento, Manuel de Gáinza, o “*don Ganza*” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 802), dados concretos sobre o período no qual sua história se passa (MARTÍNEZ ESTRADA, 1958a, p. 29).²⁴³ O personagem parece sofrer da indistinção que define o pampa em que habita: “Martín Fierro es un fantasma” (IDEM, p. 77).

²⁴³ Desde seu trabalho como jornalista, o federal José Hernández foi um ferrenho crítico do centralismo portenho praticado pelos governos de Mitre (1862-1868) e de Sarmiento (1868-1874), e defensor dos movimentos armados

Porém, essa indistinção, antes que enfraquecê-lo, é o que lhe confere sua potência literária, o que, para Martín Prieto, o converte, de poema de denúncia política, em um poema de denúncia social (2011, E-book, p. 1018). Sua biografia é a biografia coletiva de “una personalidad numerosa”, o relato da vida do *gaucho alzado* e tornado soldado na fronteira, contado a partir de suas próprias palavras (MARTÍNEZ ESTRADA, 1958a, p. 357). Daí, a recorrente afirmação crítica de que Martín Fierro é um tipo social, “un héroe sin rostro”, com o qual a maioria dos habitantes das campanhas puderam se identificar, fossem eles *gauchos* cantores, *malos*, trabalhadores, alistados etc. (PRIETO, 2011, E-book, p. 1072). Nisto reside o que Martínez Estrada definiu como a qualidade *kafkiana avant la lettre* do poema, ou seja, o esfumamento de toda e qualquer qualidade individual do protagonista, que, desprovido até mesmo de nome, passa a servir de alegoria de um processo que lhe é maior e incompreensível.²⁴⁴ Neste sentido, Martín Fierro poderia ter outro nome, ou sofrer outros infortúnios sem que, com isso, perdesse realidade, existência e personalidade, pois o verdadeiro protagonista do poema “es un país, un ambiente, y podemos fijarlo en la pampa” (1958a, pp. 336-7). O desvanecimento de sua identidade pode ser entendido, desta forma, como uma das causas para a permanência “flutuante” do personagem na cultura argentina; razão paradoxal de sua circulação para além da literatura.²⁴⁵

Dito isto, não surpreenderá a seguinte afirmação de que mais de um personagem do romance de Gamarro pareça remeter à figura de Martín Fierro. O primeiro deles é Juan Crescencio Morales, culpabilizado pelo já mencionado delito de roubar a égua de Manuel Rosas Paz. Sua acusação levanta a possibilidade de que *talvez o juiz sonhasse o que lhe convinha*, já que *alguns poucos sabiam da dívida de don Manuel com Juan Crescencio por sua tropilha de*

por maior autonomia nas províncias, como os encabeçados pelos caudilhos Chacho Peñaloza e López Jordán. As disputas com o autor do *Facundo* começam, ainda, na presidência do seu antecessor, com uma série de artigos inflamados, motivados pelo assassinato de Chacho, no ano de 1863, a mando do próprio Sarmiento, então governador da província de San Juan. Desta forma, o autor de *Martín Fierro* foi um ferrenho opositor da candidatura deste último, assim como da intensificação das intervenções de seu governo nas “questões internas das províncias”, o que supunha, por um lado, o recrudescimento da *leva* de *gauchos* ao exército de linha – prática instituída durante a experiência de Rivadavia e continuada por Rosas – e, de maneira simultânea, o descuido com a linha de fronteira. Ademais, sua participação no levante de López Jordán em Entre Ríos entre os anos de 1870 e 1871 fez com que ele se exilasse no Brasil até sua volta em 1872, ano em que publica o folheto *El gaucho Martín Fierro* (PRIETO, 2011, E-book, p. 994). Tal histórico fez com que parte da crítica tenha lido, de maneira limitada, a primeira parte do *Martín Fierro* como mero panfleto político de oposição ao governo presidencial de Sarmiento.²⁴⁴ “Acaso darle a *Martín Fierro* nombre y apellido fue el recurso más sagaz para quitarle definitivamente toda personalidad verdadera” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1958a, p. 111).

²⁴⁵ Retiro a ideia de personagem flutuante de Umberto Eco: “[...] muitos personagens de ficção ‘vivem’ fora da partitura que lhes deu existência, e se mudam para uma zona do universo que achamos muito difícil delimitar. Alguns até mesmo migram de texto para texto, porque a imaginação coletiva, ao longo dos séculos, fez um investimento emocional neles e os transformou em indivíduos ‘flutuantes’. Muitos vêm de grandes obras de arte ou de mitos, mas certamente não todos. Assim, nossa comunidade de entidades flutuantes inclui Hamlet, Robin Hood, Heathcliff, Milady, Leopold Bloom e o Super-Homem” (2003, p. 87). O *gaucho* Martín Fierro certamente encabeçaria a versão argentina desta lista.

potros recém-nascidos, e a de don Urbano com don Manuel pelo apoio a sua nomeação ante o governo da província. A desconfiança perante a honestidade do juiz é logo combatida pela maioria dos residentes – afinal, *os sonhos sempre dizem a verdade* –, os quais assistem a Alicia, esposa de Juan, seguir a carreta que o leva à fronteira, *onde lhe esperavam cinco anos de serviço na milícia e, a ela, seu velho apelido cuartelero de Polla Triste* (ES, pp. 20-1). A fronteira adquire, aqui, outro significado para além daqueles que a definem como espaço de divisão e/ou de intercâmbio; ao *gaucho* alistado pela *ley de levas*, ela se conforma como espaço militar-penal (BATTICUORE [et al], 2008, p. 239). Impossível não relacionar a anedota deste personagem com a corrupção por trás da conduta arbitrária e personalista do juiz de paz com Fierro, condenado a servir na fronteira por não ter aparecido para votar em seu favor.²⁴⁶ Sem mencionar os abusos que ele continua a sofrer após lá se instalar, visto que, como afirma Ansolabehere, a fronteira é o lugar onde a corrupção inerente ao sistema de alistamento forçado se faz mais visível (IDEM, p. 244). Segundo este crítico, não existe *Martín Fierro* sem o espaço da fronteira (IDEM, p. 234); ela é parte constitutiva de sua história, causa original de “esos males que conocen todos”, como se refere Hernández em seus artigos publicados em *El Río de la Plata*.²⁴⁷

Musurana é outro destes personagens em que vibram os ecos do poema de Hernández, com a especificidade de que, nele, também é possível encontrar referências a uma de suas continuações possíveis, o *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, assim como aos *orilleros* de Borges.²⁴⁸ Vindo de *las orillas*, nome dado às regiões fronteiriças entre o campo e a cidade, lugar indefinido onde o pampa invade as casas mais distantes dos centros urbanos (SCHWARTZ [org.], 2017, p. 389), Musurana chega a Malihuel pela fama de seu facão. De sua parca biografia, sabe-se que, como Cruz, havia sido sargento de partida e, como Moreira, *matón* eleitoral, cujo *peso havia inclinado a balança de, pelo menos, duas eleições de campanha por San Nicolás* (ES, p. 18). Ademais, os rumores sobre sua vida pregressa dizem que, como Fierro, havia matado *um moreno* de maneira gratuita, *apenas por pisar-lhe a sombra*

²⁴⁶ “A mí el Juez me tomó entre ojos / en la última votación: / me le había hecho el remolón / y no me arrimé ese día, / y él dijo que yo servía / a los de la esposición” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 671).

²⁴⁷ Hernández denunciava aquilo que, segundo ele, era um sistema de defesa das fronteiras baseado na arbitrariedade administrativa para mobilizar recursos humanos que, além de esvaziar o campo de mão de obra disponível, fomentava a corrupção. Transformado em instrumento pelas disputas entre as facções provinciais, o alistamento forçado dos habitantes rurais seguia os caprichos do juiz de paz, que se via livre para administrar o distrito que o governo provincial lhe havia confiado, contanto obtivesse os resultados eleitorais que fossem convenientes a este último. Como solução, o autor de *Martín Fierro* propunha o uso de soldados alistados de maneira voluntária e recebedores de pagamento, assim como a substituição dos juízes de paz por municipalidades eleitas (DONGHI, 1980, p. LXXXV).

²⁴⁸ Apesar de seu julgamento negativo sobre o folhetim de Gutiérrez, Martínez Estrada é quem afirma que *Juan Moreira*, ao contar a vida de um *gaucho matrero* no interior de uma sociedade decomposta, se torna a continuação de *Martín Fierro* (1958a, p. 179). Já Gamero postula duas alternativas a Fierro: a rebeldia de Moreira ou a integração domesticada de *don Segundo Sombra* (2015, E-book, p. 733).

(IDEM, p. 68). *Gaicho pendenciero* como os três, Musurana compartilha do mesmo costume de começar brigas quando embriagado, hábito que desagrade seu amigo Rosendo, como no caso em que agride a *um gringo* que levava *um órgão e um macaco de chapéu*, chamando-o de *sanguessuga e maricas* (IDEM, p. 35). Este episódio é significativo porque, mais do que relacionar o caráter do personagem de Gamarro com o dos *gauchos* mencionados, condensa o modo como os imigrantes aparecem no *Martín Fierro*, tratados sempre com desprezo e com insultos carregados de homofobia.²⁴⁹ Ademais, o personagem do *gringo* remete ao inglês de “Inca-la-perra”, que também levava consigo “un órgano y una mona que bailaba”, presente no momento do arreamento de Fierro pelo exército (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 667).

No que concerne às suas vestimentas, Musurana se afasta da penúria dos personagens de Hernández e se aproxima da figura de Juan Moreira, de origem *orillera* como ele.²⁵⁰ Sempre trajado com os melhores utensílios, como *botas de montar com ponta de prata, poncho de vicunha*, e não em farrapos, o personagem possui uma suntuosidade que, destoando dos demais residentes do povoado, o transforma em espelho do “lujo deslumbrador” com o que o personagem de Gutiérrez é descrito (ES, pp. 69-70).²⁵¹ O personagem é, assim, apresentado como um homem de posses financeiras, que chega à província de Santa Fe na intenção de investir, em terras, o dinheiro ganho em suas ocupações anteriores e de, à semelhança da trajetória de Bianco, encontrar uma esposa. Se, inicialmente, ele se apresenta como um potencial rival político de *don Urbano*, ambos se aproximam por sua participação no simulacro de ataque aos *índios maloneros*, que tem como resultado a promessa do juiz em conceder-lhe *umas terras sem dono no limite das suas* (IDEM, p. 29).

Entretanto, tal como ocorre no cânone, a aliança entre o *gaicho/orillero* e o poder estatal não pode acabar bem para o primeiro e Musurana se vê enganado pelo juiz. Ao se inteirar do rumor de que este pretendia *instalar uma colônia agrícola, como as do norte da província*,

²⁴⁹ Acerca da inabilidade dos soldados estrangeiros, Fierro diz que “sólo son güenos pa vivir entre maricas” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 790). Sobre esta oposição, Pablo Ansolabehere diz que “el gran ‘otro’ del gaicho no es el indio sino el ‘gringo’”, já que, com o primeiro, existe uma zona comum de entendimento a partir da qual é possível estabelecer uma relação pautada no duelo guerreiro, enquanto, com o segundo, a incompreensão é mútua e total (BATTICUORE [et al], 2008, pp. 240-1). Em sua morte, as últimas palavras do personagem são uma reiteração deste desprezo *gaicho* pelos imigrantes: “Prometeme – le dijo en un graznido –, prometeme, Rosendo, que no vas a dejar que ningún gringo de mierda toque mi cuerpo” (ES, p. 70).

²⁵⁰ Carlos Gamarro define Moreira como “un héroe de las orillas de Buenos Aires – nace en Flores, vive en La Matanza, muere en Lobos” –, o que faz com que ele atue como uma espécie “de puente entre la gauchesca y la futura literatura de orilleros, la de Carriego – el Carriego depurado por Borges – y la del mismo Borges” (2015, E-book, p. 3424).

²⁵¹ É o próprio Gamarro que, em *Facundo o Martín Fierro*, cita a seguinte descrição do protagonista de *Juan Moreira*: “Era un paisano hermoso, que vestía con un lujo deslumbrador. [...] Su pequeño pie estaba calzado con una rica bota granadera, de cuero de lobo, que sujetaba al empeine con una lujosa espuela de plata con incrustaciones de oro. Llevaba bombacha de casimir negro, sujeta a la cintura por un tirador de charol, abotonado con monedas de oro y adornado con pequeñas monedas de plata [...]” (*apud* 2015, E-book, p. 3413).

somente para gringos, Musurana decide confrontar Pedernera, que lhe contesta com a despectiva indagação por seu motivo em *querer um título de propriedade se nem mesmo pode lê-lo*.²⁵² Aviltado em sua honra, o personagem resolve vingar-se do juiz, fazendo com que todo o povoado coloque suas esperanças de liberação *na fama do facão que cortaria, de uma vez, a teia de pesadelos que os envolvia por todos os lados* (IDEM, pp. 67-8). O que ocorre, porém, é algo bem diferente. Musurana não contava com a chegada, na semana anterior, dos nove fuzis Remington enviados desde Rosario, que, ao sinal de *don Urbano*, o alvejam de maneira sumária e à vista de todos os habitantes de Malihuel.²⁵³ Despojado, tal como o homem da esquina rosada de Borges, de seus ricos apetrechos pelos agentes do Estado que lhe dão morte, seu trágico final repete – de maneira distinta, mas análoga – a execução de Moreira pelas forças da lei.²⁵⁴

O conflito entre Musurana e o juiz de paz conjuga um elemento constitutivo do gênero *gauchesco* como conformado em *La Ida*, que é a posta em cena do enfrentamento entre dois códigos distintos de justiça. Em *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*, Josefina Ludmer diz que tal embate se dá entre um código hegemônico, identificado com “a razão, a verdade, a universalidade, a lei e o centro” e outro que, subalterno, é por aquele excluído e posto fora “da lei e da razão”, que o lê como “irracionalidade, caos, mentira e ignorância”. Por sua impossibilidade de ocupar o poder, este segundo código deve “sobreviver na lei dominante, que conhece mas não reconhece”, manifestando-se segundo a lógica da resistência, fingindo uma aceitação que oculta sua rebelde negação (2002, pp. 196-7). Na primeira parte do poema de Hernández, continua a autora, tal é o embate do código oral do *gaucho* frente ao código escrito do poeta *gauchesco*. É, também, a lógica particular da justiça popular frente à lei escrita do Estado. É a promessa oralmente acordada entre o juiz e Musurana num momento de bebedeira frente à impossibilidade deste de ler – o que, por si só, o afasta do círculo do código hegemônico – um título de propriedade. É, finalmente, a opção do *orillero* pelo facão e o poncho como armas de duelo frente aos fuzis Remington do Estado.²⁵⁵ Neste sentido, o personagem morre por dois motivos: por não compreender que o seu código não é o mesmo do juiz e por, em sua

²⁵² Sobre o processo de colonização agrícola da província de Santa Fe, ver o artigo de Julio C. Djenderedjian (2008), “La colonización agrícola en Argentina, 1850-1900: problemas y desafíos de un complejo proceso de cambio productivo en Santa Fe y Entre Ríos”.

²⁵³ Como conta a historiadora Hilda Sabato, os fuzis Remington, importados pelo governo de Sarmiento juntamente com “un puñado de ametralladoras Krupp”, tiveram um papel crucial na vitória definitiva contra as milícias *entrerrianas* comandadas por López Jordán em 1873 (2016, E-book, p. 3586).

²⁵⁴ A similaridade entre o despojamento de Musurana e o do personagem de Borges foi apontada por María Laura Destéfani (2018, p. 125).

²⁵⁵ Podemos dizer, com Destéfani, que instrumentos como o facão e, no caso indígena, a lança, assim como práticas como a degola, fazem parte dos métodos “de matanza relacionado por lo general con ‘lo bárbaro’ (indios, gauchos, federales); el fusil, en cambio, fue metodología de matanza de las instituciones del Estado” (2018, p. 115).

decisão pelo enfrentamento direto, não se contentar com resistir nos meandros da lógica do código estatal.

Muito diferente será o destino de seu amigo, Rosendo Villalba, o protagonista de fato do romance. Antes, porém, de abordar a trajetória de um personagem em que se conjuga não apenas a figura de Martín Fierro, como a do Mansilla de *Una excursión...* e a de Anastacio el Pollo, do *Fausto criollo*, cabe mencionar mais uma, desta vez breve, reescrita do *gaucho* de Hernández. Lembremos que Fierro, após desertar do serviço da fronteira e encontrar sua antiga morada vazia, passa a ser perseguido pela justiça até que, em “un baile por allí”, mata o personagem do Negro e *se desgracia* completamente (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 841). A partir daí, seu canto se revela como o canto de um criminoso, acontecimento único no gênero (LUDMER, 2002, p. 150).²⁵⁶ E isto ocorre porque aquilo que, para o código oral do *gaucho*, se justifica como algo legítimo, é um delito para a lei escrita do Estado.²⁵⁷ Mas é possível *desgraciarse* num sonho? No mundo barroco do romance de Gamarro, sim. É o que acontece com o personagem de Venancio Reyes, que, ao sonhar ter matado o juiz, foge em direção ao deserto enquanto Rosendo, tal qual o narrador em terceira pessoa que aparece ao fim de *La Ida*, fica a observar *cavalo e cavaleiro se afastarem até que são tragados pela planície* (ES, p. 57).

A história de Rosendo Villalba é mais um exemplo do desgarramento geral que socava as vidas dos habitantes do pampa. Após a execução de Musurana e a ameaça velada nas ordens que Pedertera, olhando em seus olhos, dá aos soldados para irem *cavando algum tumultinho a mais, que nunca vai faltar com quem enchê-lo*, o personagem relembra sua trajetória enquanto considera a possibilidade de fugir para o deserto (IDEM, p. 70):

El no era de Malihuel, nadie era de Malihuel. Como a todos, lo habían arriado de sus pagos en una leva para traerlo a la fuerza. Allí había tenido mujer, la Dorotea, y tres hijos; ahora serían de otro. Los primeros tiempos, también, había sentido algo de nostalgia y se consolaba imaginando la vuelta al pago, pero poco a poco se le habían ido borrando las caras y hasta a veces los nombres y para cuando su sentencia terminó se había aquerenciado y ya no sabía de volver (IDEM, p. 71).

O itinerário desta vida é o de um *gaucho* que, ao tomar o caminho contrário de Fierro em não desertar do serviço de fronteira, pôde, com o afastamento do perigo *índio*, vivenciar aquele incipiente processo de sedentarização que atua sobre o território do fortim e o transforma em núcleo do povoado futuro. A passagem de um tempo caracterizado por uma maior fluidez

²⁵⁶ Importante enfatizar que o folhetim de Gutiérrez sobre a vida de Juan Moreira, também este um criminoso, não pertence à *gauchesca* porque não realiza a reprodução escrita da voz *gaucha* que Ludmer definiu como a fórmula constituinte do gênero. Vejamos o que Carlos Gamarro diz sobre o assunto: “En *Juan Moreira*, a diferencia de lo que sucede en la gauchesca clásica, el gaucho ya no lleva la voz cantante, su voz está enmarcada, *citada*, por la voz culta del narrador, de ahí las comillas, las bastardillas, la vacilación entre tuteo y voseo. Así, también, el género es herido de muerte: narrador mata gauchesca” (2015, E-book, p. 3488, grifos no original).

²⁵⁷ “Fierro é delinquente para a lei escrita, e valente para sua justiça (sua lei) e para o código de sua língua literária” (LUDMER, 2002, p. 209).

anárquica da vida, típico de um espaço cujos limites ainda não foram consolidados, para o esforço de se impor limitações mais rígidas sobre a totalidade da existência, pode ser visto na relação do personagem com *la* Ermelinda, sua atual esposa. Apelidada *la Cama Caliente* em seus tempos de *cuartelera*, ela foi, durante três anos, compartilhada entre Rosendo e outros três soldados até que, tendo um morrido por mãos indígenas e o outro desertado, ele teve que *disputá-la, à ponta de faca, ao que restava, menos por amor que por hombridade* (IDEM).²⁵⁸

Acredito ter chamado atenção a reaparição do uso reiterado do artigo “la” antes do nome próprio feminino, tal como se dava em *Los cautivos*. Lembremos que este era um marco da falta de individualidade feminina, assim como de sua condição de objeto do desejo masculino.²⁵⁹ Situação análoga vivem as mulheres de Malihuel, já que a mudança na qualidade dos relacionamentos trazida pela sedentarização não implica em uma modificação de seu estatuto, pois passam de objeto coletivizado a propriedade individual do marido.²⁶⁰ Isto fica claro na reação, violenta e violadora, de Rosendo contra *la* Ermelinda, após tomar conhecimento, da boca do próprio juiz, do sonho em que ambos travam relações sexuais, numa possível referência à traição sofrida por Cruz em seu passado (JAROSZUK, 2019, p. 51).²⁶¹

Ademais, a indiferença resignada com que o personagem relembra a perda de sua família anterior repete a de Martín Fierro ao se inteirar de que sua mulher se havia ido com outro homem e seus filhos trabalhavam como peões em alguma *estancia*, que Martínez Estrada associa à fragilidade dos vínculos familiares no pampa (1958b, pp. 387-8). Neste território amorfo e infinito, continua o autor, em que os homens flutuam sem destino fixo, o lar não se constitui como um marco firme, e a família “no pasa de ser una precaria agrupación muy parecida a un campamento de gitanos” (IDEM, p. 394). Julgamento pejorativo à parte, o autor

²⁵⁸ O processo de sedentarização implícito na consolidação do Estado age de maneira a criar normas sobre os fluxos nômades dos corpos, sendo a invenção da sexualidade um de seus principais mecanismos. Em *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault diz que “[a]través da pedagogia, da medicina e da economia, fez-se do sexo não somente uma questão leiga, mas negócio de Estado; ainda melhor, uma questão em que todo o corpo social e quase cada um de seus indivíduos eram convocados a porem-se em vigilância. Nova, também, porque se desenvolvia ao longo de três eixos: o da pedagogia, tendo como objetivo a sexualidade específica da criança; o da medicina, com a fisiologia sexual própria das mulheres como objetivo; e, enfim, o da demografia, com o objetivo da regulação espontânea ou planejada dos nascimentos” (1999, p. 109). Desta forma, sexo e biopoder estavam intimamente ligados no esforço estatal de administração da espécie humana, onde os indivíduos eram organizados em populações sobre as quais se exercia um gerenciamento biopolítico sobre a vida, a morte e a saúde (SOUZA [et al], 2011, p. 173).

²⁵⁹ Não à toa, a eliminação do artigo quando da fuga e libertação de Luciana na segunda parte do romance de Kohan.

²⁶⁰ À guisa de comparação, ver o que Mansilla escreveu sobre a situação das mulheres na sociedade *ranquel*: “La mujer soltera tiene una gran libertad de acción; sale cuando quiere, va donde quiere, habla con quien quiere, hace lo que quiere. La mujer casada, depende de su marido para todo. Nada puede hacer sin permiso de éste. Tiene sobre ella el deseo de vida o muerte. Por una simple sospecha, por haberla visto hablando con otro hombre, puede matarla” (2018, E-book, p. 5128).

²⁶¹ “¿A qué venía este engaño de llamar suya a una mujer a la cual hasta el más desgraciado podía romperle el culo en sueños?” (ES, p. 65). Como se vê, a questão é de posse.

imputa, nestes *gauchos*, um nomadismo de caráter desagregador, que, por impedir seu assentamento, impossibilita a formação de laços comunitários e territoriais. Num movimento que antecipa a posterior leitura de Noé Jitrik do *Facundo*, Martínez Estrada localiza estas forças “de dispersão e hostilidade” como originando-se na cidade, cujas políticas supostamente civilizatórias causam um efeito barbarizador no campo (IDEM, p. 292).²⁶² Ao conjunto destas forças, o *gaucho* nada tem a fazer a não ser dá-lo o nome de destino, seu “telar de desdichas” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 1095), trama indiscernível das ações perpetradas por figuras individuais detentoras do poder que, como *don* Urbano com Malihuel, detêm o controle dos rumos de sua vida.

Se, ao *gaucho*, se encontra vedada a possibilidade de escapar dos desmandos da autoridade, o destino de Rosendo se encontra traçado desde a cena inicial do romance, quando o juiz tem o sonho em que o vê urinando na parede do tribunal. A sucessão de delitos sonhados e penas aplicadas produz um acúmulo de vítimas que revelam o lado obscuro da civilização – produtora dos ossos que assomam à superfície quando os soldados envolvidos na execução de Musurana cavam seu túmulo (ES, p. 70) –, assim como do processo de formação de um Estado em que, como diz Elsa Drucaroff, “el poder sueña y sus pesadillas matan” (2006). E se Malihuel é o *sonho mais precioso* do juiz, qual a margem de ação para seus habitantes? *Tudo o que fazemos, ele tem que sonhar primeiro. Nem no forte tínhamos tão pouco arbítrio*, se lamenta Rosendo ao personagem do velho Santoro, mais um desses anciões do pampa tidos como oráculo (ES, p. 41).²⁶³ Ao contrário do que ocorria no personagem similar de *Los cautivos*, aquele grotesco velho Santos, o ancião de Gamerro responde o protagonista com palavras de profunda sabedoria:

–Ahí es donde se me equivoca de medio a medio el joven. ¿Desde cuándo en los sueños las cosas y las personas hacen lo que nosotros queremos? Si justamente ahí es donde se portan más locas que nunca. ¿A usted los sueños lo obedecen, Rosendo? ¿Vienen como perros cuando los llama? Esto es lo que quería que entienda, joven amigo, porque vi en sus ojos que es capaz de cometer otra locura. Si el juez nos sueña es para que podamos ser libres (IDEM).

A resposta que dá Rosendo – *E depois, quando desperta, nos manda a partida* (IDEM)

– mostra que ele ainda não se encontra pronto para compreender a verdadeira implicação destas

²⁶² Jitrik diz que a mensagem profunda a ser retirada do texto do *Facundo* é a do seguinte antagonismo entre Buenos Aires e o interior (frente o qual o livro opta pelo segundo): “Buenos Aires se reserva ‘luces, riqueza y prosperidad’ en virtud de un movimiento permanente, sistemático, suprapolítico de absorción que hace desdichadas a las provincias, quitándoles sus posibilidades de desarrollo en un orden social-económico básico”; “ese puerto, esa provincia, tiranizan en sus perspectivas el resto del país y lo esclavizan en el terror, la barbarie y la miseria” (1968, pp. 75; 97). Pablo Ansolabehere encontra um diagnóstico similar no *Martín Fierro*: “La ciudad es el origen de ‘la frontera’, del servicio de fronteras que va a aplicarse en las zonas rurales” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 257). Serviço este ao qual o poema imputa a causa da barbarização do *gaucho*, a sua transformação de arrendatário em delinquente.

²⁶³ Para Josefina Ludmer, desafio e lamento são os dois tons característicos do gênero *gauchesco* (2002, p. 121).

palavras. Deixemo-la, por ora, de lado; a ela voltaremos quando o protagonista a encontre. Já que, por enquanto, ele deve lidar com o fato de que, com a morte de seu Cruz, o *orillero* Musurana, é o próximo na mira de *don* Urbano. Só lhe resta, frente a tal panorama, o mesmo caminho tomado por Fierro e Cruz, ou seja, ir aonde “no alcanza la facultá del gobierno”, *refalarse a los indios* (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 1067).

Pablo Ansolabehere diz que o caráter subversivo do gesto dos personagens de Hernández consiste em mostrar que a única opção, ao *gaucho* submetido à lei da fronteira, é a de cruzá-la e passar ao território inimigo, “esto es, volverse infiel y sustraerle el cuerpo a un sistema productivo que se basa en la coerción estatal, la persecución del gaucho (y el cuidado del gringo), el negociado y el despojo” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 248). Interessante notar a inversão que faz o romance de Gamberro, pois, se a morte do amigo será o acontecimento que fará Fierro abandonar o território indígena e voltar à civilização, aqui, é o que motiva Rosendo a escapar em direção às *tolderías*, no intuito de subtrair o seu corpo das pesadelares concretizações dos sonhos do juiz.²⁶⁴ Seja como for, *El gaucho Martín Fierro* termina com a dupla de *gauchos* arreando uma tropilha e desaparecendo no deserto. Assim também termina a primeira parte de *El sueño del señor juez*, com Rosendo e sua tropilha se dirigindo, *a passo lento, aguentando a vontade de galopar*, ao campo aberto (ES, p. 73).

Importante dizer que, no ano em que se passa a narrativa do romance, Cruz ainda vivia e Martín Fierro não havia voltado do deserto. Julio Schwartzman diz que os anos que separaram *La Ida* de *La Vuelta* foram uma parte fundamental, e irrepitível, da leitura do poema, visto que, na eternidade em que duraram estes pouco mais de seis anos, “Martín Fierro será para siempre [...] el gaucho inasimilable” (2013, E-book, p. 7233). E o território indígena, aquela promessa de refúgio, abrigo e utopia, em que “no hay que trabajar, / vive uno como un señor” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, pp. 1085); espaço localizado fora da territorialidade de uma

²⁶⁴ Martínez Estrada diz que a morte de Cruz é o acontecimento final para a decisão de Fierro em abandonar o território indígena porque, no sentido temático, “acrecienta las tristezas de Martín Fierro, que pierde con él, más que un compañero, el último resto de sociedad para sumergirse en su total aislamiento del mundo”; Cruz era, portanto, “el último sobreviviente de su pasado, el que lo mantenía vivo en el seno de la soledad”, e sua perda impulsa o retorno do protagonista (1958a, p. 73). Já no sentido estrutural, a aparição da voz de Cruz é vista, pelo ensaísta, como desestruturadora do poema, já que suplanta a voz do protagonista pela de um “duplo” usurpador. Por esta lógica, a morte do personagem era algo inevitável para que houvesse uma segunda parte do poema, já que “Martín Fierro necesitaba liberarse de su propio ‘doble’, lo que equivale a decir, corregir el error de haberle dejado que lo duplicase, siguiéndolo en camaradería incómoda, por tratarse de otro él” (IDEM, p. 176). Gamberro enfatiza o sentido político da necessidade da morte de Cruz ao dizer que “[I]a gauchesca como género nunca celebra la montonera, sino al gaucho solo que pelea a otro o se enfrenta a la numerosa partida”. Mais do que isso, “hay una incompatibilidad básica entre montonera y literatura argentina” (2015, E-book, pp. 1481-1506). Neste contexto, a “minimontonera de dos” conformada por Fierro e Cruz foi de uma ousadia que jamais voltará a se repetir no gênero, o que é confirmado pelo fato de que Moreira “rechaza toda ayuda, aunque la partida cuente con veinticinco hombres” (IDEM, p. 3447).

nação para a qual “el gaucho no es argentino / sinó pa hacerlo matar” – como dirá Picardía na continuação do poema (IDEM, p. 2008) –, onde, finalmente, “puede que allá veamos luz / y se acaben nuestras penas” (IDEM, p. 1085-8). Assim, é com expectativas similares que Rosendo avança rumo às terras em que, uma vez dentro, *o bom cavaleiro e soldado sabia tornar-se de valor*, especialmente com os rumores do grande malón crescendo e inchando dia após dia como uma nuvem negra de uma ponta a outra do horizonte. Por suas habilidades de *baqueano* e seu conhecimento da região, o personagem não só acredita que será aceito entre os indígenas, como anseia participar da vindoura invasão, na qual ele vê a dupla possibilidade de vingar-se das ações despóticas do juiz e de resgatar sua família e amigos a fim de que todos vivam *em liberdade com os índios* (ES, p. 76).²⁶⁵

As equivalências, portanto, continuam a se acumular. *A primeira noite sob as estrelas o reconciliou com seu destino* e Rosendo começa a entender que *não estava feito para a vida no povoado. Tinha lançado raízes contra sua vontade* (IDEM, p. 76). Tal como Fierro e Cruz, que, como diz Martínez Estrada, “vivieron equivocados la vida de hogar, conyugal y paternal”, pois não possuíam as qualidades de submissão que a vida doméstica exige. Desta forma, apesar de lamentarem a perda de suas vidas anteriores com idealizada nostalgia, é a privação destas que os fazem “respirar en su juego libre, devueltos a su destino” (1958b, p. 387). São, afinal, *gauchos*; e, como tais, filhos indômitos da planície, seres cuja propensão “natural” à liberdade – *nada amava mais que ter o pingo de cama e despertar-se num lugar distinto do que havia dormido* (ES, pp. 76-7) – foi ora idealizada como traço romântico pelos viajantes ingleses, ora *sarmientinamente* vilipendiada por representar um entrave às realizações da civilização.

Não só à vida sem freios é propícia a vastidão deserta da planície. Famosas são as miragens produzidas pelo pampa e o personagem deve, ao atravessá-lo, lidar com os fantasmas de seu passado. É o que ocorre ao chegar em uma salina à qual havia cruzado em seus tempos de soldado, ocasião em que sua tropa surpreendeu um pelotão de *índios* que retornavam de um *malón* e Rosendo cometeu sua primeira morte. Como em *Martín Fierro*, o primeiro assassinato do protagonista se dá contra um jovem indígena, o que não é considerado crime pela lei do Estado, já que condiz com a biopolítica da fronteira.²⁶⁶ É o que percebe Martín Kohan quando

²⁶⁵ También Fierro canta a Cruz sobre suas esperanças de serem aceitos pelos indígenas e da possibilidade de participarem dos *malones*: “Yo sé que allá los caciques / amparan a los cristianos, / y que los tratan de ‘hermanos’ / cuando se van por su gusto”; e “de cuando en cuando un malón / y si de él sale con vida / lo pasa echao panza arriba / mirando dar güelta el sol” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, pp. 1071; 1081)

²⁶⁶ Ao recuperar o relato *borgeano* sobre a vida de Billy the Kid em *Historia universal de la infamia*, Pablo Ansolabehere relaciona o fato de que as marcas em seu revólver foram feitas “sin contar mejicanos” com a omissão que Fierro realiza dos assassinatos cometidos contra indígenas no relato de seus crimes. Os indígenas não entram em tal conta “porque están del otro lado de la frontera, fuera del alcance de la ley”, para a qual ditas mortes são “obra santa” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 253).

diz que o poema de Hernández deu uma forma ao processo de incorporação da violência popular no interior do aparato de violência do Estado contra a violência indígena (ECHEVERRÍA, 2018, p. 21). A miragem, porém, se revela real em sua materialidade. O sal, que, em tempos anteriores, havia sido a principal fonte do poder de Calfucurá, conservou, como charque, os corpos dos indígenas e dos cavalos.²⁶⁷ Frente a tal espetáculo, Rosendo vacila: *eram as primeiras pessoas com que se encontrava desde que havia saído* (ES, p. 78). Em seus corpos, o pampa revela, mais uma vez, os mortos pela civilização.

O protagonista persiste, lamentando o seu destino desventurado, em meio à completa solidão da planície. *Fazia tempo que tudo que pensava o fazia em voz alta*, num estado de permanente solilóquio no qual ressoam ecos do *Quixote* e de sua loucura. Seus clamores de *Dorotea, Dorotea*, enquanto pensa em *la Ermelinda*, mesclam os tempos de sua vida, ademais de relembrar os delírios de amor que o cavaleiro da triste figura entoava por sua amada Dulcinea (IDEM, p. 79). É neste estado de sonambulismo delirante que Rosendo encontra a maior miragem que já existiu no território pampeano: a *zanja* de Alsina. Projetada pelo ministro de guerra do governo presidencial de Nicolás Avellaneda, Adolfo Alsina – daí, seu nome –, ela consistia na escavação de um fosso de 610km de extensão e 3m de altura entre o fundo da vala e o topo da muralha, indo do Atlântico à Cordilheira, de modo a conectar toda a linha de fortins existentes na zona de fronteira a outros que deveriam ser posteriormente construídos. Foi um projeto desmesurado, de ambição semelhante, disse o historiador Vanni Blengino, “ao idealizado pelo imperador Adriano para defender os confins do Império” (*apud* PASSETTI, 2012, p. 236); ou à *muralha chinesa, mas ao contrário*, como define um dos soldados encarregados da escavação em diálogo com Rosendo (ES, p. 82).

Elo intermediário entre a estratégia defensiva até então predominante e os esforços ofensivos que marcariam o mandato de seu sucessor, Julio A. Roca, a *zanja* produziu, segundo o historiador Gabriel Passetti, um avanço territorial considerável, expulsando os indígenas a locais mais secos e inóspitos, e afastando-os das zonas de produção pecuária e da principal rota de ligação entre as Salinas Grandes e Buenos Aires (2012, p. 236). Neste sentido, pode-se dizer que ela teve, sim, um efeito eficaz na ocupação do território indígena, mas foi vista como “defensiva demais” pela nova geração de militares que se formaram durante a Guerra do Paraguai, sendo, por isso, abandonada após a morte de seu idealizador (SÁBATO, 2016, E-

²⁶⁷ Centro nevrálgico do comércio e das sociedades pampeanas, a região das Salinas Grandes foi alvo constante de negociações e ataques dos governos portenhos desde a independência, até que, após as “Campanhas do Deserto de 1833”, passa a ser controlada pelo então jovem cacique araucano, Juan Calfucurá, dando início ao que viria a se tornar a mais importante força política e militar indígena da Argentina (PASSETTI, 2012, 73-4).

book, p. 4353). Fermín A. Rodríguez diz que, acima de qualquer êxito, ela representou a tentativa do Estado de escrever sobre o real, de submeter o conteúdo fluido do território, a massa amorfa do deserto, à arbitrariedade de um limite criado pela força (2010, E-book, p. 5055). Como confirma a citação que o autor faz de Alfred Ébélot, um dos engenheiros envolvidos no projeto, a *zanja* “marca el límite visible entre civilización y la barbarie” (*apud* IDEM, p. 5050), glosada pelo mesmo soldado: *Um fosso corta a todo um continente. Um continente! Do lado de cá, está a civilização, ou seja, nós; do lado de lá, a barbárie, ou seja, eles* (ES, p. 82).

Mas, continua Rodríguez, como qualquer acontecimento da planície, a *zanja* é afetada pela dupla valência do pampa, que inverte o sentido de um processo ao, naquela armadilha tão bem conhecida por Bianco, voltá-lo contra si mesmo. Neste sentido, a linha de progresso por ela representada termina sendo refutada à medida que sua escavação é socavada por lutas internas, deserções e ataques indígenas. O fosso se torna mais um exemplo da penúria da fronteira, que faz com que ele vá se desfazendo mais rápido que os homens, abandonados pelo governo, em farrapos e mal alimentados, possam escavá-lo. Em tal contexto de desolação, Ébélot surge como um “precursor de los personajes de Kafka, encargado de la ejecución de un proyecto inútil que nunca terminó de cumplirse y cuyo sentido se perdió melancólicamente en el espacio” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, pp. 5040-60). Um sonho alucinado do poder, que pluma de escritor nenhum pôde prever, mas cuja execução é resultado direto da primazia do ideal sobre a realidade, do espírito sobre a matéria, tão presente nos escritos da *Generación* de 1837.²⁶⁸ É o que também anuncia o já tão citado soldado:

Amigo, lo importante en un caso así es la idea: lo demás son paladas. Si no fuera por lo grandioso de la idea, ¿quién aguantaría la condena a este arenal que se desmorona más rápido de lo que podemos cavar? [...] Ahora mismo, mientras hablamos, en ínfimas incontables cascadas el foso se desgrana como infinitos relojes de arena [...]. Mi mayor angustia es haber hecho mal los cálculos y estar cavando en la dirección equivocada, basta un desvío de una milésima de grado para que al cabo de cinco leguas mi zanja y la del fortín vecino puedan pasarse de largo sin verse siquiera a la distancia los hombres que las cavan (ES, p. 83).

O absurdo da situação descrita pelo personagem vai ao encontro com o grotesco da tática indígena contada por Saer em *El río sin orillas*, que consistia no roubo de animais suplementares a fim de servirem de “puente viviente de bestias pisoteadas que formaban un amasijo sanguinolento a ras de la zanja” (2023, p. 148). O autor de *La ocasión* relaciona a *zanja* com o que ele chama de tradição, pública ou privada, de trabalhos inacabados que abundam no

²⁶⁸ É o que Tulio Halperín Donghi chamou de excepcionalidade argentina: “La excepcionalidad argentina radica en que sólo allí iba a parecer realizada una aspiración muy compartida y muy constantemente frustrada en el resto de Hispanoamérica: el progreso argentino es la encarnación en el cuerpo de la nación de lo que comenzó por ser un proyecto formulado en los escritos de algunos argentinos cuya única arma política era su superior clarividencia” (1980, pp. XI-XII).

território argentino, o que a aproximaria do próprio prédio do tribunal de Malihuel, outra vítima dos efeitos corrosivos do pampa (IDEM).

A presença de tais efeitos, aliás, é sentida de maneira tão intensa que chega a invadir os próprios sonhos do juiz, como na ocasião em que ele sonha com sua ida a Paris. Este, porém, logo se transforma em pesadelo a partir de uma série de acontecimentos insólitos, cuja sucessão se dá em um crescendo vertiginoso: o aparecimento de um *ombú* em pleno Bois de Boulogne é sucedido pela percepção vergonhosa do juiz de se encontrar vestido de *poncho e chiripá entre os elegantes cavalheiros de fraque e as damas drapeadas*, fato que não impede sua entrada no teatro, assim como não impede a dos *índios bolivianos* mascando coca e nem a da *dupla fileira de cholas gordas com dente de ouro*. O auge da sua perplexidade se dá quando, no lugar da encenação programada de *Tristão e Isolda*, entra *um chinito com um charango a tiracolo*, o que causa, para o seu horror, um estado de alvoroço delirante no público, numa reescrita *rastacuerista* do conto “La banda”, de Cortázar (ES, pp. 32-4).²⁶⁹ Como bem observado por Destéfanis, neste sonho de uma Argentina que não consegue se europeizar, a reaparição dos sujeitos desprezados é entendida como sinistra (2018, p. 113).

Em *La jaula de los onas*, romance que Gamarro publica em 2021, don Urbano Pedernera reaparecerá realizando o seu sonho de visitar Paris. Sabemos, por um relato do personagem Marcelo nas vésperas da Exposição Universal de 1889, que isto se dá após uma carreira exitosa, em que ele foi capitão do *Ejército Grande*, “comandante de no sé qué fortín perdido en la frontera norte” e, após circunstâncias narradas no final de *El sueño...*, enviado a Buenos Aires para seguir atuando como deputado nacional. Infelizmente, para o juiz, sua visita a Paris tampouco ocorre da maneira que ele gostaria. Aquele que um dia “supo saludar con el sable en alto las primeras balas de Caseros y ponerle el pecho a las lanzas de Pincén”, se mostra aterrorizado ao não conseguir decifrar o menu do *Riche* e, muito menos, as perguntas em francês

²⁶⁹ No conto, o narrador conta o relato de um episódio ocorrido a Lucio Medina em fevereiro de 1947. Neste dia, Lucio havia ido ao *Gran Cine Ópera* a fim de assistir a um filme de Anatole Litvak, mas que, apesar do programa apenas anunciar “un noticiario, un dibujo animado y la película de Litvak”, acaba se deparando, entre o segundo e o terceiro atos, com a aparição da “banda de alpargatas” no palco, cuja apresentação provoca entusiasmo na audiência (CORTÁZAR, 2010, p. 367). Esta aparece descrita a partir de um humor cruel e elitista, típico dos enfrentamentos da literatura de Cortázar com os estratos populares de Buenos Aires (SOUZA, 2018, p. 121), que a define como formada, em sua maioria, por pessoas pouco afeitas ao espaço do Ópera: senhoras que “tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas”. De forma similar, a apresentação aparece avaliada como uma mistura de simulacro e de música de péssima qualidade, um intervalo surreal que invade o programa previamente estimulado, malgrado o qual ainda se dá a exibição do filme. Lucio, não obstante, sai do cinema com o mal-estar de alguém a quem “hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era verdadera” (CORTÁZAR, 2010, pp. 367-70). Esta realidade que entrevê o personagem é a da Argentina peronista, invadida pelo avanço das classes populares nos ambientes antes reservados a uma classe média portenha que se compreendia como a elite intelectual do país. O personagem, não à toa, emigra pouco tempo depois.

do *maître*, cujo olhar despectivo carrega toda a humilhação que significava, para um viajante argentino do século XIX, não ser reconhecido como um igual pela sociedade parisiense (2021, pp. 20-1).²⁷⁰ Mais de uma década após os acontecimentos de Malihuel, os sonhos do senhor juiz ressurgem, na capital cultural do mundo, para invadir a realidade uma última vez.

Voltemos a Rosendo no momento em que, após conversar e passar a noite com os soldados empenhados na escavação daquela que seria a muralha da China do mundo moderno – só que ao contrário –, passa, juntamente com sua tropilha, *através da zanja inexpugnável* e entra no deserto (ES, p. 84). Assim como os indígenas que, segundo Saer, “*hacían un rodeo por las zonas todavía no excavadas*” (2023, p. 148), a travessia do personagem é feita de modo simples e sem nenhuma dificuldade, o que, uma vez mais, reforça o caráter poroso de uma fronteira que o poder estatal concebe como rígida. Se algo muda, é na percepção de Rosendo, que, afetado *por uma angústia no peito que não obedecia a nenhuma ideia em sua cabeça*, sente os efeitos da desolação do céu do deserto, agora *mais vasto e inexplicável* (ES, pp. 84-5). A mudança, portanto, é mais simbólica do que física:

Hasta este momento no había hecho más que alejarse, pero no se había ido todavía; ahora sí, todo quedaba definitivamente atrás, de aquí en adelante todo le era desconocido, en nada de lo que miraba veía algo suyo, ni sonido alguno murmuraba su nombre; era como si hubiera dejado de existir (IDEM, p. 85).

Este sentimento de angustiosa desolação é o equivalente de Rosendo à quebra da guitarra e dos “dos lagrimones” que correm pelo rosto de Fierro no canto final de *La Ida* (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 1095). Nesta Argentina de 1877, cruzar a fronteira em direção ao território dos *índios* é, por definição, um caminho sem retorno rumo ao desconhecido espaço do Outro externo à nação.²⁷¹ A possibilidade real de atravessá-la, ou seja, a existência de um constante intercâmbio entre ambos os lados, não significava que não havia dois espaços que se entendiam como distintos (BATTICUORE [et al], 2008, p. 273). Tanto o era que aqueles que o faziam se colocavam fora da norma da lei, caso dos contrabandistas e dos desertores, ou da aceitação social, caso das mulheres cativas que tiveram seus corpos manchados pela mescla com o indígena. Apenas aos militares em perseguição aos *índios maloneros*, ou em missão oficial do Estado, lhes era lícito atravessar a fronteira sem que, com isso, saíssem da legalidade.

²⁷⁰ David Viñas cita o seguinte procedimento realizado por Lucio V. López em seu relato de viagens pela Europa: “Para tomar distancia y no ser confundido con sus compatriotas advenedizos que en cualquier momento pueden saludarlo y hacerse reconocer, se trepa a los ojos de alguien que parece tener derecho a despreciar: así es como encontramos al viajero estético identificándose con la mirada del *maître* para evadir el desprecio de ese señor del restorán y presentarse condenando al filisteo argentino a convertirse en su chivo emisario personal” (1971, p. 187). Este é o exato movimento que o personagem Marcelo faz na cena em questão.

²⁷¹ “Cruz, Fierro y Rosendo quiebran con su grupo de pertenencia para buscar en el mundo indígena las claves de una ley diferente; se colocan deliberadamente fuera de la esfera del (todavía no del todo consolidado) Estado moderno” (GARIBOTTO, 2008, p. 205).

Para citar um exemplo nada arbitrário, havia, portanto, entre a figura do general Lucio V. Mansilla e as dos *gauchos* refugiados que protagonizam as histórias contadas em *Una excursión a los indios ranqueles*, um abismo.

Em painel ocorrido na Filba 2021, da qual também participaram Carlos Gamerro e Inés de Mendonça, Pablo Ansolabehere diz ser inevitável pensar o texto de *Una excursión...* em relação à iminência do *Martín Fierro* e que fazê-lo implica observar como o primeiro prenuncia diversos aspectos do segundo. Dentre estes, o crítico cita o caso de Miguelito, um dos tantos *gauchos* refugiados entre os indígenas a narrar, como fará Fierro, a história de suas desventuras (ANSOLABEHERE [et al], 2021). Além da relação com o poema de Hernández, o texto de Mansilla representa a primeira viagem em direção aos indígenas que produz um forte impulso estético, que atinge não apenas o objeto narrado, como o próprio narrador, que, nas palavras de Cristina Iglesia, é, ao mesmo tempo, chefe da expedição e do relato (SCHVARTZMAN, 2003, p. 556). Em outra ocasião, a autora diz que Mansilla foi o único dotado de um olhar capaz de reunir, na Argentina da segunda metade do século XIX, os dois polos do imaginário liberal sobre a barbárie: “la barbarie rural, de la que el indio es la figura central y [...] la barbarie más temida, la entronizada en las ciudades”, representada pela figura de seu tio materno, Juan Manuel de Rosas, cujo encontro é narrado na famosa *causerie* “Los siete platos de arroz con leche” (IGLESIA, 2002, p. 88).

O que me interessa, aqui, é o encontro com o primeiro tipo de barbárie, cujo território Mansilla não identifica como exterior à pátria, mas como “un espacio íntimo y doméstico de confraternidad [...], como un paisaje iconográfico donde situar lo criollo” (ANDERMANN, 2000, p. 111), como o verdadeiramente argentino. Neste sentido, ele escreve um relato de viagem que vai na contramão do que era praticado por seus contemporâneos, que, como Sarmiento em 1848, se dirigiam às zonas centrais do capitalismo: Europa e o emergente Estados Unidos. Sua escolha é sentida na diferença do ritmo da viagem, pois, enquanto aqueles desfrutavam e exploram os meios de transporte da modernidade, dos quais o trem é seu exemplo paradigmático, Mansilla, que havia realizado a gira europeia muito antes de todos eles, viaja a um lugar onde apenas se pode entrar *a caballo* (IGLESIA, 2002, p. 88).²⁷² Há, ainda, outra diferença fundamental que o texto de *Una excursión...* exhibe em relação aos escritores de sua geração, Sarmiento em especial, que é o seu intuito de escrever sobre o pampa a partir de um conhecimento construído a partir de sua experiência pessoal da região, e não como resultado

²⁷² Para Viñas, Mansilla foi, ademais de único caso de um viajante *rosista*, o precursor, nos anos 1850, dos *gentlemen* de 1880, com a diferença de que a preferência do primeiro pelo “restorán, el teatro o el prostíbulo” será, nos segundos, substituída pelos museus (1971, p. 175).

do acúmulo livresco, tal como no *Facundo*.²⁷³ Por isso, seu esforço em relativizar os tópicos do deserto consagrados pelos textos literários, o que, como não podia ser diferente na literatura argentina do século XIX, também é um esforço pelo poder político, visto suas tentativas em se elevar como uma alternativa ao projeto do então presidente.²⁷⁴

Para María Rosa Lojo, esta “*incursión hacia lo interior*” da nação se dá mediante, mais do que pela visão, pelas outras sensações do tato, do escutado, do gosto, do cheiro de “la Tierra Adentro evaluada como *lo propio* frente a lo ajeno y externo” (1994, p. 131, grifos no original). Sua narração borra o caráter militar e potencialmente perigoso da expedição e a apresenta sob o tom de uma veleidade turística, no qual a fronteira deixa de aparecer como o cenário de combate entre uma força que avança e outra que resiste, para se tornar espaço de negociação e de uma intensa troca entre os saberes e os sujeitos.²⁷⁵ Se há violência, diz Cristina Iglesia, ela ocorre no “acoso casi intolerable de los cuerpos indios sobre el cuerpo del narrador” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 561), que o encara com “una repugnancia insuperable”, visto que, como nos mostra Rosa Lojo, a presença do “olor fétido (a aguardiente, y carne de potro), la baba, el vómito, el sudor, son notas constantes en las descripciones” (1994, p. 145). Não há, a despeito deste julgamento depreciativo do corpo *índio*, a animalização dos indígenas como encarnações das forças naturais do pampa, como ocorria em “La cautiva”, mas o de um olhar que os vê como seres humanos, mesmo que degradados, em certos momentos, pelo álcool e pela miséria (IDEM, p. 159).²⁷⁶

²⁷³ Em sua genealogia dos textos sobre o deserto, Jens Andermann coloca *Una excursión a los indios ranqueles* como pertencente ao “dispositivo de apreciación”: surgido no pós-Caseros, este momento se caracterizaria por, segundo o autor, “por un lado, el aporte, en descripciones realistas, de los datos necesarios para la expansión militar y tecnológica y, por el otro, la funcionalización de ese saber ‘empírico’ para proponer visiones reformistas del país futuro y criticar la ignorancia y la falta de iniciativa del poder central” (2000, p. 20).

²⁷⁴ Mansilla foi um dos principais apoiadores da candidatura de Sarmiento à presidência, mas se decepcionou ao não receber deste a indicação ao posto de ministro de guerra, sendo, ao contrário, enviado a um posto de comando na fronteira. Sua ida aos *ranqueles* foi algo não autorizado pelo alto-comando do exército, o que acarretou sua destituição do posto. A publicação do folheto que comporá *Una excursión...* começa, neste momento, como uma maneira de transformar seu fracasso militar em um êxito literário que, conseqüentemente, construiria sua figura política. Porém, ao contrário do que ocorreu com Sarmiento e seu *Facundo*, Mansilla permanecerá nas margens do poder, pois, como dito por Diana Sorensen, ele “disfruta de su punto de vista excéntrico, pero también tiene que pagar el precio por él” (1998, p. 173).

²⁷⁵ Gabriel Passetti relativiza a atmosfera pacífica sob a qual transcorreu a expedição de Mansilla ao citar a seguinte passagem escrita pelo sacerdote Meinrado Hux: “O padre Moisés [Álvarez, franciscano,] afirma que, se os sacerdotes não tivessem acompanhado o Cel. Mansilla, os indígenas teriam matado a ele e sua escolta militar” (apud 2012, p. 187).

²⁷⁶ Ao contrapor *Una excursión...* ao *Facundo*, Diana Sorensen diz que “[s]i el libro de Sarmiento se abre con la ‘inmensa extensión’ de las pampas argentinas, apenas pobladas salvo por la horda indígena indiferenciada, embocada y lista para atacar, Mansilla se propone corregirlo por medio de la información topográfica y proveyendo a esa ‘horda’ una identidad arraigada en su voz” (1998, pp. 170-1). Para Jens Andermann, *Una excursión...* é, talvez, “el texto más radical en construir la frontera como espacio de saber”, em cujo interior o “homem observador” *sarmientino*, “punto de vista arquetípico del discurso colonizador”, se convierte “en un hombre escuchador” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 360).

Situação similar é a que encontra Rosendo ao chegar nos primeiros *toldos*. Aquilo que, inicialmente, pensou ser *uma espécie de aranha gigante* se revela *um indiozinho de enormes olhos doloridos*, cujo corpo carrega as terríveis marcas da miséria e da desnutrição. E se o personagem acredita que tal desolação pudesse tratar-se de uma condição limitada à *chusma* que costuma habitar as margens das *tolderías*, ele logo vê a sua primeira impressão ser desmentida pelo grupo de indígenas que se aproxima: *Todos magros como esqueletos, mudos como fantasmas, os olhos fixos no mesmo ponto*, hipnotizados pelo possível banquete que a tropilha de cavalos anuncia (ES, p. 87). A pobreza se faz presente mesmo no centro do poder indígena, tal como emana do *corpo ossudo* de Pichicaiun, a cativa tornada cacica após o seu marido, o cacique Nahuelquintuy – cacique para o seu povo, aclara a personagem, já que, aos brancos, *não seria mais que capitanejo* –, não voltar de sua expedição que visava trazer algum arreo d'além *zanja* (IDEM, pp. 101-3).

Esta realidade com que se depara Rosendo no território indígena não se relaciona em nada com a utopia que ele, Fierro e Cruz ansiavam. Os indígenas de 1877 estão, no romance, reduzidos a um conjunto pauperizado e fadado ao desaparecimento, como se se encontrassem num estado de espera resignada por aquilo que será trazido pelas tropas comandadas por Roca a partir do ano seguinte. *Veio nos levar?* – é a primeira coisa que diz Pichicaiun assim que Rosendo adentra seu *toldo* (IDEM, p. 101). Nada do que este encontra tem, portanto, qualquer relação com os rumores do grande *malón* ouvidos em Malihuel. Já não há mais *malones*, lhe conta o personagem que se diz chamar José, ele próprio cativo durante um desses ataques. *Acabou. Os caciques que não foram mortos, se tornaram peões em alguma estância. As poucas tribos que os milicos deixaram, escapam todas em direção ao sul* (IDEM, p. 92). Aqui, os indígenas não mais representam aquela ameaça latente no horizonte do pampa, cujos sinais de seu surgimento o olhar do protagonista de *La ocasión* buscava tão urgentemente antecipar.

Porém, não é só a possibilidade de que haja um *malón* de grande escala às vésperas da Conquista do Deserto que se vê desacreditada, como a própria representação do *malón*.²⁷⁷ O

²⁷⁷ Como bem mostra Gabriel Passetti, os ataques indígenas às populações fronteiriças foram algo constante ao longo do século XIX, principalmente no período de 1852 a 1861, no qual o país se encontrava dividido entre a *Confederación* Argentina e o Estado de Buenos Aires. O autor chega a citar duas grandes invasões na fronteira de Buenos Aires como exemplos: “uma com mais de 5000 indígenas à cidade de Azul, comandada por Calfucurá, e outra de dimensões um pouco menores a Rojas, comandada pelos *Ranquel*” (2012, p. 103). Tal situação muda no começo da década de 1870, conta o historiador, mais especificamente a partir da vitória das tropas comandadas por Ignacio Rivas na batalha de San Carlos no ano de 1872, o “maior e mais incrível combate entre tropas *criollas* – auxiliadas por muitos *lanzas amigos* – e os principais caciques do sul da Argentina”, e da morte de Calfucurá em 1873, de pneumonia. Fatores decorrentes “da experiência da Guerra do Paraguai, da superioridade no armamento e das novas estratégias de guerra”, juntamente com os avanços tecnológicos representados pelo telégrafo, as armas de repetição e a ferrovia, significaram uma mudança dramática e irreversível no equilíbrio das forças no deserto em favor dos exércitos *criollos* (IDEM, pp. 202-3).

retrato terrífico contado por José de sua captura retoma todos os tópicos consolidados sobre o tema – o furor animalizado da *nuvem de gafanhotos que escurece o sol*, a desordem trazida pelo *emaranhado de corpos de índios e cavalos*, a mescla violadora da *selvagem orgia*, em suma, o pampa transformado em paisagem infernal (IDEM, pp. 93-4) –, mas é desmentido pela figura do *barragán*, ou melhor, Carmen, a concubina travesti do cacique, também capturada no mesmo povoado do personagem, cuja versão da história não apenas restitui a verdade sobre o cativo, ao revelar sua personalidade perversa e traidora, como recompõe a honra dos indígenas. Seu relato repõe os termos da Conquista que o mito da cativa branca havia invertido e, ao apresentar o branco, não o *índio*, como um indivíduo violador, pedófilo e incestuoso, o coloca como culpado de crimes normalmente imputados ao segundo (DESTÉFANIS, 2018, p. 107). À semelhança do que ocorre com o *malón*/tempestade de *Los cautivos*, qualquer possibilidade de veracidade na representação canônica sobre o fenômeno dos ataques indígenas é posta em dúvida pelos efeitos corrosivos do seu tratamento irônico.

Voltemos à figura de Pichicaíun. Seu nome remete a uma das duas filhas mais velhas do cacique *ranquel* Ramón, cuja beleza impressionou o general Mansilla (2018, E-book, 9318). Sua história pregressa, porém, a aproxima a outra personagem do deserto. Em uma das sucessivas noites que passa com Rosendo, a cacica, que se nega a contar-lhe seu nome cristão, revela ter sido atriz de teatro. Seu cativo se deu em meio à travessia ao Chile durante a turnê sul-americana idealizada por seu marido, um anarquista admirador das *raças nobres e indômitas que praticavam o comunismo primitivo*, que, ironicamente, termina degolado pelos indígenas que idealizava. Em ensaio presente em *O último leitor*, Ricardo Piglia cita um trecho de *Callvucurá y la dinastía los Piedra* em que Estanislao Zeballos fala da existência de uma mulher enigmática:

Conheci três esposas sucessivas do coronel Baigorria. A primeira foi uma mulher arrogante e fina, aprisionada numa diligência postal em 1835, perto da encruzilhada de Ballesteros, na posta da estrada de Rosário a Córdoba. Quando a conheci estava com trinta e quatro anos e era uma beleza não apenas notável entre os índios, como também na cidade. Sua tez branca, já encardida, conservava mesmo assim um esplendor melancólico, que as profundas amarguras da prisão selvagem não haviam conseguido fazer murchar. Era uma artista dramática muito aplaudida no Prata e que estava a caminho do Chile quando o infortúnio despencou sobre a cabeça. O coronel Baigorria, que participara da invasão, salvara a vida e o pudor da artista. Teve dificuldade para consegui-lo porque os índios se sentiam atraídos e dominados por aquela mulher esplêndida (*apud* PIGLIA, 2006, p. 154).

São evidentes as semelhanças entre esta mulher e a personagem de Gamarro.²⁷⁸ Desde as já mencionadas condições de sua captura até o fato de que, como a mulher de Baigorria, *se*

²⁷⁸ Da mesma forma que Pichicaíun se negou a falar seu nome anterior a Rosendo, Zeballos diz que ela “morreu em 1845 sem ter querido revelar seu verdadeiro nome a ninguém” (*apud* PIGLIA, 2006, p. 154).

via o quão linda havia sido (ES, p. 101), ou, então, o fascínio que exerce no personagem do cacique Nahuelquintuy, que, ademais de fazê-la esposa, roubava livros dos povoados *maloneados* para presenteá-la. A vontade de satisfazê-la era tamanha, ela diz, que o fazia *entrar em um povoado especialmente para saquear alguma casa com biblioteca, e, como não podia diferenciá-los, trazia-me, às vezes, as coisas mais insólitas* (IDEM, p. 104). A personagem remete à imagem do fascínio indígena pela letra impressa, presente em relatos como o do manuscrito autobiográfico de Santiago Avendaño, no qual conta seu cativeiro de sete anos entre os *ranqueles*, iniciado em 1842, quando tinha apenas sete anos de idade. Em “Leer y escribir en la frontera”, Graciela Batticuore mostra como, neste texto, a leitura aparece, para os indígenas, como um espetáculo mais do que admirável, prodigioso, pelo qual o leitor é alçado a um patamar de superioridade em relação à “indiada”, que o vê como detentor de um saber mágico que o diviniza (BATTICUORE [et al], 2008, p. 148).

A condição de Pichicaiun enquanto leitora no deserto pode remeter, também, ao esposo daquela atriz quase desconhecida, ou seja, ao próprio coronel Manuel Baigorria. Personagem fronteiriço por excelência devido ao seu longo exílio entre os *ranqueles* durante o governo de Rosas, a figura de Baigorria é fascinante por sua capacidade de pertencimento aos dois mundos contrapostos na dicotomia de Sarmiento. Em seus testemunhos, é possível ver como ele, diz Batticuore, “añora la civilización cuando está en los toldos, y la vida nómade y rústica que llevaba entre los indios, cuando está más cerca o comprometido con los proyectos del mundo civilizado y cristiano” (IDEM, p. 158). Impossível não relacionar a personagem de Gamero com o relato de Zeballos sobre a singular biblioteca do coronel em território indígena, feita com tetos de adobe e formada pelos livros – entre eles, o *Facundo*, o seu predileto – que seus companheiros *ranqueles* lhe traziam como botim de seus *malones*. É esta, aliás, a imagem mais significativa já feita sobre as potencialidades de leitura do livro de Sarmiento; cito Batticuore: “como botín de guerra [...], para ir a parar a las manos de ese lector cuasibárbaro que resulta Baigorria en la semblanza trazada por Zeballos. Lector bárbaro para un libro bárbaro, podría decirse” (IDEM, p. 178).²⁷⁹

Como dito, Pichicaiun conta sua história em uma das noites que passa com Rosendo. A repulsa que o personagem sente pela miséria do corpo indígena não se repete em relação ao corpo da cacica cativa, cuja branquitude havia sido substituída por um processo de indianização,

²⁷⁹ “Una vez más la literatura ratifica que libros, escritos y lectores, de cualquier tipo que sean, atraviesen las fronteras de la ‘civilización’ y la ‘barbarie’ mostrando la contaminación que suele acercar – indefectiblemente – esos opuestos. Cuestión sobre la que, dicho sea de paso, podría ilustrarnos largamente una buena lectura del *Facundo*” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 179).

do qual o nome, a *pele escura e a ornamentação de prata* são seus elementos mais aparentes (ES, p. 101).²⁸⁰ Este, inclusive, serve de intermediário para que Rosendo transgrida os limites da heterossexualidade *criolla e, uma noite, mais por pena que por vontade*, permita que a travesti Carmen participe do ato sexual entre ele e a mulher, o qual termina com o adormecimento dos *três amontoados* (IDEM, p. 105). A mescla representada pelos corpos amontoados no toldo de Pichicaiun pode ser relacionada com a cena em que Mansilla participa da orgia *índia* até perder os sentidos. Diz Cristina Iglesia:

[...] el viajero que viaja a tierras del otro, queda, en su propio relato, fuera de la fiesta bárbara que lo excluye desde el comienzo mismo. En *Una excursión*, el participar en ella, el mezclarse, impide al viajero seguir mirándola. El lector lee que un coronel del ejército argentino en campaña cuenta que se ha emborrachado hasta perder el sentido en medio de las tierras del indio. [...] Un hombre civilizado, pero solo, fuera de toda ley estatal se enfrenta a las tentaciones y cae en ellas (IGLESIA, 2002, p. 105).

Esta “casi pasaje de frontera absoluto” apenas se dá, continua a autora, mediante o vinho (IDEM, p. 106). Não obstante ter sido o melhor tradutor da perspectiva indígena entre todos os viajantes do século XIX, e de sua disposição em adentrar o mundo do Outro com uma profundidade sem precedentes, Mansilla regressa à civilização “no solamente vivo, sino indemne” (IDEM, p. 108). O escândalo de seu texto não está na inversão da dicotomia *sarmientina* – o que, de fato, não faz, apesar de matizá-la²⁸¹ –, mas em construir um Eu civilizado que elege a instabilidade da barbárie como o sustento de sua escrita (SCHVARTZMAN, 2003, p. 557).²⁸² Desta forma, a fronteira de Mansilla é um espaço que escapa às definições rígidas, um território transpassado por cruzamentos infinitos, por mudanças de destino e de identidades, um lugar que é, ao mesmo tempo, mítico e real, um local cuja potência ficcional a transforma em uma máquina geradora de relatos (IDEM, p. 555).²⁸³

²⁸⁰ Cristina Iglesia diz que, nos textos das crônicas da conquista, “los cuerpos de las mujeres, indias o blancas, son cuerpos cuyos movimientos obedecen a necesidades o designios de los hombres, blancos o indios, y que en su huida atraviesan fronteras reales o simbólicas entre civilización y barbarie. Por eso, cuando estas crónicas intentan registrar esos cuerpos en movimiento [...], se produce en su escritura una inestabilidad” (2002, p. 40).

²⁸¹ “¡Aflojá, Domingo!”, parece que dijera”, descreve Gamerro a atitude de Mansilla frente à dicotomia *sarmientina* (2015, E-book, p. 2536).

²⁸² No já mencionado painel da Filba 2021, Pablo Ansolabehere diz que, cada vez mais, *Una excursión a los indios ranqueles* se eleva como “o terceiro clássico” da literatura argentina do século XIX, estando ao lado do *Facundo* e de *Martín Fierro*, os quais confronta. Carlos Gamerro, por sua vez, diz que tal perspectiva poderia proporcionar a possibilidade de se armar uma tríade menos dicotômica, não fosse o caso que a extrema fluidez do texto de Mansilla trouxesse consigo o problema de sua absorção (ANSOLABEHERE [et al], 2021).

²⁸³ Diz Gamerro: “allí donde la mirada de Sarmiento corta, separa y descarta, la de Mansilla superpone, yuxtapone y zurce. Su frontera es un lugar de transiciones, de inversiones y empalmes, una orilla” (2015, E-book, p. 2474). Em seu importante ensaio “La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento”, Cristina Iglesia mostra como esta potência ficcional da fronteira já se encontrava presente no texto responsável por consolidar a maior dicotomia da história argentina. A autora chama de “biografías de passagem” os relatos narrados por Sarmiento sobre “pequeños grandes héroes gauchos cuyas vidas se juegan, con igual intensidad, de un lado y del otro de la frontera entre civilización y barbarie que el texto de Sarmiento intenta sostener” (2002, p. 68). A duplicidade de tais personagens faz com que “el texto de Sarmiento, que siempre mantiene firme el trazo de la línea divisoria de la frontera entre el mundo bárbaro y el mundo civilizado, se ve desbordado en su esquema maniqueo por la intensa ficcionalización a la que el escritor somete a estas biografías de pasaje” (IDEM, p. 69).

Daí, a proliferação dos “cuentos de fogón” ao longo do texto, locais de uma sociabilidade geradora de relatos atravessados por uma ficcionalidade que não só extrapola os limites da referencialidade da crônica de viagens, como, no exemplo da história do Cabo Gómez, rompem, a uma década do surgimento dos textos de Eduardo Holmberg, com as diferenciações entre a estética realista e a fantástica (BATTICUORE [et al], 2008, p. 229).²⁸⁴

Neste sentido, o encontro de Rosendo com Pichicaiun vai além de introduzir o protagonista na experiência da homossexualidade. Enquanto núcleo ao redor do qual se dá a confluência não só daquela atriz perdida no deserto – em cuja memória ecoam, juntamente a um vasto repertório teatral, as tragédias de Shakespeare (PIGLIA, 2006, p. 156) – e da biblioteca barbaramente construída por Baigorria, como também do arquivo jornalístico que o cacique Mariano Rosas – ou Panghitruz Guor, como nomeado entre os *ranqueles* – mostra a Mansilla, a personagem personifica o impulso ficcionalizante da fronteira.²⁸⁵ Não à toa, esta espécie de “Sherazade indianizada” (DURÁN, 2014, p. 13) é a responsável por apresentar Rosendo ao teatro, explicando-lhe segundo uma lógica que lhe era bem familiar:

Imagínate que sueñas, y que nosotras somos los per... las personas de tu sueño. Se encienden las luces, entran las personas, se encuentran, hablan, hacen cosas sensatas o locas: solo que ahora no sucede dentro de tu cabeza, dormido, sino afuera, delante de tus ojos. Vas al teatro y estás como soñando despierto, y tu sueño es lo que esas personas disfrazadas hacen ahí adelante, y cuando la obra termina se encienden las luces y despiertas... ¡Góngora, por supuesto!, exclamó chasqueando los dedos (ES, p. 108).

Barbara Jaroszuk define Rosendo como uma espécie de oposto do *gaucho* de Estanislao Del Campo em *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, de 1866, pois, ao contrário deste, o personagem de Gamberro não necessita ir à cidade para se encontrar com o teatro, já que o faz no lugar menos provável possível: o interior de Tierra Adentro (2019, p. 50). Há, entretanto, algo que une os dois personagens de maneira mais profunda. Josefina Ludmer diz que Del Campo é o primeiro a ler o gênero *gauchesco* como

Tal processo faz com que, em momentos como o da história do Mayor Navarro, seu texto elija a potencialidade da literatura sobre o sistema analógico com o qual busca submeter a realidade (IDEM, p. 75).

²⁸⁴ Sobre Holmberg, ver o que diz Cristina Iglesia: “hombre de ciencia, traductor de literatura europea, escritor de literatura fantástica y partícipe de un círculo que alienta la *nacionalización* de la cultura argentina. Su obra de ficción, una de las más originales de las últimas décadas del siglo, será un desafío para la conjunción de todas las series culturales de las que se apropia para asignarles un sesgo nuevo” (2002, p. 151, grifo no original).

²⁸⁵ Em seu artigo “Leer y escribir en la frontera”, Graciela Batticuore procura analisar o modo como a literatura permite visualizar uma outra imagem da fronteira, paralela à sua representação clássica de um território atravessado pelas lutas armadas e negociações entre um lado e outro, ou seja, uma fronteira como “*espacio de producción y circulación de la cultura escrita*: un lugar en el cual papeles, cartas, memorias, relaciones, informes, proclamas, mapas, libros y hasta bibliotecas o archivos ejercen un protagonismo crucial para las tratativas y las luchas entre indios y cristianos” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 146, grifos no original). Exemplo desta circulação letrada é o fato, mencionado por Gabriel Passeti, de que os caciques tomam notícia da declaração de guerra de Solano López de maneira praticamente que simultânea ao público de Buenos Aires, visto também serem leitores dos jornais portenhos (2012, p. 170).

literatura e seu texto é o primeiro do gênero que separa, nitidamente, a literatura da política (2002, p. 218).²⁸⁶ Desta forma, seu *Fausto* é uma paródia das convenções *gauchescas* que, mediante seu narrador irônico, apresenta um personagem que, ao crer ingenuamente na realidade da representação teatral à qual compareceu, contamina todo o relato com sua ficcionalidade (IDEM, p. 230-2).²⁸⁷ Mas ele é mais do que isso. Parece ser falso afirmar que o *gaucho* de Del Campo não compreenda a diferenciação entre representação e realidade, pois, como bem mostrado por Julio Schvartzman, o relato que el Pollo faz a *don* Laguna sobre a peça tem como resultado a produção de um “outro *Fausto*” (2013, E-book, p. 5359), que, transformado pela reinterpretação do personagem, carrega consigo os dilemas contraditórios das tensões entre Europa e América, assim como, nas palavras de Claudia Román, os de suas mediações e intercâmbios materiais e simbólicos (SCHVARTZMAN, 2003, p. 66).

Ao receber, portanto, uma explicação concernente ao modo como a realidade vinha sendo regida em Malihuel, Rosendo Villalba passa a compreender os mecanismos ficcionais do teatro tanto quanto Anastacio el Pollo. E, como este, os usará para criar algo novo, algo que possibilite não só o seu retorno ao povoado, como a libertação de seus habitantes do despotismo onírico de *don* Urbano Pedernera. Esta é a ideia que ele tem enquanto observa, ao final da segunda parte do romance, Pichicaíun, Carmen e *a indiada*, agora mais bem alimentada graças à carne da tropilha de cavalos que o personagem cede durante sua estadia no deserto, desaparecendo no horizonte rumo ao sul. É o lampejo fulminante em seu interior, que dissipa a neblina no meio da qual ele se encontra – em *um momento as sombras o cobriam todo e, no seguinte, a luz o cegava*. Neste momento, Rosendo compreendeu o significado profundo das palavras do velho Santoro e, ao fazê-lo, soube *que ia voltar, agora que sabia o porquê de ter ido* (ES, p. 111). Mas ele não voltará como Fierro, domesticado, submisso, conciliador. Voltará mais como o Mansilla conquistador de um dos seus sonhos entre os *ranqueles*, como aquele que volta da barbárie com as armas capazes de subjugar a civilização. No seu caso, estas não serão as proporcionadas pela ilusão de um império de guerreiros indígenas colocado sob suas ordens, mas os mecanismos ficcionalizantes do teatro que aprende com a ex-atriz.

²⁸⁶ Cabe lembrar que a *gauchesca*, como a própria literatura argentina, surge imbricado com a esfera do político. Diz Nicolas Lucero: “En 1818, Hidalgo había cantado las guerras de emancipación en la voz del gaucho patriota” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 17).

²⁸⁷ Julio Schvartzman diz que o poema de Estanislao Del Campo foi muito maltratado por demandas realistas “con una idea limitada de lo real”, dentre as quais as críticas “naturalistas” de Rafael Hernández, irmão de José Hernández, se destacam: “A Rafael le resulta inaceptable el orgullo de un criollo por su overo rosado, que nunca podría ser parejero; que lo llame Záfiro; que compadree con llevar ‘A sofrenarlo en la luna’ (porque un paisano no usa freno sino bocado); que dos gauchos se abracen; que uno se encuentre a sus anchas en el Colón y que interprete ‘hasta la intención remota del filósofo alemán’” (2013, E-book, p. 5487).

Em *La vuelta de Martín Fierro*, o *gaucho* protagonista pode retornar a “la tierra donde crece el ombú” após se redimir mediante o enfrentamento com o bárbaro indígena e o resgate da cativa (HERNÁNDEZ, E-book, p. 1507).²⁸⁸ Pablo Ansolabehere diz que, para que “la pena siga siendo extraordinaria” e justifique, assim, a continuação de um poema cujo final verdadeiro já havia ocorrido na ocasião da quebra do violão e da ida ao deserto, José Hernández deve “doblar la apuesta” e apresentar um inferno que seja muito pior que o do serviço da fronteira (BATTICUORE [et al], 2008, p. 249).²⁸⁹ Tal é a lição que Fierro traz do deserto a seus filhos: a de que a civilização, mesmo que imperfeita e permeada por injustiças e discriminações, é preferível ao inferno das *tolderías* (DURÁN, 2014, p. 14). Para David Viñas, a continuação de 1879 evidencia os limites do paternalismo do poeta, no sentido de que, se antes seu olhar podia ser dirigido ao Outro-*gaucho* sem vivê-lo como alteridade, o mesmo não ocorre com o Outro-*índio*, já que “el cuerpo que le ofrece la indiada no puede reconocerlo como propio”. Daí, a passagem, de *La Ida* a *La Vuelta*, “de la epopeya del trabajo forzado a la didáctica del trabajo honrado” (1971, p. 25).

No ensaio “El escritor irlandés y la tradición”, Gamarro formula, a partir da famosa conferência de Borges à qual seu título alude, uma definição de tradição que, como as de Saer, Kohan, Caparrós, Derrida, Perrone-Moisés etc., não a concebe como “el pasado sin más”, senão aquela parte do passado que permanece viva no presente. Esta, por sua vez, é resultado do labor dos poetas da atualidade, que, em cada geração, decidem “qué parte del pasado reviven y cuál dejan morir”. Neste sentido, sua lógica não é acumulativa, como a do museu “helado y polvoriento” de Saer, mas, sim, “una selección que por así decirlo se hace siempre desde cero, un proceso continuo (el proceso de la tradición) y no un objeto o un cuerpo fijo de textos al que cada nueva generación agregaría lo suyo” (2006, E-book, p. 1668). Seu Rosendo, portanto, é resultado direto do trabalho de seleção que a releitura contemporânea opera sobre o cânone da literatura nacional.²⁹⁰ Se formado pela mescla das figuras, trajetórias e textos do *Martín Fierro*,

²⁸⁸ “La experiencia de Rosendo es una prolija inversión de la de Fierro en clave *airana*: [...] Si la cautiva de Fierro impulsa la vuelta a la ley del Estado, la de Rosendo le da sin saberlo las herramientas para subvertirla” (GARIBOTTO, 2008, p. 206). Lembremos do *ombú* como ponto de referência da fronteira instituída pela tumba de María em “La cautiva”.

²⁸⁹ Martínez Estrada diz que “el verdadero final del Poema, de la vida de Martín Fierro, está en la Ida”. (1958a, p. 226). A continuação do poema não responderia, portanto, a necessidades inerentes à obra, “sino a estímulos extraños: de sus admiradores, del éxito, de la conciencia de su capacidad como poeta, de un imperativo de su deber como artista. Pero de ninguna manera podía ‘el regreso’ ser una continuación lógica de la Ida. La continuación era que Martín Fierro se aclimatara o muriera en el Desierto; es decir, lo imposible” (IDEM, p. 129).

²⁹⁰ No início do seu ensaio, Gamarro diz que o legado da tradição é um presente que obriga à obediência, pois determinar “cuál es la tradición literaria (nacional, por ejemplo) se vuelve entonces una tarea de máxima importancia, porque esta determinará qué se puede y qué no se puede escribir (y por lo tanto qué puede y qué no puede existir) en un determinado espacio geográfico”. Ao dizer que “nuestra tradición es toda la literatura

de Mansilla e do *Fausto criollo*, o personagem de Gamerro não se limita a repeti-las, mas as inverte e subverte em sua mistura. Assim, ele é tanto o *gaucho* que, como no texto de Del Campo, vai ao teatro assistir a uma peça canonicamente celebrada quanto a reformulação resultante da ação paródica de seu cantar *gauchesco*.

Desta forma, não surpreende que a lição que Rosendo ensinará aos habitantes de Malihuel seja muito diferente das que Fierro passa a seus filhos. Tendo escutado, da boca de Pichicaíun, histórias como a *de um povoado que se cansava do maltrato de um comendador e o liquidava, e, depois, quando a justiça lhes perguntava quem havia sido, diziam todos “Fuenteovejuna, senhor”, que era o nome do povoado* (ES, p. 108), o personagem encontra, no teatro, o caminho para ganhar a hegemonia dos sonhos do juiz (GARIBOTTO, 2008, p. 206). Desta forma, toda a terceira parte de *El sueño del señor juez* consistirá na encenação coletiva de uma vingança carnavalesca pelos habitantes de Malihuel, que, aproveitando-se da confusão barroca entre sonho e vigília instaurada pelas ações de *don Urbano*, aprisionará o juiz em um pesadelo e o transformará em vítima de sua própria lógica. Afinal, *se o juiz nos sonha, é para que possamos ser livres* (ES, p. 41).

Antes disso, o leitor encontra um *don Urbano Pedernera* satisfeito com os rumos do povoado. Os *índios* haviam sido afastados da região, não sobrando *mais lembrança do que a luz mala flutuando sobre os ossários, os gauchos andavam mansos, as vacas engordavam tranquilas* e havia a possibilidade de que a prolongação da ferrovia os alcançasse. San Urbano se apresentava, portanto, como, e a despeito do agrimensur ainda não ter chegado, algo *próximo ao sonho realizado*. Apenas o rumor não confirmado do regresso do réu Rosendo Villalba havia tirado a sua paz, mas não o suficiente para que, embalado por uma estranha sensação de plenitude, não entrasse no *país dos sonhos sem esforço, como se o levassem nos braços* (IDEM, pp. 114-7). A partir daí, tudo se põe de pernas para o ar. O juiz de paz desperta no meio da rua, nu, e logo se vê acossado por um *malón* insólito, composto por um coro inverossímil de *índios de briga, uma criatura espantosa de três patas e duas cabeças*, um lobisomem e até um Musurana ressuscitado, que o perseguem com insultos e agressões físicas (IDEM, p. 124-38).

Lembremos da explicação de Pichicaíun e sua menção à Góngora, o que, mais uma vez, conecta o texto de Gamerro com os efeitos desestabilizadores do barroco e de sua multiplicação infinita de dobras sobre dobras (DESTÉFANIS, 2018, 135-6).²⁹¹ Sobre estes, diz Gamerro:

occidental”, Borges cria uma definição que não só rompe com as limitações de um mandato nacionalista, como “le permite a Borges la libertad de ser Borges, es decir, la de escribir la obra de Borges” (2006, E-book, p. 1647).
²⁹¹ Como se não fosse suficiente, a personagem cita três versos do poema “A un sueño” que reforçam a conexão entre sonho e teatro: “El sueño, autor de representaciones, / en su teatro sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello.” (ES, p. 108).

El barroco se deleita en la subversión de las jerarquías aceptadas y en el escándalo de la causalidad: la copia reemplaza al original, el cuadro tiene más vida que el modelo, el reflejo se impone al objeto, el soñador obedece al soñado, la verdad del mundo cede ante la del teatro. En todos los casos, aparece el terror – o el goce – de que la representación (la ilusión, la imaginación, el arte) triunfe sobre lo representado (el mundo, la cosa, la persona) (GAMERRO, 2010, E-book, p. 172).

Gozo para os habitantes, terror para o juiz. Nesta subversão carnavalesca da hegemonia do poder instituído, o grotesco age a fim de dessacralizar a autoridade de *don Urbano*, convertendo-o em *banheiro público*, frente ao qual todos os habitantes formam fila para *fazer, também, seu xixi, ademais de insultá-lo, cuspir-lhe, atirar-lhe ovos podres e meio podres, pedaços de bosta, animais mortos, ou, simplesmente, chutá-lo um par de vezes com mais desprezo que violência* (ES, p. 139).²⁹² Tendo suas identidades diluídas e modificadas pelas máscaras do teatro barroco – alguns *rostos lhe pareciam familiares, verdade, mas os haviam colocado no corpo equivocado*, pensa Pedrera (IDEM, p. 142) –, eles, finalmente, podem fazer aquilo de que foram acusados nas visões oníricas do juiz. Os sonhos despóticos do poder, diz Destéfanis, encontram, assim, o seu limite no sonho coletivo de um povoado que busca, no sonhar, a vingança que não encontrou na esfera da vigília (2018, p. 145).

Próximo do final de seu pesadelo, *don Urbano* é limpo e posicionado, ao revés, em cima de uma mula; em sua cabeça, alguém põe uma frigideira; em seu pescoço, uma campana; em sua mão, uma flor de cardo; e, em sua boca, lhe dão um beijo de língua.²⁹³ Com o final das preparações, tem início um cortejo que se destina à praça onde ele havia planejado colocar a estátua equestre que o homenagearia enquanto fundador de Malihuel. O ridículo da cena é evidente e, mais uma vez, remete à subversão carnavalesca do barroco. É possível, também, relacionar seu efeito burlesco com aquilo que Leónidas Lamborghini define como “a arte bufã” da *gauchesca*, razão de sua linguagem ser “un redil loco donde las palabras juegan traviesamente [...] conspirando contra el orden establecido de la literatura ‘seria’” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 106). Neste sentido, textos-chave do gênero como o *Martín Fierro*, o *Fausto criollo* e “La refalosa” são lidos como detentores de “una risa oblicua, taimada,

²⁹² Para Bakhtin, o Carnaval não é uma festa a ser assistida por espectadores passivos, mas vivida pelo conjunto do povo, em que, durante “todo o período carnavalesco, ninguém conhece outra vida senão a do Carnaval. [...] Enquanto dura a festa, só se pode viver conforme suas leis, isto é, conforme as leis da liberdade”, mediante as quais nenhuma hierarquia se encontra isenta de ser alvo de subversão (1987, p. 6). Este elemento festivo do Carnaval está baseado no princípio do riso e se encontra presente no que o autor chama de realismo grotesco da literatura cômica popular, responsável por realizar uma degradação do sublime que, ao rebaixá-lo às esferas corporais terrestres, cria algo novo mediante a sua comunhão com o “baixo produtivo” (IDEM, pp. 13-9).

²⁹³ Sobre os ornamentos presentes nesta cena, diz Destéfanis: “el Quijote y su yelmo de Mambrino, Bloom y su bacinilla, codifican la locura; el cencerro, la animalización; el beso, la violación de los cuerpos; la flor de cardo... una brizna de realidad, el terrible índice de continuidad entre el sueño y la vigilia” (2018, p. 146).

[que] es el mejor antídoto contra el engaño hábilmente amañado del Sistema” (IDEM, p. 117).²⁹⁴

El sueño del señor juez não apenas reescreve o *Martín Fierro* – e, com ele, toda a *gauchesca* – de forma temática, limitando-se à reapropriação de uma história canônica como modelo para as trajetórias de Rosendo e cia., como se utiliza, do mesmo modo que faz com o mecanismo da proliferação de planos do barroco, da atitude de uma escrita que, como diz Nicolas Lucero, tem, na incorreção de sua linguagem, o princípio vital de sua poesia (IDEM, p. 36). Afinal, Josefina Ludmer já havia dito que o *gauchesco* se fundou na transgressão de uma fronteira, “a da separação entre literatura culta e não literatura segundo o oral e o escrito”, e seu surgimento é tido como uma “revolução literária”, ao escrever “o nunca escrito” e cantar “o nunca cantado no espaço da pátria” (2002, p. 42).²⁹⁵ Daí, o caráter desbordante que Borges encontra no gênero, motor de uma (re)escrita expansiva e insaciável, que permanece latente mesmo sob tantas tentativas de mitificá-lo mediante o seu congelamento glorificador.²⁹⁶ Desborde que é sentido inclusive em *La Vuelta*, o “texto estatal”, como diz Ludmer (IDEM, p. 253), com o ressurgimento, ainda que pontual, do tom desafiador e insolente do *Martín Fierro*

²⁹⁴ Para Lamborghini, o *Martín Fierro* é a épica da repetida desventura argentina; “épica de las ruinas, pero épica al fin: las ‘hazañas de un cuchillero que devuelve así su resentimiento social, pegando en el rostro de un Sistema hipócrita que simulaba estar civilizando mientras ejecutaba un genocidio y hablaba, permanentemente, de triunfos” (SCHVARTZMAN, 2003, pp. 108-9). Há, por sua vez, no *Fausto* de Del Campo, “una belleza sacrilega que se ríe de la Belleza y sus simulacros [...]. Una belleza-payaso que ensaya sus volteretas y cae siempre del culo en el tablado haciendo los gestos del idiota triunfante, exitoso. Una belleza que es reída, pero se ríe a su vez del Modelo y sus adoradores” (IDEM, p. 113). Já “La refalosa” narra “[e]l horror visto desde el horror; el tormento visto desde la repugnancia del tormento, bien. Pero vistos desde lo burlesco, desde lo bufo, son algo que nos descoloca por completo” (IDEM, p. 115). Esta atitude bufa já pode ser encontrada nos primórdios do gênero, como mostra Julio Schwartzman ao analisar o *cielito* de Hidalgo “Un gaucho de la guardia del monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente Cielito, escrito en su idioma”, em que o *gaucho* Ramón Contreras aparece *tuteando* a um Fernando VII que, em 1820, havia sido recém-reinstaurado no trono e se via ansioso por recobrar seus domínios. Como mostra o crítico, “al tratar directamente al rey como usted, o al tutearlo o vosearlo, Contreras (apellido que es, desde ya, una toma de posición) lo anula en tanto rey, le quita *su majestad*, que ahora, sustraída, se revela como lo que era, un acto de habla, *un decir*” (2013, E-book, p. 706, grifos no original).

²⁹⁵ Ludmer diz que “a primeira regra do gênero é a ficção de reprodução escrita da palavra oral do outro como palavra de outro e não como a do que escreve”, que se dá no interior de uma cena oral – a “construção do espaço oral” é a segunda regra do gênero –, local literariamente criado pelo escritor letrado para que o *gaucho* possa falar um discurso que “é a convergência ou aliança entre as duas palavras: o relato ou celebração de acontecimentos políticos e militares, o relato do processo revolucionário e militar”, ou seja, “da vida pública da pátria” (2002, pp. 64-5, grifos no original).

²⁹⁶ Retiro a associação entre congelamento e glorificação de Leónidas Lamborghini, que diz que a mitificação de *Martín Fierro* “nos hace olvidar el gran atrevimiento de Hernández, la única conspiración exitosa en su vida de contumaz conspirador: entronizar en el Panteón de los Héroes de alcurmia, de abolengo, de Homero o de Virgilio, a un bufón con chiripá y boleadoras” (SCHVARTZMAN, 2003, p. 109). Sobre a leitura que Borges faz da *gauchesca*, diz Andermann: “La lectura de Borges revela en lo gauchesco su carácter de convocatoria permanente hacia una voz popular que constituye y excede su espacio genérico. Revela que la identidad del género reside en su desborde e inscribe, entonces, como un desborde su propia intervención paródica en él” (2000, p. 251).

de *La Ida* no episódio da discussão entre o Hijo Segundo e um intrómetido “doutor letrado”, que insiste em corrigir os barbarismos da voz popular.²⁹⁷

O elemento bufo da *gauchesca* e as interpenetrações entre planos do barroco se encontram com Borges na cena final do romance. *Don Urbano* desperta, exasperado, em sua cama, com o alívio de que *até o pior dos sonhos [...] se dissipava como uma nuvem ao acordar e não deixava rastros* (ES, p. 150). Qual o seu terror, então, ao descobrir a flor de cardo em sua mão fechada. A cena faz referência à célebre evocação, feita por Borges em “La flor de Coleridge”, de *Otras inquisiciones*, do poema deste último, “What If You Slept?”: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (1989, p. 17). Tendo atravessado não o paraíso, mas o inferno, o juiz se horroriza com este terrível indício da continuidade entre o sonho e a vigília (DESTÉFANIS, 2018, p. 146). Dirão, no povoado, que foi neste momento *que a raiz do seu cabelo se tornou branca*, elemento externo da mudança ocorrida no caráter de *don Urbano*, que, a partir de então, se tornou *um homem de voz débil e olhar tímido* (ES, pp. 151; 156).

Ao final, Rosendo e os habitantes de Malihuel conseguem se vingar do juiz, que abandona o povoado ao fim do seu mandato.²⁹⁸ A arte se impõe à história, produzindo efeitos na realidade. O barroquismo deste desfecho não significa, entretanto, que tenha havido uma mudança radical no processo de incorporação desta região marginalizada pelo Estado nacional. O agrimensor traçará seus planos, que não alterarão *muito o surgido naturalmente da prolongação original do forte*, os trilhos da ferrovia os alcançarão e trarão, com eles, os imigrantes. Dos indígenas exterminados, nem uma palavra. A encenação carnavalesca do sonho do juiz continuará, não obstante, na memória de Malihuel – nome que se impõe ao de San Urbano –, como pode ser visto nos *inconfundíveis traços mulares* presentes na montaria da estátua do fundador, concebida de modo a deixar cavaleiro e cavalo/mula apenas encaixados. Também a protocolar espada foi substituída por uma flor de cardo e, corre a lenda, que, em certo dia do ano, os habitantes do povoado se reúnem, vestidos como no Carnaval, ao redor da

²⁹⁷ Jens Andermann diz que este episódio mostra que “al seguir escribiendo en la voz enunciativa que había inventado en otro momento y con otros fines, Hernández no puede sino reconfirmar el marco de evasiones y diferencias que esa voz le impone. No puede evitar, en suma, que la contradicción se inscriba en el texto y que, en términos estéticos, lo salve: no es sólo Hernández el que le impone su intencionalidad a Martín Fierro y lo hace cantar las coplas de paz y administración del Estado roquista, sino también Martín Fierro le impone a Hernández su voz diferencial y lo hace escribir, otra vez, la historia del gaucho que se va rumbo al horizonte de otra memoria” (2000, p. 218).

²⁹⁸ Se ligarmos o texto ao ano de sua publicação, a figura de *don Urbano* surge como um precursor do presidente radical Fernando de la Rúa e de sua renúncia – assim como de seus sucessores – em meio aos estertores sociais do convulsivo ano de 2001. Como diz Destéfanis, “allí, en el Malihuel de [...] [1877], el ruido y la furia del año 2000 se hacen presentes” (2018, p. 156).

estátua que, virada ao contrário, se torna alvo de frutas podres, ovos e farinha (IDEM, pp. 157-9).

ENTREATO. *Um beijo de homens, como ficou esclarecido*

Com a extremidade da mão, enxuga a lágrima. Com este gesto, Martín Fierro se livra dos “dos lagrimones” surgidos na travessia da fronteira ao final de *La Ida*. Junto com elas, vai embora toda a tristeza provocada pelo abandono de sua vida anterior; agora, já não *lhe resta nenhum rastro, nem na bochecha ou na alma*. Assim começa “El amor”, o conto de Martín Kohan que dá uma nova continuação à relação entre Fierro e Cruz no intervalo aberto pelo término do poema (CT, p. 28).²⁹⁹ Inscrito no período de quase sete anos em que o poema emudece (FONSALIDO, 2021, E-book, p. 5185), o texto é mais um a buscar preencher aquele vazio deixado pelo silêncio que se instaura com a quebra do violão.

Diferentemente do que ocorre no romance de Gamerro, aqui, não há um novo personagem pelo qual a reformulação do texto de Hernández se realiza, já que esta se dá a partir da reescrita direta do cânone. Ao se utilizar das figuras de Martín Fierro e do sargento Cruz em sua narrativa, “El amor” se insere, assim, em uma tendência que, iniciada com os contos de Borges, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” (1949) e “El fin” (1953), os primeiros a romper, pela ficção, com a estase que a leitura necrológica de Lugones havia imposto ao texto de Hernández, ganhou especial força a partir dos anos 2000. Textos como *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), de Pablo Katchadjian, *El guacho Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña e, juntamente com o conto de Kohan, *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, são expressões não apenas de uma retomada da *gauchesca*, cujo retorno em ciclos foi postulado por Daniel Link como elemento característico da literatura argentina, mas de uma volta – a palavra é sugestiva –, sobretudo, ao poema de Hernández, em especial, à sua primeira parte (STRATTA, 2018).

No artigo “Las vueltas de *Martín Fierro* en la literatura del siglo XXI”, Isabel Stratta diz que as recuperações contemporâneas do cânone – lembremos do que afirmou Gamerro no *ato I* – o utilizam como um “insumo para las reescrituras”, que pressupõem a permanência do poema da argentinidade na memória coletiva para, a partir daí, instaurar seus desvios e derivações (IDEM). Segundo a autora, tais textos mostram uma preferência clara em retomar a

²⁹⁹ Como de costume, a tradução é de minha autoria. Originalmente publicado no jornal *Página/12*, na edição de 11 de fevereiro de 2011, o conto foi republicado no livro *Cuerpo a tierra* pela editora Eterna Cadencia no ano de 2015. Utilizo a edição eletrônica de 2016, que estará referida pela sigla CT.

“potencia de la Ida”, enquanto deixam *La Vuelta* “en el museo de la literatura” (IDEM, p. 10). Todos parecem concordar com a afirmação de Martínez Estrada de que o *gaucho* que retorna, na segunda parte do poema, “es la sombra del que se va” (1958a, p. 62). “El que fue”, completa Andermann, “era un cantor, un hombre libre; el que vuelve es un hombre decente, el primer trabajador” (2000, p. 177). Aquele “ente rebelde” de “alma libertária”, *gaucho* indômito que havia extrapolado os limites do projeto político de seu criador, se tornou, não obstante alguns lampejos de sua antiga resistência altaneira, um espectador esvaziado de histórias alheias (1958a, pp. 33; 170).³⁰⁰ E, quando canta, o faz para distribuir conselhos artificiosos “de moral de catecismo” (IDEM, p. 413), ou para reproduzir “la consabida historia de los salvajes” (1958b, p. 139).³⁰¹

Traído por seu criador, Martín Fierro, ainda assim, permanece como o disfuncional.³⁰² Em entrevista a Matías Mendez, Martín Kohan diz que o personagem, “como dijo el propio Borges, es más real que Hernández” (*apud* REGAZZONI, 2019, p. 213). Daí, sua insistência, dentro ou fora do poema, em escapar do destino ao que seu próprio autor busca limitar-lhe, como na releitura *borgeana* de “El fin”, pela qual *La Vuelta* aparece confrontada com a lógica de *La Ida* (LUDMER, 2002, p. 211). Desvio similar opera Kohan em “El amor”, em sua recusa em permanecer ao lado do narrador em terceira pessoa que, rompendo com a aliança constitutiva do gênero, se introduziu ao final do poema e usurpou a voz do *gaucho* (ANDERMANN, 2000, p. 182). Martínez Estrada diz que a aparição deste narrador exterior à perspectiva de Fierro instaura “un fragmento que tiende hacia la Vuelta, un comienzo de otra historia más que un fin”, que impulsiona o autor a continuar sua história a despeito das possíveis consequências ao seu personagem (1958a, p. 62). O texto de Kohan parte desta mesma ânsia por continuidade, mas opta pelo caminho inverso: ao contrário de aguardar, junto aos seus

³⁰⁰ Diz Martínez Estrada: “la salida era una intransigencia con las convicciones personales de Hernández, de que los indios eran salvajes sin ninguna piedad. En la Ida era Martín Fierro quien decidía su destino; en la Vuelta es Hernández; pero tal es la violencia que necesita ejercer sobre su personaje, que sólo consigue recuperarlo a cuesta de la pérdida de su personalidad. No hay para él, entre los blancos, un programa de vida sin negar las tesis todas de la Primera Parte e inclusive de la realidad” (1958a, p. 178).

³⁰¹ É sabido que, para compor a visão de Martín Fierro sobre a sociedade indígena, Hernández recorreu à leitura de relatos alheios como os de Mansilla e de Alvaro Barros. Entretanto, o seu sentimento de “repugnancia de todo género hacia el indio”, como diz Martínez Estrada, fez com que o retrato que aparece composto pelo personagem tenha pouco da sutileza encontrada nestes textos, principalmente do primeiro, aproximando-se mais da visão negativamente estereotipada de “La cautiva” (1958a, p. 176). Não podemos esquecer que o Fierro de *La Vuelta* também canta na *payada* contra o Moreno, um dos raros momentos em que a sua antiga identidade se faz escutar. Diz Martínez Estrada: “Únicamente en la Payada renace el espíritu agresivo y mordaz del Martín Fierro de la Ida. Su actitud ante el Moreno, cantando de contrapunto, es la misma de sus peleas con el Hijo del Cacique, el Negro y la partida. Se mueve con agilidad jovial, sosteniendo la escena como un juego en que exhibe fuerzas superabundantes” (IDEM, p. 183).

³⁰² Lembremos do capítulo 1. Já a imagem de Hernández como traidor de sua própria obra é, não podia ser diferente, de Martínez Estrada (1958a, p. 304).

leitores e ouvintes³⁰³, pela possibilidade de, algum dia, saber “de ellos algo cierto” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 1095), ele decide seguir a dupla de *gauchos* rumo ao deserto.

Tendo abordado outro texto de Kohan que também lida, de certa forma, com as imagens da *gauchesca*, cabe-me perguntar em quais elementos “El amor” se aproxima de *Los cautivos*, e em quais ele se distancia. De imediato, chama a atenção a familiaridade no modo com que ambos os textos descrevem o território pampeano, essa *pampa argentina tão lisa e tão vazia*, [...] *deserto constante onde nada existe e nada acontece* (CT, p. 40).³⁰⁴ Da mesma forma com que os *paisanos* do rancho dos Echeverría eram resultado direto da monotonia do ambiente, Fierro e Cruz aparecem descritos como de temperamentos tão parcos quanto o espaço que os rodeia. Porém, é aí que o texto do conto começa a se diferenciar do romance anterior, já que o silêncio em que viajam se revela menos o reflexo de um vazio interior do que o disfarce para suas mútuas cavilações. Ao contrário de Tolosa e Gorostiaga, cuja amizade (se é que possamos chamá-la assim) foi modelada a partir desta que é o paradigma argentino da dupla de amigos, os protagonistas de “El amor” são *gauchos* que “piensan, evocan, sopesan, dirimen” (FONSALIDO, 2021, E-book, p. 5185). Também a visão sobre os indígenas sofre uma modificação semelhante, ao passar do temor à *la paisanos* de Los Talas, para quem essa *borrosa manada de indóceis são, quando vêm, uma ameaça, a pior das ameaças, a mais terrível*, à expectativa de que, *agora, que não vêm, senão que aguardam, são um anseio e uma esperança* (CT, p. 31). Tal mudança de perspectiva repete, como já vimos, a ocorrida com os personagens do poema original.

No canto II de *La Vuelta*, Fierro canta as dificuldades que os dois enfrentaram em sua chegada nas *tolderías*: tendo chegado no momento em que o parlamento indígena preparava um *malón*, ambos foram vistos como possíveis espiões do inimigo; tal circunstância desperta um alvoroço que quase lhes resulta fatal, após o qual são despojados de sua tropilha e mantidos como cativos. Bem diferente é o que lhes ocorre em “El amor”. O conto de Kohan ignora a existência da continuação da história de Fierro e propõe uma situação totalmente distinta. Ao chegar, Fierro e Cruz, conta o narrador, *são bem-vindos*, e sua chegada mais parece *um regresso*, tamanha é a cordialidade com que são recebidos (IDEM, p. 45). Dão-lhes uma tenda

³⁰³ Ezequiel Adamovski diz que o êxito popular de *Martín Fierro* se deu, principalmente, pelo “hecho de que el poema se reorganizó y fue parcialmente transmitido de boca en boca, a la manera del folklore sin mediación impresa. En efecto, no solo fue leído en voz alta en almacenes y pulperías; hubo paisanos que memorizaron largos fragmentos, que recitaban luego para los demás, y hay también testimonios de que circuló cantado. Incluso hubo recitadores-cantores ‘profesionales’ que recorrían los pueblos para ganarse el pan” (2019, E-book, p. 417).

³⁰⁴ Como acredito já ter abordado estas questões acerca de *Los cautivos* de modo suficientemente extenso no capítulo 2, não acredito ser necessário repetir as passagens do livro já citadas anteriormente. Por isso, limitar-me-
ei às citações de “El amor”.

pequena, levemente marginalizada por sua localidade um pouco afastada das fogueiras centrais, mas que não apaga o evidente fato de que *os recebem e os aceitam* entre eles. Fica evidente, nestas breves descrições, que o contato inicial dos personagens com os indígenas tem muito mais similaridade com as histórias dos *gauchos* foragidos de Mansilla do que com a de Hernández.³⁰⁵

Desconfiado, como todo *gaucho*, Fierro, entretanto, se resiste a relaxar.³⁰⁶ O modo como ele expressa o seu sentimento de receio para Cruz carrega consigo diversos significados: *Prefiero dormir, Tadeo, más cerquita de la puerta, para dar pronta respuesta si en un peligro me veo* (CT, p. 60).³⁰⁷ O primeiro elemento a chamar a atenção é o uso que o personagem faz do nome “Tadeo” para se referir àquele que Hernández nomeia, seja em *La Ida* ou em *La Vuelta*, apenas como “sargento Cruz”. Sobre isto, Kohan diz, no episódio intitulado “El Gaucho” do programa comandado por Daniel Guebel, *Campo de Batalla*, no qual participa juntamente com Gabriela Cabezón Cámara, que o fez porque Borges já o havia assim nomeado no conto “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (GUEBEL, 2018). Como mostra Beatriz Sarlo, a reescrita que Borges realiza sobre o poema – “el texto sagrado” – tece sua ficção a partir dos fios “que Hernández había dejado sueltos; la historia de Fierro [e de Cruz, se me é permitido acrescentar] es re-presentada, escrita en prosa, incluso parafraseada, y, al mismo tiempo modificada para siempre” (1995, p. 93). Se a literatura de Borges reconfigurou não apenas o *Martín Fierro*, como a literatura argentina anterior de maneira permanente, cabe ao escritor contemporâneo, parece dizer Kohan, lê-la tendo a escrita *borgeana* como intermediária. Pois o *borgeano*, diz o autor na conferência “Lo que entiendo por Borges”, é, acima de tudo, um dispositivo gerador de outras escritas.³⁰⁸

³⁰⁵ Em *Una excursión a los indios ranqueles*, diversos são os exemplos das boas maneiras e cortesia com que os indígenas recebem aqueles que se refugiam ou visitam seus territórios.

³⁰⁶ Martínez Estrada cita a seguinte passagem das *Memorias* do general Paz sobre o *caudillo* de Santa Fe, Estanislao López: “Este caudillo era un gaucho en toda la extensión de la palabra [...]: taimado, silencioso, suspicaz, penetrante, indolente y desconfiado” (*apud* 1958b, p. 99).

³⁰⁷ Devido à musicalidade das falas de Fierro, preferi mantê-las no original.

³⁰⁸ “Lo que entiendo por Borges es lo que tuvieron que escribir Manuel Puig, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Rodolfo Fogwill, César Aira, y etcétera, etcétera, etcétera, etcétera, para que se pudiese seguir escribiendo en Argentina después de Borges” (CÁMPORA; GONZÁLEZ, 2011, p. 43). Kohan também cita diversos trabalhos críticos para definir o seu entendimento de Borges: “*La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* de Ana María Barrenechea, *Las letras de Borges* de Sylvia Molloy, *Leer a Borges* de Mario Goloboff, *El laberinto del Universo. Borges y el pensamiento nominalista* de Jaime Rest, *Borges y la cábala* de Saúl Sosnowski, *Borges, un escritor en las orillas* de Beatriz Sarlo, *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges* de Daniel Calderston, *Jorge Luis Borges: obra y maniobras* de Annick Louis, *Borges o la reescritura* de Michel Lafon, *El factor Borges* de Alan Pauls, *Borges crítico* de Sergio Pastormerlo, “Ideología y ficción en Borges” de Ricardo Piglia, “Borges francófono” de Juan José Saer, “Cómo salir de Borges” de Josefina Ludmer, “Borges nacionalista” de Jorge Panesi, y etcétera, etcétera, etcétera, etcétera” (IDEM).

Ao colocar a obra *borgeana* como “no ya lo que Borges dio a leer, o no sólo lo que dio a leer, sino también, y sobre todo, lo mucho que dio a escribir” (CÁMPORA; GONZÁLEZ, 2011, p. 43), Kohan parece formular uma resposta à tão repetida pergunta sobre como continuar escrevendo depois de Borges. Resposta esta que parece concordar com o proposto por Josefina Ludmer no artigo “¿Cómo salir de Borges?”, quando diz que se deve “salir de Borges con Borges [...], leyendo algunos procedimientos con los cuales él mismo cuestionaba al autor, al canon y al texto” (1999). Ou seja, ler Borges a partir de sua própria poética, que nada mais é, diz Sarlo, do que “la teoría de la escritura como escritura de lecturas y no como escritura de invenciones” (1995, p. 118). Surge, neste sentido, o imperativo de ler não somente Borges a partir de Borges, mas toda a literatura como ele o faz.³⁰⁹ Desta forma, a fim de continuar escrevendo depois de uma obra de tamanha permanência, a literatura de Kohan busca, em sua reescrita do cânone, incorporar a literatura *borgeana* como mecanismo que gera novos textos a partir da leitura. É o que fez em *Los cautivos* a partir da obra de Echeverría, e o que volta a fazer em “El amor” com *Martín Fierro*. Daí, a sua afirmação de que não há nada de novo no conto, já que ele é a concretização literária de uma leitura já existente no próprio poema de Hernández (GUEBEL, 2018).

Antes disso, cabe abordar outro elemento presente na fala de Fierro: a sua forma. Salta à vista o fato de que, numa obra escrita em prosa, o protagonista fale em octossílabos pareados, à maneira do poema original.³¹⁰ Para além de estabelecer a relação direta com o texto referido, tal recurso lembra o lamento gracioso de Macedonio Fernández sobre a *gauchesca*: “Pobre la vida del gaucho, hablando siempre en verso” (*apud* FONSALEDO, 2021, E-book, p. 5890). Tal qual o personagem do *tape* Waldo de *La ocasión*, que se disfarça de *gauchito* de peça teatral em sua atividade de oráculo itinerante pelo pampa, Martín Fierro aparece fadado à expressão octossilábica característica do gênero literário em que foi concebido. Esta condição do personagem não apenas propicia o elemento de intertextualidade, necessário para o funcionamento paródico, como produz um efeito cômico que é central ao texto. Comicidade que vai além da metanarrativa, como diz o seu autor:

Traté de hacer una combinación [...] para lograr un efecto cómico, y trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos en lo que se asocia a la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y

³⁰⁹ Não só a literatura, pois, como diz Piglia, “[s]er borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura” (2017, p. 28).

³¹⁰ Apesar das variações e irregularidades que encontra na estrutura poética do *Martín Fierro* – o que faz com que o poema adquira uma multiplicidade formal similar à do *Facundo* –, Martínez Estrada diz que a unidade do seu verso está composta “no por el octosílabo, sino por el par, restituyendo así la unidad del verso del romance, que fue de dieciséis sílabas, como se la encuentra a menudo en el *Cantar de Mio Cid*, y en la unidad que aún conserva, escindido, en la rima” (1958a, p. 118).

tremendamente feminizados en su condición sentimental (*apud* REGAZZONI, 2019, p. 213).

Porque Cruz e Fierro se beijaram enquanto atravessavam a planície deserta. Esta era a razão do seu silêncio mútuo, imersos como estavam naquele estado pensativo em que o leitor os encontrou no começo do texto. O choque cômico que Kohan menciona é produto da contradição de que o beijo trocado é *[u]m beijo de homens, como ficou esclarecido* (CT, p. 70). Afinal, *Martín Fierro* é, como destaca Martínez Estrada, um poema masculino. Sua masculinidade é de tal profundidade que vai além do fato de seus personagens principais serem todos homens, ou de que seus episódios e ações ocorram em ambientes tipicamente masculinos, como as *pulperías*, os fortins ou a prisão (1958a, p. 247). A própria modulação da fala, no poema, continua o ensaísta, carrega o “inconfundible sabor de relato hecho por un hombre a otros hombres”, e se caracteriza na combinação de “una altivez varonil en los temas y en la apostura del locutor” com “el empleo de un vocabulario de trabajo, de cosas sustantivas propias de las actividades del hombre de campo”, em que são comuns “el saludo, el insulto, y en el dialogo, sostenerlo en una tesitura de payada, de esgrima, que es un juego y un primor” (IDEM, p. 245).

Ezequiel Adamovski expande a masculinidade que Martínez Estrada encontra no *Martín Fierro* para todo o fenômeno do *criollismo* popular quando o define como “una empresa abrumadoramente masculina”. Nas histórias nele vinculadas, as mulheres ou não tem voz, ou aparecem – pensemos em *la Ermelinda*, de *El sueño del señor juez*, como uma possível releitura deste tema – como objeto de disputa entre os homens. O historiador acaba por ver, nesta virilidade levada à última potência, uma tensão homoerótica que “envolvía las amistades más famosas del género” (2019, E-book, p. 1512), o que nos traz, mais uma vez, à relação entre Fierro e Cruz. Diz Adamovski:

Fierro aludió a su “china” con tal displicencia que ni el nombre sabemos. Pero su amistad a primera vista con Cruz, su decisión de exiliarse juntos, su convivencia bajo un mismo toldo, la ternura con la que lo cuidó al enfermarse y el desfallecimiento que sintió al verlo muerto están descriptos en detalle y en tonos melodramáticos (IDEM).

Mais do que o sofrimento pela morte de um amigo que, ademais, simbolizava o último elo com seu passado, a morte de Cruz aparece como a evocação de um viúvo, diz Cabezón Cámara no episódio compartilhado com Kohan (GUEBEL, 2018). Em tal perspectiva, também a decisão do sargento em trair sua tropa e passar para o lado do *gaucho matrero* muda de sentido sob esta leitura que privilegia a chave homoerótica. Em “El amor”, Cruz não escolhe Fierro por reconhecê-lo como um homem valente – tampouco por ver-se a si mesmo no outro, numa compreensão súbita de “su íntimo destino de lobo, no de perro gregario”, como quer o conto de Borges (2011, p. 256) –, mas porque se vê incapaz de continuar vivendo sem *estar do lado*

desse homem, ao lado desse homem (CT, p. 90, grifos no original). Em outras palavras, porque se apaixona por Fierro. É como se aquela tensão homoerótica que, juntamente à misoginia, se resolvia, nos textos clássicos do gênero, em homofobia dirigida a outros grupos, como – já o vimos – os *gringos* (ADAMOVSKI, 2019, E-book, p. 1517), pudesse, nesta releitura do século XXI, finalmente se expressar como o amor homoafetivo que sempre havia sido. Para utilizarmos, com Didi-Huberman (2015, p. 203), os termos de Benjamin, tal possibilidade já se encontrava presente no *Outrora* que era o poema; ela apenas esperava ser descoberta por um Agora capaz de interpretá-la.³¹¹

O conto é mais um exemplo da já citada reiteração irônica da tradição, que María Elena Fonsalido adjudica como elemento constitutivo da literatura de Martín Kohan. Sua releitura produz oscilações no cânone que fazem com que seus personagens típicos saiam deslocados: “los indios feroces, la barbarie, se transforman en amables huéspedes; la cautiva pasa de víctima a mujer fatal; el gaucho renegado muta en enamorado sollozante; Fierro, de ser despreciado por la sociedad, pasa a ser centro erótico” (FONSALIDO, 2021, E-book, p. 5222). Quanto à hospitalidade indígena com que foram recebidos, creio já ter falado o suficiente. Já sobre o tópico das cativas, chama a atenção dos personagens o fato de que elas são as únicas a demonstrar um certo receio sobre os recém-chegados. Justo elas, *as únicas que habilitavam a chance de um cabelo loiro ou um olhar claro em meio ao império do marrom e do marrom*, procuram, num primeiro momento, se afastar dos seus semelhantes (CT, p. 50). Tal atitude, porém, não deveria gerar tamanha surpresa, pois, como mostra Cristina Iglesia, a cativa é o símbolo “del no lugar, del no estar, de la no pertenencia” (2002, p. 25). Forçada a realizar uma viagem – uma entre as limitadas possibilidades para a viagem feminina decimonônica – que coloca seu corpo em movimento, a cativa adquire uma dupla estrangeiria: “condenada a ser otra entre los otros y, si rescatada, será siempre diferente de sus antiguos iguales” (IDEM, p. 26). Ela se encontra, desta forma, condenada a ser uma eterna descolocada.

Contudo, não é isto que parecer ocorrer com as cativas encontradas por Fierro e Cruz. Sua hesitação mostra-se, na verdade, como produto de um pudor; *pudor que as vejam assim, desgrenhadas ou encardidas, ou pior que isso, tão adaptadas, tão integradas, tão afeitadas a esta*

³¹¹ É certo que Martínez Estrada já a havia descoberto, mas, como “cada época realiza somente as profecias das quais é capaz” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109), ele não se permitiu referi-la de modo mais direto que este: “Si se compara [morte de Cruz] con la impresión que la noticia de la muerte de su mujer causa en Martín Fierro, cuyas palabras carecen de verdadero *pathos* y se ahuecan en una especie de condolencia ceremoniosa, el desgarramiento por la pérdida de su amigo adquiere aún mayor relieve. Lo cierto es que en el alma del paisano la amistad, no ya el amor, se aloja muy dentro de su corazón, aunque el tono viril de sus costumbres rechaza, como argumento accesorio, *otra interpretación que la ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal* (1958a, p. 94, grifos meus).

vida entre índios e com índios (CT, p. 55). O cânone volta a ser estremeado por esta imagem de mulheres que, se anteriormente pertencentes à esfera da civilização, parecem ter encontrado um lugar próprio entre os bárbaros. Tão comodamente se encontram que uma de seu grupo toma a liberdade de olhar *com alguma insistência ao lugar onde se encontram tanto Fierro como Cruz*. Este último percebe, porém, que seu olhar se dirige apenas a Fierro e se realiza com uma expressão que ele conhece bem, pois *sabe que ele também olhou assim* (IDEM, p. 85). A cativa, aqui, deixa de ser meramente a figura tradicional do corpo feminino disputado pelo desejo masculino, seja ele branco ou indígena – a *sex symbol* da Argentina decimonônica, como diz Gamarro³¹² – e se mostra como possuidora de desejos sexuais próprios.³¹³

A inversão no estatuto canônico da figura da cativa – de objeto sexualizado pelo desejo de outro e vítima de um desenraizamento à mulher dotada de sexualidade própria e adaptada à vida nas *tolderías* – promove uma nova inversão, desta vez, nos papéis sentimentais normalmente distribuídos segundo o gênero. Aqui, é o homem, Cruz, que se magoa com a insinuação da mulher ao ser amado e sai, às pressas, em direção aos *trapos que agora lhe servem de casa e se deita só, a morder a raiva que lhe está raspando as moelas*. Em sua crise de ciúmes, o *gaucho* viril, símbolo máximo da masculinidade argentina, sofre a ação dos movimentos múltiplos de inversão do cânone e se vê, ele mesmo, transformado em um “invertido” – lembremos da associação pejorativa do termo com a homossexualidade –, reduzido a um estado de máxima sentimentalidade que o faz experimentar um *rancor desconhecido que o sufoca na garganta* e o leva quase às lágrimas.³¹⁴

Assim o encontra Fierro, que, Cruz sente, *se apressou a voltar*. A cena que se segue é narrada segundo às ansiosas expectativas do ex-sargento pelos movimentos do outro, uma espécie de *prelúdio compartilhado do que será uma noite juntos*, a primeira dentro de um espaço totalmente privado (CT, pp. 95-104). Com a junção de suas mãos na escuridão do *toldo* indígena, o que se segue é uma cena erótica descrita de maneira explícita, contradizendo o diagnóstico de Martínez Estrada sobre a ausência de qualquer elemento sensual na vida do

³¹² “[...] la cautiva, más si era blanca, era el *sex-symbol* de nuestra cultura decimonónica, análoga en más de un sentido a su contraparte del sur estadounidense, la blanca violada por el negro. La violación de la mujer india o negra por un blanco, en cambio, no implica la ruptura de un orden sino su confirmación” (GAMERRO, 2015, E-book, p. 1761).

³¹³ Sobre a redução da cativa a um corpo repositório do desejo masculino, Cristina Iglesia diz que ela representava “el cuerpo de una mujer preparado para ser un dominio del hombre civilizado”, mas que, por provocar “el amor del enemigo”, sofria o risco de tê-lo envilecido pela barbárie (2002, pp. 24-5).

³¹⁴ Sobre o *gaucho* enquanto símbolo de virilidade masculina, diz Luis Enrique Escamilla Frías: “Dentro del archivo de modelos masculinos al que los hombres decimonónicos recurrieron para crear una identidad (*dandies, flâneurs, casseurs*, hombres sentimentales, *self-made men*), precisa Peluffo, ‘el gaucho fue el que se acercó más a la idea de masculinidad hiper viril que se fue consolidando como hegemónica en América Latina a lo largo del siglo XIX’” (2021, p. 14).

gaucho (1958a, p. 245), e sobre o qual concordou Gamerro quando disse que “el gaucho nunca es sexy” (2015, E-book, p. 857).

Conforme os personagens conhecem os corpos um do outro, eles se encontram com suavidades em meio à aspereza. No império do marrom e do marrom, novas cores se produzem pela realização do desejo que, sugerido pelo poema original, foi constantemente negado pelas leituras conservadoras que erigiram o *Martín Fierro* como símbolo de uma nacionalidade flexionada no masculino. Mais do que isso, ao contrário do que ocorria no ato incestuoso entre os personagens de *Maure* e de *la Luciana*, de *Los cautivos*, o sexo surge, aqui, como possibilidade de encontro. Ao penetrar Cruz, Fierro sente *que nunca esteve, em sua vida, tão próximo e tão dentro de ninguém* (CT, p. 128). O território indígena, tão ansiado, não se revela, como na continuação de Hernández, um inferno pior que o da fronteira, mas como o local onde é possível não só a concretização do desejo homossexual, como a descoberta do amor verdadeiro entre dois *gauchos*, que, com o término do ato, ficam a sorrir *satisfeitos: são felizes e o sabem. Descobriram o amor* (IDEM, p. 138).

Martín Kohan já declarou que “[h]abría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el *Martín Fierro*, que lo reciten menos y lo lean con cuidado” (*apud* REGAZZONI, 2019, p. 213). Gamerro relembra, entretanto, que a leitura conservadora do poema deteve a hegemonia de sua interpretação e lamenta que consumações literárias como as de “El amor” não tenham surgido antes. Afinal, “dada la enorme influencia del *Martín Fierro* en nuestro modo de ser”, tais releituras do poema poderiam “haber mitigado esa cultura hegemónicamente homofóbica que recién entró en crisis en 1983” (2015, E-book, p. 1182).³¹⁵ Seja como for, escritas como a de Martín Kohan fizeram com que, mesmo que tardiamente, Martín Fierro descobrisse o amor. Mais significativo é o fato desta descoberta ocorrer em território indígena, em meio às *tolderías* em que Rosendo conheceria a ficção teatral que traria redenção ao povoado de Malihuel. Ali, em meio ao silêncio do deserto, *Fierro se derrama em Cruz, e Cruz se derrama na planície pampeana* (CT, p. 133); produz-se um ato de fecundação pelo qual, ao

³¹⁵ Sobre a mudança que Gamerro diz ter ocorrido a partir de 1983, diz o autor: “el puto es el indigno por antonomasia de una etapa de la vida argentina. El lugar que ocupaba el indio en la literatura argentina decimonónica se lo cede, en la del siglo XX, al puto (...). Este estado de cosas llega hasta 1983; con el fin de la dictadura, se produce cierto hartazgo (o saciedad) de la sociedad argentina respecto de ciertas formas tradicionales de represión, de ciertos objetos privilegiados de escarnio y discriminación, y lo puto empieza, lentamente al principio, vertiginosamente luego, a disolverse en lo gay, y lo gay a ser aceptado, y la cultura argentina a volverse *gay-friendly*, hasta llegar, en 2010, a la aprobación, sin demasiados obstáculos, ni siquiera de la Iglesia, de la Ley de Matrimonio Igualitario” (2015, E-book, p. 6662).

contrário da ejaculação estéril de Maure no pampa, a identidade nacional argentina pode sair redimida.³¹⁶

ATO II. O deserto [...] era parecido com um paraíso

Jamais pensei em ir atrás de Fierro e muito menos arrastando seus dois filhos, diz a voz narrativa nas primeiras páginas de *Las aventuras de la China Iron* (*As aventuras da China Iron*, em português³¹⁷), de Gabriela Cabezón Cámara (CI, p. 11). Nesta voz que conta a história de sua vida, reside a originalidade do romance, fazendo-o ser mais do que um entre os exemplos citados das diversas reescritas a que o poema de Hernández é sujeito no início deste século XXI. Mas o que esta narradora em primeira pessoa tem de tão especial? A resposta, para Barbara Jaroszuk, é simples: *Las aventuras de la China Iron* – ou apenas *La China Iron* – “da la voz a la mujer, tal vez, más silenciada de la tradición argentina” (2021).

Em nota de rodapé da sessão anterior deste capítulo, mencionei, brevemente, o fato de que a morte de Cruz gera, em Fierro, um desgarramento muito maior do que a notícia da morte de sua esposa, e como isto foi usado, por Martínez Estrada, em sua tímida sugestão sobre a possível homossexualidade da dupla de amigos. O autor, no entanto, não se limita a conectar a aparente displicência do personagem com o destino de sua esposa à qualidade de sua relação com Cruz, como mostra, também, que tal atitude se vincula à presença de um profundo sentimento misógino no poema. As mulheres de *Martín Fierro*, diz Martínez Estrada, aparecem ou como seres transpassados por um sofrimento animalizado – como *la Negra* da primeira parte e *la Cautiva*, da segunda –, ou como simples acessórios masculinos (1958b, pp. 399-400). O autor, inclusive, relaciona o modo como o termo “pilcha” – maneira carinhosa utilizada pelos *gauchos* para se referir a suas mulheres – as equipara, na verdade, “a una prenda de vestir o del apero” (IDEM).³¹⁸ Assim, torna-se claro o motivo de Fierro não se dar ao trabalho de nomear a sua esposa, limitando-se a chamá-la de “mi china”, visto que, nesta “aventura masculina de

³¹⁶ Ao divisar o ato sexual entre Echeverría e uma mulher cuja identidade ainda lhe era desconhecida, Maure se excita com a cena e, visto a impossibilidade de encontrar-se com *la Luciana*, começa a se masturbar. A cena que se segue é a seguinte: “No demoró la simiente en brotar otra vez y en volver a caer en lugar más apropiado: en la tierra fértil y prodigiosa de la llanura. El miembro de Maure, empero, se mantuvo erguido, como si tal cosa, y el ir y venir de los dedos solícitos no llegó a interrumpirse. Se repitió varias veces el ciclo del riego viril, sin que ninguna de esas muchas veces resultara para Maure un consuelo suficiente. Al fin el hombre cayó rendido, extenuado, agotado por la búsqueda inútil de la Luciana” (LC, p. 63).

³¹⁷ *Las aventuras de la China Iron* (originalmente publicado em 2017) possui, como *La ocasión*, uma tradução para o português, realizada por Silvia Massimini Felix e publicada pela editora Moinhos no ano de 2021. Deste modo, utilizo a tradução oficial nas passagens citadas no corpo do texto. Uso, como referência, a sigla CI, de China Iron.

³¹⁸ “Ella es su prenda querida”, diz um dos três *gauchos* orientais de Lussich (2000).

vivir” que é o *Martín Fierro*, as mulheres têm, quando muito, um lugar secundário (IDEM, p. 402).³¹⁹ Se o poema de Hernández foi o texto que imagina os três sujeitos subordinados pelo sistema de subjugação que produziu a nacionalidade argentina – o *gaucho*, o *índio* e o negro – (BILLI, 2022, p. 24), ele próprio produz exclusão quando silencia o quarto sujeito desta equação: as mulheres.³²⁰

Porém, num movimento típico de sua escrita, Martínez Estrada diz que o fato de as figuras femininas serem marcadas pela ausência é o que lhes confere uma presença significativa no poema:

[...] existen en su ausencia para la curiosidad, cuando no para la emoción. Ejercen un influjo constante, latente, y son poderosos porque faltan. [...] En torno de ellos cristaliza nuestro subconsciente fisionomías, voces, gestos, historias. Está fuera del Poema apretándolo, asfixiándolo; el lugar que debían ocupar está vacío: son huecos abismales. [...] Faltan y existen; [...] es casi imposible resignarse a considerar la lectura terminada, la obra concluida, mientras esos seres de quienes lo ignoramos todo siguen viviendo su vida de ausentes; como se exigieran que todo el Poema se continuara sólo para buscarlos (1958a, p. 108).

Afinal, continua o autor, não sentimos que estas mulheres foram, “en su anónimo y inédito destino”, muito mais desafortunadas que seus maridos? Por não terem tido suas histórias contadas pelo poema, elas ficam disponíveis à sensibilidade e à imaginação do leitor, segundo as quais seus infortúnios adquirem uma potencialidade infinita (1958b, p. 399). Neste sentido, *La China Iron* é a necessária continuação de *Martín Fierro* da qual fala Martínez Estrada. Entretanto, o romance, ao contar a história da mulher que Fierro abandonou ao ser levado à fronteira – a qual foi deixada “media desnuda ese día”, visto que o *gaucho* carregou consigo tudo o que havia no rancho (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 678) –, toma outro caminho que o sugerido pelo autor de *Radiografía de la pampa*. Pois, se a ida de Fierro, diz Isabel Stratta (2018), deixa a personagem “en una situación de disponibilidad”, esta não deve ser entendida como uma disponibilidade ao infortúnio, mas às aventuras às quais seu título se refere. *Eu me senti livre*, diz a china ao relembrar o seu abandono, *senti como se cedesse o que me aprisionava* (CI, p. 11).

No décimo episódio do programa “Pensando la Cosa”, do canal do *Youtube Canal Abierto*, que Gabriela Cabezón Cámara participa, juntamente com Ezequiel Adamovski e a

³¹⁹ Ver as seguintes definições do termo “china” em espanhol: “Del quichua čina 'hembra', 'sirvienta'. [...] 2. adj. Arg., Chile, Guat., Par., Ur. y Ven. Dicho de una persona: aindiada. [...] 13. f. Arg. Entre gauchos, mujer (|| persona del sexo femenino)” (*apud* MUÑOZ CORTIZO, 2023, p. 94). Sempre quando elenca suas posses perdidas – “Tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 661) –, Fierro coloca a mulher em último lugar.

³²⁰ José Alves de Freitas Neto constrói outra tríade – também excludente – de excluídos da nacionalidade argentina: “indígenas, mulheres e os *gauchos*” (2020, p. 181). É a mesma, cabe dizer, que utilizo no primeiro capítulo deste trabalho. Interessante notar que, independentemente da perspectiva utilizada, *gauchos* e indígenas têm presença garantida nesta galeria de excluídos da nação, enquanto negros e mulheres acabam, dependendo do ponto de vista, sendo os alvos de uma dupla exclusão.

mediação de Ariel Pennisi, a autora diz que seu intuito, com *La China Iron*, foi o de imaginar o mundo da *gauchesca* desde a perspectiva feminina (PENNISI, 2019). Sob este olhar, o *gaucho* mitificado aparece como o “ser detestable” de que fala Martínez Estrada (1958b, p. 160): um homem bêbado, violento, sujo e ignorante; em suma, *una bestia*, como a narradora costuma chamá-lo. A perspectiva feminina conta o reverso do cantar masculino da *gauchesca*, pelo qual o relato idealizado de atos como o de “irse en brazos del amor” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 640) são reapresentados em todo o seu aspecto brutal: *Abre as pernas, me dizia de vez em quando, e se sacudia dentro de mim por uns instantes e ia embora* (CI, p. 70). A animalização que o olhar feminino impõe a Fierro relembra o modo como os *paisanos* de *Los cautivos* estavam descritos. De maneira similar, aquele mundo idílico, nostalgicamente evocado por Fierro, aparece como um lugar miserável, assolado *pela triste opacidade de uma pobreza que era, tenho certeza, mais falta de ideias do que de qualquer outra coisa* (IDEM, p. 9). Como nos ranchos de *Los Talas*, a personagem recorda *aquelas taperas feitas de barro e bosta, sem mobiliário algum além de couro e ossos: puro resto de assado, dentro dos quais [d]ormíamos todos apinhados, uns em cima dos outros fervilhando como fervilham as larvas amontoadas* (IDEM, pp. 67-8).

À maneira de um tear, o contar da personagem atua no sentido de preencher vazios e conectar elementos de maneiras que não estavam presentes no poema original. Desta forma, diversas são as informações que a narrativa do romance inclui em sua leitura do *Martín Fierro*. Sobre a personagem da china, por exemplo, o leitor fica sabendo que era loira, tinha cerca de quatorze anos quando Fierro foi levado à fronteira e não teve mais do que os dois filhos que aparecem em *La Vuelta*. O texto também cria uma relação prévia com o casal de negros envolvidos no fatídico evento em que Fierro *se desgracia*, pois a personagem conta que, tendo sido a *escrava de uma Negra durante metade da infância*, foi entregue ao *gaucho* em matrimônio após o Negro tê-la perdido *num jogo de truco regado a cachaça na tapera que chamavam de pulperia* (IDEM, p. 11). É possível que o assassinato gratuito deste personagem, ocorrido porque *talvez não estivesse enxergando de tão bêbado e o matou porque era negro, só isso, porque podia*, ganhe uma luz nova, conjectura a narradora, a partir da revelação de tal vínculo anterior, o que o transformaria, *e eu gosto de acreditar nisso mesmo sendo ele quem era*, em um ato de vingança pelos maus-tratos a ela infligidos durante sua infância (IDEM, pp. 10-1).³²¹

³²¹ Por que Fierro sente que pode matar um negro? Ezequiel Adamovski responde: “Agredido por la ley de los de arriba, Fierro se desquita con el único personaje del mundo criollo que estaba por debajo de él, uno que cargaba con la cruz de ser, además de gaucho, negro. Al perder su familia, destruye la de alguien más débil” (2019, E-

Quanto a Fierro, há uma mudança significativa em sua história.³²² Se, antes, sua carreira de assassino tinha se iniciado com a morte do filho do cacique, ação não incluída em seu prontuário criminal, visto se tratar de “obra santa” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 254), o relato contado pela china lhe imputa um novo crime, anterior à narrativa do próprio poema. Ao culpá-lo pela morte “acidental” de Raúl, amante da protagonista antes de seu matrimônio forçado e pai verdadeiro do Hijo Primero, *La China Iron* constrói um personagem cuja inerente sordidez – *creio que só não me matou porque eu era a única china loira que ele tinha tocado em toda a vida* (IDEM, p. 69) – contradiz a imagem de Hernández de que o *gaucho* não é um bárbaro, mas se transforma em um pelos maus-tratos que o exército lhe inflige na fronteira. Tal retrato do personagem vai ao encontro do diagnóstico que Martínez Estrada faz do ambiente social presente no poema, pelo qual figuras como Fierro, Cruz e Picardía são, eles mesmos, agentes da injustiça que padecem. Neste estado social transpassado pela desintegração da justiça, pela falta de consciência dela, diz o ensaísta, “no hay inocentes: hay, según el juego del azar, perseguidores y perseguidos, que alternativamente pueden cambiar sus papeles” (1958b, p. 287).

Na base desta cadeia de vítimas vitimizantes, há a china. Como bem lembrado por Ezequiel Adamovski em sua conversa com a autora, ela é a subalterna da mais subalterna, aquela que, apesar de loira, se tornou a “negra de uma Negra” (PENNISI, 2019). Porém, ela se liberta. Nisto se encontra o gesto feminista do romance, capaz de desafiar as limitações histórico-sociológicas tão caras ao romance histórico de corte *scottiano*, e que Barbara Jaroszuk define como o responsável por construir uma personagem que, em seu anacronismo, seria impensável na sociologia de Bordieu³²³:

[...] una mujer joven criada en pleno siglo XIX, sin ningún tipo de educación, en un entorno cuya barbarie se subraya muchas veces, empieza, desde la primera frase de la novela – “Fue el brillo” – a estetizar la realidad circundante, lo que se convierte, a lo largo de la novela, en su vía de emancipación (JAROSZUK, 2021).

book, p. 2119). Nesta sociedade *criolla*, o negro só não é inferior ao indígena, como mostra Pablo Ansolabehere: “que su muerte sea considerada un *homicidio* lo coloca ya del lado de lo humano, cosa que no ocurre con los indios” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 253, grifo no original). Já, ao perguntar-se sobre a vontade de Fierro em “darle una soba” à Negra, que gritava “como una loba” após ter seu marido assassinado pelo *gaucho* (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 865), Gamero não abre espaço para ilusões como as da protagonista de *La China Iron*: “¿Por qué se siente tentado de castigar a la negra? Por un lado, podría pensarse que un acto gratuito llama a otro, y que Fierro, una vez comenzado a envilecerse, cual personaje de novela rusa, o de Arlt, busca hacerlo hasta el fin. También, que hay pocos odios más puros e intensos que el odio a la víctima, sobre todo si lo es de nuestra propia crueldad o injusticia; los gritos de la negra son los de su propia conciencia vuelto furia” (2015, E-book, p. 903).

³²² Há outras muito mais significativas, mas demos tempo ao tempo.

³²³ Jacques Rancière diz que o “anacrônico” foi definido como “o que não pertence ou *não convém* ao tempo em que é situado” (2011, pp. 41-2, grifos no original). Uma ótima definição para a personagem da china, se posso dizer.

Emancipação que se inicia pela saída do protagonista canônico e pela entrada, no texto do romance, de duas figuras não pertencentes ao poema original: o filhote de cachorro, Estreya, e a mulher inglesa de cabelos ruivos, Elizabeth, esposa do gringo de “Inca-la-perra” – mais uma relação que a tessitura de *La China Iron* produz sobre o cânone –, que foi levado com Fierro à fronteira e cujo duplo já havia sido ofendido por Musurana em *El sueño del señor juez*. As chegadas de ambos os personagens produzem, na protagonista, efeitos similares de fascinação, como se pudessem indicar a possibilidade da existência de algo distinto à vida que levava até então: do cachorro, ela se fixa no brilho emanado por seu pelo, que *irradiava a alegria de estar vivo, uma luz não atingida pela triste opacidade* daquela vida inconsciente dos ranchos (CI, p. 9); da inglesa, na transparência de sua pele branca, na cor vívida de seus cabelos, na luz de seus olhos e no som distinto de seu idioma, que albergavam a esperança de um parentesco surgido a partir do diferente, algo apenas possível de ser dito *nessa língua que talvez tivesse sido minha língua materna*, diz a personagem (IDEM, p. 12).

Tal como o *guacho* Fábio Cáceres, a identidade da china está marcada pelo enigma de sua orfandade, o que a impulsiona a procurar por laços que preencham a ausência em sua origem. Enquanto o primeiro encontra, na figura taciturna de *don Segundo*, uma imagem paterna, a china vê, em Elizabeth, um possível acolhimento maternal: *Assim eu olhei para Liz, como um filhote, com a certeza louca de que, se ela me devolvesse um olhar afirmativo, já não haveria nada a temer* (IDEM, p. 14). E, da mesma forma que o encontro entre os dois homens dá início à educação de Fábio nos ofícios e valores do mundo *gaucho*, Elizabeth se transforma na mentora da protagonista. Esta relação de aprendizagem será bem diferente da presente no romance de Güiraldes e marcará toda a primeira das três partes do romance – intituladas, respectivamente, “El desierto”, “El fortín” e “Tierra adentro” –, durante a qual as duas mulheres, juntamente ao cachorro Estreya, executarão uma viagem de carroça rumo a *Tierra Adentro* a fim de que Liz possa *resgatar o Gringo e se apoderar da estância que devia administrar* (IDEM, p. 13).

Ricardo Piglia costumava dizer que só há dois tipos de relato: o que narra uma viagem e o que narra um crime (2014, p. 10). O romance de Cabezón Cámara pertence, portanto, à primeira categoria, pois, como diz Regazzoni, suas personagens empreendem “una carreta inverosímil”, “una *road movie* que implica también un *Bildungsroman*” (2019, p. 215), pelo qual a protagonista se afasta, de maneira progressiva, do seu estado inicial de ignorância, movimento que a diferencia do *magma de larvas* (CI, p. 68) e a despega da chatura da barbárie pampeana. Porém, continua a autora, seu aprendizado não se dá, apenas, nos moldes de “una ‘educación a la europea’ como cualquier novela decimonónica del buen salvaje, sino una apertura a la dimensión del cuerpo y la sexualidad que atravesará toda la novela” (2019, p. 215).

Neste sentido, ela parece se aproximar, ao menos num primeiro momento, a *la* Luciana, aquela *paisana* educada, nas letras e no amor, por ninguém menos que Esteban Echeverría.

Sobre o processo educativo vivido pela personagem de Martín Kohan, já falei o suficiente no capítulo anterior. Vejamos, agora, como ele se dá com a protagonista de *La China Iron*. Ao longo dos capítulos de “El desierto”, o leitor acompanha como o mundo limitado da personagem se expande mediante o contato com Liz – *ela me abriu a porta ao mundo* (CI, p. 13). Este começa já no choque inicial frente ao interior variado da carroça, que, com sua *cama e lençóis e copos e chaleira e talheres e anáguas e tantas coisas que eu não conhecia* (IDEM, p. 14), se constitui um mundo à parte da planície que cruzam, uma ilha de civilização no deserto, um “lugar mágico de modernidad” (PEINADOR, 2021, p. 298). Importante destacar que, de maneira similar ao modo como Fierro e Cruz primeiro se tornam amigos para sempre para, somente depois, começarem a se conhecer (GAMERRO, 2015, E-book, p. 1163), Elizabeth veste a china de *little lady* para, a partir daí, dar início à sua educação. Esta é vivenciada pela personagem como uma passagem *do cru ao cozido* (CI, p. 20) – salta aos olhos a referência a Lévi-Strauss –, pela qual ela experiencia uma infinidade de novas sensações, que vão desde o contato de sua pele com as texturas do *cotton*, da *silk* e da *wool* de suas novas vestimentas, ou o sabor de especiarias como *cravos de cheiro, canela, cardamomo, chiles, grão de pimenta, cominho e sementes de mostarda*, até a visão de seu reflexo no espelho pela primeira vez (IDEM, 17-25).

O idioma de alguns termos presentes no parágrafo anterior já anuncia o eurocentrismo de corte anglófono da educação que a protagonista recebe de Elizabeth. Isto fica evidente em seu contato com os relatos, lidos por Liz, das histórias de *Frankenstein* e de *Oliver Twist*, ou com as descrições dos panoramas luminosos de Turner. Apesar de escocesa, esta *inglesa colorada* – como a china gosta de chamá-la – viaja, juntamente com seu marido, ao interior argentino a fim de *fazer fortuna ali nos pampas*, objetivo que deveria se realizar de maneira não muito distinta da escolhida por Bianco, aquele agente modernizador de *La ocasión*, ou seja, pela administração de uma *estancia* (IDEM, p. 72). Desta forma, não surpreende que o mundo da china se expanda seguindo a cartografia imperial britânica:

Se me hizo la pelota y el relato de Liz, a medias en castellano, a medias en inglés, me la empezó a poblar de vacas sagradas, saris suaves, *curry* picante de la India, África y sus negros pintados de colores, sus elefantes de colmillos largos como arbustos, sus huevos enormes de avestruz, ese primo mayor de los ñandúes, los pantanos de arroz en toda China, sus pagodas de techos enrulados, los sombreritos de paja como platos de punta al cielo (CABEZÓN CÁMARA, E-book, 2017, p. 181).³²⁴

³²⁴ Ao introduzir a china à “geografia imaginada” do Império Britânico, a personagem de Liz propaga aquele “imperialismo intelectual, tão inerradicável quanto sutil”, do qual fala Edward Said (1990, p. 251).

Da China, com C maiúscula, também vêm os relatos de dragões que povoam a imaginação da protagonista de um orientalismo exuberante, que faz com que o pampa se aplane ainda mais.³²⁵ Tal como o Sarmiento das *Viajes*, a china parece seguir o imperativo latente na afirmação do prócer de que “Nosso Oriente é a Europa”, no sentido de que, em sua acepção territorial, explica Graciela Montaldo, “Europa/Oriente é o que constitui o Outro, o ponto cardinal a partir do qual se pode pensar” uma identidade própria (2004, p. 149). Não à toa, o processo de individualização da protagonista tem como primeiro passo o ato performativo de sua nomeação, feito, em inglês, por Elizabeth, a partir do qual ela passa a se chamar China Josephine Star Iron: Josefina pela rima que faz com a palavra “china” (há outro motivo que abordarei mais adiante); Star em referência ao cachorro Estreya, sobrenome escolhido pela personagem para dignificar o laço de ambos; Iron por seu matrimônio com Fierro, vínculo com um passado que gostaria de esquecer, mas que, ainda assim, decide preservar (PEINADOR, 2021, p. 295).³²⁶

Luis Enrique Escamilla Frías vê, no batismo da china, traços de uma violência colonialista (2021, p. 17). Ao aprender sobre a história, a geografia, a ciência, a religião, a literatura, os costumes da Inglaterra, a china começa a ver o próprio, e o diferente, segundo um pensamento que, surgido com o descobrimento da América e veiculado pelo desenvolvimento cartográfico que se seguiu, elevou a Europa à categoria de “eixo representacional” do mundo (MONTALDO, 2004, p. 141). Assim, o seu desejo, nada surpreendente, de que *queria ser inglesa* (CI, p. 31). Desejo impossível de se realizar, já que havia nascido naquele *país de aventuras vegetais*, cujo ciclo de vida e morte está organizado em função da produção de vacas destinadas aos navios frigoríficos ingleses, ou seja, *para o coração voraz do império*. Nesta lógica imperialista aprendida com Liz, a Argentina é a *matriz*, território composto pelas ações *surdas, cegas [...], primordiais, invisíveis, ligadas ao magma de todos os princípios e todos os fins*; já a Inglaterra é a *ilha do ferro e do vapor, da inteligência, a que se constrói com base no trabalho dos homens e não no trabalho da terra e da carne* (IDEM, pp. 50-1). Em suma, a visão que organiza o mundo segundo uma relação de subordinação da matéria (colonial) pelo pensamento (colonizador). Lembra alguém?

³²⁵ Entre os sentidos possíveis que Edward Said dá ao orientalismo, destaco o que o relaciona a “um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’”, que possibilitou a formação de um arquivo discursivo, composto a partir da produção de “uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, [que] aceitou a distinção básica entre Oriente e Ocidente como o ponto de partida para elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, ‘mente’, destino e assim por diante” (1990, p. 14).

³²⁶ Também Luciana Maure opta por manter o nome de seu pai incestuoso em *Los cautivos*.

Ademais de conformar o eixo constitutivo do protagonista *saeriano*, esta lógica, que foi apresentada por Hegel em uma das aulas de seu famoso curso sobre filosofia da história, realizado entre os anos 1830 e 1831, é a mesma dos vários viajantes ingleses que visitam a Argentina a partir da década de 1820.³²⁷ Basta folhear o clássico livro de Adolfo Prieto que os exemplos surgirão, presentes tanto nos relatos de enviados comerciais do governo britânico, como Joseph Andrews,³²⁸ ou daquele que se tornou a figura do cientista decimonônico por excelência, Charles Darwin.³²⁹ Gaciela Montaldo diz que os relatos científicos de investigação geográfica e botânica, dos quais a expedição de La Codamine de 1735-6 foi pioneira, se constituem como “formas privilegiadas de apropriação do território alheio”, que, ao ter seus limites discursivamente demarcados, são inseridos na escala mundial, “no plano do mundo” (2004, p. 134). Neste sentido, a combinação da aventura científica “à aventura econômica” foi um passo lógico na incorporação do pampa e do deserto – o “pingüe patrimonio” argentino, para citar, uma vez mais, a célebre imagem de Echeverría –, enquanto “espaços vazios do capitalismo” (IDEM, p. 137), no interior deste sistema imperialista mundial, sobre o qual *Liz* tinha certeza de que na parte de cima ficava a Inglaterra (CI, p. 22).

Porém, não só de reproduzir a lógica imperialista europeia presente nos relatos dos viajantes ingleses se constitui a relação de aprendizado entre Liz e a china, pois, como diz Jaroszuk (2021), há um importante elemento paródico na viagem das duas mulheres, que “parece parodiar las famosas peregrinaciones – masculinas – de los naturalistas decimonónicos”; ênfase no gênero. Assim, longe de se constituir uma operação colonizadora, diz María Victoria Muñoz Cortizo a partir da citação de Lucía de Leone, não há, nas conversas entre as personagens, o predomínio do inglês sobre o espanhol, ou vice-versa, mas a formação

³²⁷ Hegel diz: “La existencia material de Inglaterra está basada en el comercio y la industria, y los ingleses han asumido la pesada responsabilidad de ser los misioneros de la civilización en el mundo: porque su espíritu comercial les urge a atravesar cada mar y cada territorio para establecer conexiones con pueblos bárbaros, para crear necesidades y estimular la industria, y, primero y sobre todo, para conformar entre ellos las condiciones necesarias al comercio, esto es, el abandono de una vida de ilegítima violencia, respecto por la propiedad y cortesía hacia los extranjeros” (*apud* PRIETO, 1996, p. 12). Hudson, em *La tierra purpúrea*, traça um retrato profundamente irônico sobre esta “missão” nas figuras dos dez cavalheiros ingleses de uma “colônia” na *Banda Oriental*, que, acreditando possuírem o intuito de “infundir un poco de nuestra energía anglosajona y todo esto en este viejo tarro de lata de país”, como professado por um deles, passavam todo o seu tempo bebendo chá com *caña* (2010, p. 82).

³²⁸ “Mientras se siente arrobado por la visión imponente de los picos andinos, se dirá que ‘es de esperar que esas maravillas de la creación sean exploradas por el remoto inglés, sometidas a la herramienta del minero y administradas para la riqueza comercial de su país’” (PRIETO, 1996, p. 51).

³²⁹ Ao navegar o rio Paraná, Darwin “tomará conciencia, de pronto, del valor de comunicación comercial que representa esa inmensa corriente de agua, de la fertilidad de las tierras que recorre, de la prosperidad de las ciudades que podían florecer a sus orillas” (PRIETO, 1996, p. 80), para, tal qual um comerciante inglês, lamentar: “¡Qué diferente habría sido el aspecto de este río si colonos ingleses hubieran tenido la fortuna de ser los primeros en remontar la corriente del Plata! ¡Qué ciudades tan magníficas hubieran ocupado ahora sus riberas!” (*apud* RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 2184).

de uma espécie de “*spanglish rural*”, mediante o qual a protagonista expande “su propio horizonte de posibilidades de entender y vivir (en) el mundo, y de explicarlo en palabras, tanto en el propio lenguaje como en el lenguaje – (del) – otro” (2023, p. 89). Cativada pela força que emana de Liz, a personagem não se limita a reproduzir os ensinamentos recebidos, mas aprende a sentir *o mundo em relação aos outros, com o laço dos outros* (CI, p. 48). Seu mundo, assim, se complexifica. Pela lei da gravidade, ela, agora, pode explicar o motivo dos objetos serem atraídos pelo solo, e, pelo calendário, pode dividir o presente atemporal em instantes finitos e sucessivos.³³⁰ Também adquire uma consciência social que a faz perceber que *o mundo não era o mesmo visto pelos olhos da rainha, rica, poderosa, dona da vida de milhões de pessoas, [...] e visto pelos olhos, por exemplo, de um gaúcho na sua tapera com suas pelagens e seus fogaréus de bosta* (IDEM, p. 27).

A descoberta da ideia de que existe uma multiplicidade de pontos de vista faz com que ela própria se coloque a experimentar *todas as perspectivas naqueles dias de descobrimento*. Desde o caminhar em quatro patas, para ver *o que Estreya olhava* (IDEM, p. 26), até a contemplação aérea de cima da boleia da carroça, ela vai, aos poucos, descobrindo as nuances daquela *vida infinita do deserto* (IDEM, p. 55). Com o transcorrer da viagem, este território deixa de ser aquele nada vazio e monótono, de tintes *sarmientinos*, onde *tudo parecia se resolver entre diversos tons de marrom e um azul-celeste interminável* (IDEM, p. 24), e era impossível *saber quando usar o plural e o singular, nessa planície toda igual* (IDEM, p. 13), para, com a revelação de seus matizes de verde, vermelho e mesmo violeta, se impor em toda a sua pluralidade múltipla, que elimina qualquer dúvida sobre o número de seu nome, que, como em Mansilla, passará a ser expresso no plural.³³¹

Este movimento transformador tem, não obstante, um preço: o pó. O contato com Liz, *que vivia com o temor de ser tragada por aquela terra selvagem*, faz com que a china, *que tinha vivido inteira dentro do pó*, comece a *senti-lo, a percebê-lo, a odiá-lo* (IDEM, p. 16). Temor civilizado da contaminação com a barbárie da terra, a percepção do pó também simboliza o processo de distanciamento sofrido pela protagonista, que, paulatinamente, deixa de ser uma habitante imersa nos fluxos da planície para olhá-los desde o seu exterior.³³² *O deserto parecia*

³³⁰ A barbárie, lembremos com Josefina Ludmer, é acrônica.

³³¹ “Si para Echeverría o Sarmiento la llanura es un desierto, un blanco a ser llenado, para la mirada táctica de Mansilla la pampa es, por el contrario, un relieve vasto y móvil donde pasan cosas todo el tiempo, una materia contable gracias a un saber afirmado en la experiencia. [...] En su carácter de viajero-cronista, Mansilla organiza un tipo de saber espacial que le permite medir y criticar la distancia entre ‘el paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría para ser más exactos, *pampas, en plural*, y el paisaje real” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 4613, grifos no original).

³³² Sobre o olhar do habitante do pampa, diz Fermín Rodríguez ao abordar a figura do *baqueano*: “No hay paisaje, sino estados de cosas en un momento determinado, hechos de materias diversamente formadas y que el baqueano,

ser una moldura, diz a personagem (IDEM, p. 44), numa explicitação dos marcos definidores de sentido responsáveis por transformar um território em paisagem.³³³ Sua convivência com a inglesa se revela um mecanismo similar aos célebres óculos a que Hudson se refere em *Días de ocio en la Patagonia*: na anedota, um inglês míope de olhos azuis convence um *gaucho*, incrédulo quanto à eficácia de tal ferramenta ótica, a experimentá-los; no momento em que o faz, ele, no entanto, se impressiona com o fato de “que los objetos se vieran con tanta nitidez, las hojas tan verdes, el cielo tan azul, la pintura tan roja, como los observaba ahora a través de esos cristales mágicos” (2015, pp. 156-7). Fermín Rodríguez diz que os óculos de Hudson são um poderoso mecanismo de mediação

[...] por la que las cosas aparecen, literalmente, bajo una nueva óptica, con una luz más intensa, entre líneas, superficies y relieves diferentes, ese artificio técnico que renueva la percepción y desfamiliariza el entorno hasta el punto de desrealizarlo [...], introduce la distancia necesaria para poder hablar de un paisaje, para transformar el espacio en paisaje y consumirlo con la mirada. La realidad se revela como real – más intensa, más nítida – por medio de esa especie de ficción, ese procedimiento de la mirada que es un modo de producir sentido (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 477).

Fascinado pela expansão sensorial possibilitada por este instrumento vindo da civilização, o *gaucho* em questão consegue seu próprio par de óculos, os quais não retira nem mesmo quando cavalga pela planície, pois, assim, ele pode “ver el mundo como nadie más podía verlo” (HUDSON, 2015, p. 157). A relação que Fermín Rodríguez institui entre o instrumento ótico e a ficção é muito significativa porque, em sua capacidade de fazer com que o *gaucho* veja o mundo de forma inédita, ele simboliza o elemento que Leyla Perrone-Moisés considera como definidor da literatura:

Ora, quaisquer que sejam sua proveniência e sua temática, um texto merece o qualificativo de literário pela força de sua linguagem, pela capacidade de dizer as coisas de maneira antes insuspeitada, numa forma que, ao ser lida, nos surpreende por sua exatidão, nos emociona por dizer algo do mundo ou de nós mesmos em que não tínhamos pensado ou não conseguíamos expressar tão bem (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 256).

Dizer as coisas de maneira antes insuspeitada é, exatamente, o que faz a ficção de *Las aventuras de la China Iron* em sua abordagem do cânone literário argentino, *Martín Fierro* em especial. Se trata, uma vez mais, do trabalho com o espectro da tradição. Afinal, como diz a própria Gabriela Cabezón Cámara, “[n]adie escribe solo. Es reescribir un montón” (*apud* PEINADOR, 2021, p. 296). Tal esforço de reescrita, porém, não deve ser entendido de qualquer

enmarañado con las multiplicidades de la llanura, recorre sin atribuirse ni significar. Se trata de una visibilidad no organizada en un sentido, abierta a un mundo de colores, tonos y texturas que fluctúan en el tiempo (2010, E-book, p. 2691).

³³³ Utilizo o conceito de paisagem como condensado por Fermín Rodríguez: “instrucciones para el ojo, órdenes de lectura para abordar y delimitar un territorio” (2010, E-book, p. 438). A paisagem funda, nas palavras de Graciela Montaldo, uma “natureza culturalizada” por um olhar que, surgido em meio ao romantismo do século XIX, “recorre aos espaços naturais como matéria para representar, concebendo-os como algo sobre o qual a cultura deve arrojear seu olhar estético” (2004, p. 107).

maneira, pois, voltemos ao artigo de Perrone-Moisés citado no capítulo anterior, Derrida já havia alertado para o perigo de que o espectro, se não interpelado de maneira transformadora, surja como “uma figura da Lei (aqui, da autoridade literária)” (2016, p. 155). O que é esta senão uma exemplar definição do destino imposto ao poema de Hernández pelas deformantes leituras mitificadoras de Leopoldo Lugones e companhia, responsáveis por transformar, nas palavras de Martínez Estrada, “[l]o más real que tenemos en la literatura” em “un instrumento al servicio de la mistificación y el engaño” (1958a, p. 432)? Continua o autor:

El Poema desde entonces ya no era un poema, sino mucho más y mucho menos. [...] Se le aplicó la lupa no para ver mejor, sino para verlo más grande; no fue trabajo de investigador, sino de miope. Y por ese procedimiento quedó en pie lo patriótico y se dejó de ver lo verdadero; pues la lupa sirve para agrandar a la hormiga, pero no a la jirafa. [...] Resultó el “otro Martín Fierro”, el de ellos, el apócrifo, empequeñecido – porque la lupa empequeñece el todo a lo que cabe en su lente –, el victorioso, el de la policía que le dio muerte. El *Martín Fierro* de sus enemigos [...] visto con un ojo de vidrio, un ojo de vidrio que es precisamente la ceguera. Para adorarlo era preciso embalsamarlo [...] (IDEM, p. 433).

Daí, a sua exortação, no trecho usado como epígrafe deste capítulo, para que se realize um trabalho de luto – em sua acepção transformadora, como pedia Derrida – do cadáver patrioticamente embalsamado de Martín Fierro que, mais do que ressuscitá-lo, o transfigure em algo novo. A súplica *estradiana* parece ter se tornado o modelo pelo qual a literatura argentina do século XXI definiu as suas revisitações do poema canônico, que consistem, ao menos nos casos dos três textos aqui abordados, na inversão burlesca dos emblemas consagrados da literatura nacional para – como nos óculos de Hudson – fazê-los falar de outra maneira (REGAZZONI, 2019, p. 219). Não à toa, Paula Fleisner aponta para o fato de que nenhum personagem do romance de Cabezón Cámara “está llamado aquí a cumplir con su papel en la férrea galería de personajes posibles de la Argentina en ciernes” (2020, p. 8). Uma vez que sua protagonista, personagem-símbolo do silenciamento feminino na *gauchesca*, impõe a sua narração mediante “una lucha por la voz” que a retira do mutismo quase animal de sua origem para construí-la como a artífice de um relato que inclui os excluídos do texto canônico (JAROSZUK, 2021). Da mesma forma que as ações de Liz, enquanto mulher autônoma e pragmática, desestabilizam “la quietud de la figura de la gringa miedosa y modosita que teme volverse una cautiva si atraviesa las fronteras del mundo bárbaro” (FLEISNER, 2020, p. 7); ao contrário, é ela quem, numa ressignificação do termo, cativa a fascinação da china.

Falta mencionar o último integrante desta família de personagens literariamente desajustados: o *gaucho manso* Rosario. *Rosa para mim e Rose para Liz*, como explica a china (CI, p. 52), ele se aproxima da carroça, anunciado por um estrondo parecido ao do estopim da tropilha de cavalos de *La ocasión*, carregando um cordeirinho na cela, batizado Braulio, e

seguido por uma manada de *mil vacas chimarronas*.³³⁴ Ao contrário de Bianco, que procurou submeter as forças indômitas dos cavalos ao seu comando, as vacas – e o cordeirinho... e *uma lebre, um apereá e um potrinho*, que se somam nos poucos dias seguintes à sua chegada (IDEM, p. 39) – o seguem por seu temperamento acolhedor e maternal. Apesar da existência de um outro Rosa, *o do facão, o que ele dizia ser*, o personagem possui uma gentileza que em nada tem a ver com a fria brutalidade, tão reiterada pela literatura, daqueles seres engendrados em meio a um entorno em que a violência é a regra.³³⁵ Mesmo quando realiza atividades irremediavelmente violentas, como a degola de algum bezerro ou a doma de cavalos bravios, ele as faz de modo a tratar os animais com carinho e dignidade, o que o aproxima, se confiarmos no que diz Mansilla sobre o assunto, de sua descendência indígena – *a mãe do seu pai havia sido guarani e ele falava essa língua e sabia gritar um sapukai* (IDEM, p. 58).³³⁶

Sua história pregressa, não obstante, repete os tópicos do destino *gaucho* tais como consagrados no *Facundo* e no *Martín Fierro*, e posteriormente aprofundados em *Radiografía de la pampa* – bastardia, mestiçagem, violência doméstica, temor ao *malón*, ódio ao *índio*, admiração pelo patrão, deserção do exército, era de ouro prévia à caída em desgraça –, mas com a significativa adição de um elemento destoante, visto que sua *desgracia* não é resultado da arbitrariedade de um agente da lei estatal, mas ocorre como resposta ao abuso de poder do filho

³³⁴ “Hasta que allá, en ese fondo sin fondo del horizonte, se alzó la tierra como se alzan las olas de una tempestad. [...] Estábamos tan quietos los tres con nuestros bueyes y caballos que en los breves instantes que siguieron nos devoró como una masa de polvo agujereada por el sonido extraño de los gritos de los pocos pájaros que hay en la pampa, y los ladridos de Estreya, que le hacía frente a la nube marrón desde debajo de las patas de los bueyes helados. Como si las aves fueran truenos y las vacas fueran rayos, sonó luego el ruido grave de las pisadas de una manada. Temblamos, todo tembló, y lo que nos había cubierto empezó a caer y nos volvió a tapar otra vez y así hasta que el ruido se hizo ensordecedor y paró de repente: no hubo más pisadas ni ladridos ni graznidos. No escuchábamos nada, no veíamos nada; nos tragó la tierra” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, E-book, p. 327).

³³⁵ Cito três exemplos que narram a violência como condição inata ao ambiente pampeano. No *Facundo*: “Este hábito de triunfar de las resistencias, de mostrarse siempre superior a la naturaleza, desafiarla y vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad. [...] Añádase que, desde la infancia, están habituados a matar las reses, y que este acto de crueldad necesaria, los familiariza con el derramamiento de sangre, y endurece su corazón, contra los gemidos de las víctimas” (SARMIENTO, 1977, pp. 33-4). Em *Radiografía de la pampa*: “La mano habituada a la faena termina por imponer al hombre la técnica de matar; es exigencia de la mano hábil, y el mazorquero alcanzó el virtuosismo en el degüello, como cirujano experto que era en la faena de la res. [...] Se hizo cruel, porque el cuchillo como instrumento de trabajo es feroz, y como arma no admite indulgencia” (MARTÍNEZ ESTRADA, 1996, p. 32). Em *El río sin orillas*: “El uso frecuente del cuchillo en las tareas del campo y la familiaridad con el ganado le dan un tinte particular a esa violencia. [...] La leyenda pretende que los gauchos eran capaces de esquivar las balas y que, en una lucha cuerpo a cuerpo, las armas de fuego estaban en desventaja, en razón de la destreza y de la rapidez con que manejaban el cuchillo. La operación del degüello, ya se tratase de un hombre o de un animal, se realizaba con un solo movimiento que duraba unos segundos [...]. Desde los primeros tiempos de la explotación ganadera, el exterminio masivo de animales cobra el aspecto de una verdadera hecatombe” (SAER, 2003, p. 172).

³³⁶ Sobre o modo como os *ranqueles* domam os seus cavalos, ver a seguinte fala – reproduzida por Mansilla – do cacique Ramón: “Nosotros no maltratamos el animal; lo atamos a un palo; tratamos de que pierda el miedo; no le damos de comer si no deja que se le acerquen; lo palmeamos de a pie; lo ensillamos y no lo montamos, hasta que se acostumbra al recado, hasta que no siente ya cosquillas; después lo enfrenamos, por eso nuestros caballos son tan briosos y tan mansos. Los cristianos les enseñan más cosas, a trotar más lindo, nosotros los amansamos mejor” (2018, E-book, p. 9431).

do patrão perante seus empregados, ao qual Rosario, ele conta sem demonstrar remorso, lhe abriu *uma boca nova no pescoço* (CI, p. 65). Ao recordar que a literatura *gauchesca* não foi obra de *gauchos*, mas de “estancieros agauchados”, Carlos Gamerro diz que, muito diferente do que ocorria na literatura rural do restante da América Latina, na qual “el principal enemigo del campesino es el hacendado”, não é de se estranhar que, nos poemas e cantos *gauchescos*, “las injusticias las cometan siempre el juez de paz, el comandante de campaña, el almacenero, es decir, los representantes de las instituciones y el comercio, pero nunca el terrateniente, nunca el patrón” (2015, E-book, p. 1031). Assim, o ato de Rosario não só rompe, uma vez mais, com o horizonte de expectativas do gênero, como adquire uma forte carga política em sua contestação da figura do *gaucho* enquanto tipo desprovido de potencialidade política “en contra de la clase social privilegiada” (ESCAMILLA FRÍAS, 2021, p. 23).

O avanço da carroça rumo à fronteira vai, em paralelo, com a tomada de consciência da proximidade do perigo *índio*, cuja presença é sentida pela emersão dos ossos semienterrados neste *pampa nauseabundo coalhado de índio e de cristão* (CI, p. 35). Criada em meio aos relatos sobre a selvageria animalésca dos *malones* – *Diziam que os índios não sabiam falar. Que só gritavam como animais, que destroçavam tudo como suçuaranas [...], que violavam as mulheres [...], que faziam guisado dos bebês cristãos* (IDEM, p. 61) –, a china partilha do ódio temeroso aos indígenas. O perigo de sua iminência faz com que a protagonista realize uma nova transformação, deixando de lado o vestido de *little lady* para, com o corte rente do cabelo e *as bombachas e a camisa do inglês*, se tornar *um moço jovem*. Neste momento, ela recebe a primeira lição de outro tipo de educação, distinta, mas complementar, àquela que vinha tendo até então: ao chamá-la de *good boy*, Liz aproxima as mãos de seu rosto e lhe beija na boca. (IDEM, p. 34).

Se iniciada no percurso de carroça pelo deserto, o aprendizado da china sobre a sua sexualidade só se concretizará no espaço d’O Fortim, nome da segunda parte do romance. Antes de lá chegarem, porém, algumas precauções se fazem necessárias: o gado deve ser selado, os títulos que certificam a posse das terras às quais se dirigem, empunhados, o *gaucho* desertor, disfarçado. Não só ele, como os três, que passam a formar uma luxuosa comitiva consistida por uma senhora (Liz), um varão inglês (a china, numa continuação de sua nova identidade masculina) e um servo com libré (Rosa). Ponto em que se condensa o poder hegemônico do Estado, assim como o afã colonizador que se irradia em direção ao território do Outro, o fortim, enquanto “vanguarda da civilização”, representa o esforço estatal por instaurar uma verdadeira fronteira (PÉREZ GRAS, 2020, p. 245) e, por isso, reinstalou as relações de propriedade e de

justiça que haviam ficado suspensas durante o maravilhoso parêntese que havia sido a viagem pelo pampa sem fim.

Ao contrário do estado de precário abandono de Malihuel, a fazenda-fortim *Las Hortensias*, à qual chega o grupo de personagens, é organizada ao redor de uma casa-grande enorme, de um branco impecável, intocado pelo pó onipresente da planície. Esta ilha de suntuosidade luxuosa em meio ao deserto pampeano, cujo contraste com o seu entorno lembra o do palácio de San José, a mansão que Justo José de Urquiza mandou construir em sua propriedade de Entre Ríos, é comandada por um coronel que, tal qual os agentes modernizadores já abordados, declara ser o responsável pela tarefa de trazer *os motores do progresso à Argentina* (CI, p. 81).³³⁷ Diferentemente dos resultados obtidos por don Urbano, o projeto deste coronel é bem-sucedido, ou é o que aparenta ser no relato que a china faz de seu impacto ao ver o esmero e a pulcritude dos *gauchos* ali empregados, cuja cintilância os faz parecer *que haviam sido lustrados como botinas britânicas, polidos como as taças de cristal da Boêmia* (IDEM, p. 92). Disciplinados pelo treinamento da ginástica militar, eles performam uma espécie de espetáculo, coroado pela declamação de versos *gauchescos* cuja mensagem exalta a importância da aliança entre o patrão e a *peonada* na construção da nação.

Após a apresentação, o coronel ordena que os *gauchos* iniciem os trabalhos do dia e revela, às duas mulheres, aquilo que o leitor já havia intuito por seu sobrenome:

Hernández nos contó que lo que habían recitado los gauchos eran unos versitos que había escrito él en una época aciaga que había pasado escondido en un hotel en la Avenida de Mayo de Buenos Aires [...]. Bueno, la primera parte de esos versitos, que contaban la historia de un gaucho forajido, las había escrito ahí, cuando había entendido lo que había de entender: el gaucho era larva y malo porque no tenía educación en las estancias en las que estaba encerrado y porque los de la ciudad se abusaban de los campos y eran más parásitos que los mismos gauchos (CABEZÓN CÁMARA, 2017, E-book, p. 922).

Assim como em *Los cautivos*, o romance de Cabezón Cámara materializa o confronto com o espectro do escritor canônico ao incluir, no interior da narrativa, sua presença encarnada. Porém, ao contrário do Echeverría de Kohan, cujo caráter evanescente faz com que sua aura de sublimidade se mantenha intocada ao longo de todo o romance, Hernández não sai incólume do encontro com as personagens de *La China Iron*. Mediante aquela distorção da realidade histórica, um dos mecanismos que constituem o romance histórico contemporâneo segundo a

³³⁷ Em seu último romance, *Sarmiento*, Martín Caparrós imagina o choque que o autor do *Facundo* deve ter sentido ao contemplar a mansão de Urquiza: “Fue brutal descubrir, en medio de ese verde, la mansión de torres y de arcos que Urquiza se había hecho construir como si fuera un príncipe italiano: una explosión de civilización en plena pampa. La visión me dio un golpe de envidia: era una síntesis posible, la ocupación de nuestras tierras fértiles con lo mejor de otras culturas – solo que, lo sé, todo eso era el producto de su poder casi absoluto. Era, de algún modo, lo inverso de mi sueño de pueblos de casitas ordenadas, con jardines discretos y calles muy aseadas, su escuela, su iglesia si se terciaba, y detesté que me gustara tanto, me molestara tanto” (2022, p. 99).

definição de Celia Fernández Prieto, este Hernández da ficção não possui o mesmo destino de sua contraparte histórica, pois, de senador da República de Roca, ele se torna, aqui, um coronel estancieiro, chefe de um experimento civilizacional na fronteira da nação com o deserto indígena. Seja como for, ambos se aproximam ideologicamente, já que o Hernández que o texto de Cabezón Cámara elege como alvo é – a diferença do que ocorrerá com a figura de Fierro – o escritor reconciliado com o projeto modernizador das elites ganadeiras de *La Vuelta*, e não o conspirador contumaz de *La Ida*.

No já mencionado episódio em que participa com Ezequiel Adamovski, Cabezón Cámara chega a declarar que a primeira parte do *Martín Fierro* é tão boa quanto a segunda é patética (PENNISI, 2019). Sua reimaginação do poeta parece seguir tal julgamento à risca, já que o Hernández de *La China Iron* é, sob todos os ângulos, uma figura grotesca. Seja em sua relação com Liz – em que aparece segundo a estereotipada conduta do macho arrogante e ostentatório, quando em presença feminina, combinada a uma atitude de subserviente bajulação frente a tudo o que é europeu –, em seu trato com os *gauchos* e as *chinas* que o servem – em que adquire os contornos de um paternalismo autoritário, elitista e racista –, ou em seus vexaminosos achaques durante os banquetes servidos às personagens, a figura de Hernández é, em si mesmo, objeto de uma burla brutal. À diferença do que ocorreu com o juiz de *El sueño del señor juez*, ele não necessita passar pelos efeitos de uma carnavalização coletivamente encenada que o rebaixe ao ridículo, já que esta é parte integrante do modo como sua figura é parodicamente construída pelo texto do romance.³³⁸ Daí, que suas interações com Liz, cujo aparente entusiasmo com o poeta-coronel é apenas um disfarce, serem momentos nos quais, como diz Sebastián Nicolás Cardella, “es la mujer la que engaña y manipula al varón macho supuestamente más astuto, inteligente y sagaz” (2023).

Outro aspecto da burla à qual o texto do romance submete a figura do poeta pode ser encontrado em sua relação com Fierro, *that strange gaucho who believed he was a writer* (CI, p. 108). No trecho acima citado, Hernández afirma que a cantilena patriótica escutada pelas personagens foi composta no célebre *Hotel Argentino*, local em que o escritor se hospedou após a anistia que tornou possível o seu retorno à Argentina, contanto que não exercesse a atividade jornalística, e, por isso, permanentemente marcado pela associação com a escrita clandestina de *La Ida* (SCHVARTZMAN, 2003, p. 199). A cronologia se complica quando o personagem

³³⁸ Sobre a carnavalização como mecanismo de paródia, diz Severo Sarduy: “La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento; a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos [...] son otros textos” (2011, p. 20).

de Hernández explica que os versos entoados pertencem à *segunda parte, quando já havia recuperado sua patente*, o que contradiz a afirmação anterior sobre o período e o lugar de sua composição (CI, p. 95). Nesta indistinção temporal entre as escritas de *La Ida* e *La Vuelta*, ecoa a indefinição cronológica geral da própria narrativa, que, se iniciada nos momentos imediatos ao abandono da china por Fierro, encontra seu término após a morte de Cruz no deserto; intervalo que, no poema original, comporta um período de mais de oito anos, sendo que, no tempo em que dura a viagem das personagens, poucos meses se passam. Imprecisão da releitura contemporânea que se revela, na verdade, uma “falha” proposital, que menos que afastar o romance do poema, o aproxima, pois, lembremos com Martínez Estrada, “lo impreciso [...] es el elemento de que todo el Poema se nutrió” (1958a, p. 226).

Há, porém, outra conclusão a ser tirada dessa mistura das escritas de *La Ida* e de *La Vuelta*, cujo sentido se relaciona com o nome eleito pela protagonista. Em entrevista a Hinde Pomeraniec, a autora diz que a escolha da china pelo nome Josephine foi feita em homenagem à Josefina Ludmer, já falecida quando da publicação do romance e cujo apelido era, justamente, “La China”.³³⁹ Julio Schvartzman aponta como a leitura, feita por Ludmer, de “El camino trasandino” revela, pela projeção futura que tal texto realiza mediante os termos do progresso e da civilização, a presença precoce de *La Vuelta* em *La Ida*, que, como mencionado no *entreato*, já havia sido apontada por Martínez Estrada (2013, E-book, p. 8235). Também David Viñas diz que a opção pelo elogio utilitarista do “trabalho positivo”, marca da segunda parte do poema, já estava esboçada em sua primeira parte, principalmente se lida em conjunto com os outros textos que compunham o folheto original: o fragmento do discurso de Nicasio Oroño de 8 de outubro de 1869 e o texto acima mencionado (1971, p. 25). Assim, a confusão cronológica instaurada pelo personagem de Hernández, quando passada pelo filtro da cadeia Martínez Estrada-Viñas-Ludmer, se dissipa em razão de uma leitura que prioriza as continuidades entre os dois momentos do poema.

Creio ter deixado claro que a referência a Ludmer vai, no romance de Cabezón Cámara, além da homenagem pontual a uma figura admirada, vista a incorporação de traços do seu pensamento crítico no interior da narrativa. Tal definição, no entanto, não faz justiça à ação que a sua obra – em especial o já mencionado *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* – exerce em *La China Iron*, pois sua presença, mais do que a de um elemento entre outros,

³³⁹ Quando perguntada sobre Ludmer, diz: “Yo a ella la vi pocas veces (N. de la R: la gran crítica argentina falleció en diciembre de 2016). Habré charlado con ella tres o cuatro veces, no tuve la suerte de ir a sus talleres ni a sus cursos ni que ella fuera profesora cuando yo fui a estudiar. Sí leí su libro sobre la gauchesca (N. de la R: *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*). Me pareció un libro tan lisérgico. [...] Y me encantó que la China se llame Josefina y sea en homenaje a Ludmer, que se lo merece de acá a la China” (POMERANIEC, 2017).

contamina toda a segunda parte do romance e é peça fundamental da relação entre Fierro e Hernández. Neste clássico da crítica literária argentina, a autora define o gênero *gauchesco* segundo uma fórmula que postula a “voz (do) ‘gaúcho’” como equivalente ao ato performático que “na voz do gaúcho define a palavra ‘gaúcho’” (2002, pp. 29-30), cujo sentido se expressa pelo uso letrado de uma oralidade *gaucha* textualmente construída, que é, por sua vez, correlativo a uma escrita jurídico-legal que permite o uso de seus corpos pelos exércitos, sejam eles de independência, facciosos ou, num último momento, estatais (SCHVARTZMAN, 2013, E-book, p. 2301).³⁴⁰ Lembremos, porém, do caráter resistente da voz popular, cujo elemento diferencial atua de maneira a minar o discurso hegemônico dos dispositivos da lei. Pois há, afinal, uma fronteira entre o universo de sentido popular-oral e o legal-escrito que, continua a autora, apenas pode ser cruzada aos saltos, que devem, por sua vez, soldar-se “aos elos das duas cadeias, *que são anéis ou alianças*” (LUDMER, 2002, p. 33, grifos no original).

Aliança esta que é, fundamentalmente, econômico-militar; ou, nos textos que, como em *La Ida*, colocam o gênero em seu limite, econômico-(anti)militar.³⁴¹ Tal não é o caso do Hernández de *La China Iron*, escrito a fim de personificar a “aliança econômica, jurídica, familiar e didática” de *La Vuelta* (IDEM, p. 293). O texto desta é definido por seu autor, que, não à toa, concentra o duplo status de estancieiro e de coronel, como *um livrinho educativo [...], um manual para educar a peonada, para que entendessem bem que eram eles, os peões, e ele, o patrão, o coronel e seus soldados, uma só coisa* (CI, p. 95). Já *La Ida* aparece, nas palavras de Hernández a Liz, limitada ao seu elemento de panfleto político contrário à hegemonia de Buenos Aires, e de seu porto, sobre as províncias. Sua composição, ele diz, foi baseada em pegar alguma coisa dos cantos compostos por Fierro, que, no romance, havia sido enviado para trabalhar na estância do personagem, e *colocá-los no meu livro, levar sua voz, a voz dos que não tem voz, inglesa, a todo o país* (IDEM, p. 110). Tal declaração lembra o que Ludmer diz sobre o fato de que, na primeira parte do poema, o *gaucho* parece, pela primeira vez no gênero, “falar sozinho, por si mesmo, [...] e sua voz parece ser reproduzida taquígraficamente pelo taquígrafo Hernández” (2002, p. 147); operação que Martínez Estrada já havia aproximado da ventriloquia (1958a, p. 58). A despeito desta aparente similaridade, não houve, para o Fierro de

³⁴⁰ Noelia Billi insere a *gauchesca* no grupo de poéticas “progressistas” – ênfase nas aspas – que “generaron esas figuras de las sub-alteridades y sub-alternidades al hablar de, por y a *lo otro / lx otrx*, según ese doble movimiento de *dar la voz usándola*” (2022, p. 24, grifos no original).

³⁴¹ Diz Ludmer: “Ao longo de toda a história do gênero reivindica-se a *incompatibilidade entre guerra e atividade produtiva*, e este debate constitui um de seus núcleos. Toda ênfase na economia (que se liga ao eu e à história de vida e de perdas) implica uma ênfase antimilitar paralela; a aliança econômica do proprietário rural com o gaúcho aparece sempre na base dos textos de ruptura ou de colocação no limite do gênero. A oscilação soldado-peão sustenta-a” (2002, p. 167, grifos no original).

La China Iron, nem taquigrafia ou ventriloquia na atitude do escritor, pois, como relatam à china, ele, antes de desertar, *andou dizendo que o patrão roubava suas estrofes* (CI, p. 105). Aqui, não existe aliança entre os usos da voz e do corpo *gauchos*, já que a operação em que o gênero baseia sua escrita se revela um engodo, criado para esconder o crime de usurpação da voz popular pela letra estatal que realiza a figura do escritor-patrão-comandante letrado.

Não só o uso da voz (do) *gaucho* tem o seu sentido invertido pela atitude paródico-carnavalesca da releitura contemporânea, como sua contraparte também é atingida por um dos típicos elementos deste procedimento; no caso, a hipérbole. Como bem notado por Barbara Jaroszuk, o fortim-fazenda, que aparece, primeiramente, como foco irradiador de uma força civilizadora-modernizadora, resulta, conforme as personagens o vão conhecendo, em um lugar “siniestro, muy opresivo, donde reinan la violencia, tanto física como simbólica, y la instrumentalización de la razón moderna como en las peores pesadillas de Adorno y Horkheimer” (2021).³⁴² Assim, o disciplinamento dos corpos obtidos pela prática da ginástica tem o seu lado sombrio revelado no *Campo Malo*, o setor que Hernández reservava aos *desencaminhados* (CI, p. 104), referido como a “outra” escola, na qual *a letra se aprende com sangue* (IDEM, p. 100), e onde o fortim adquire todas as características da colônia penal *kafkiana*. Seu comando é exercido por *Miss Daisy*, *uma das gringuinhas do Sarmiento*, que, trazida por Hernández para lecionar na escola de *Las Hortensias*, personifica a barbarização do ideal *sarmientino* de educação ao ser espancada e violada – a barbárie, lembremos, é sempre violadora – por cinco de seus alunos *gauchos*.³⁴³ A mulher que resulta desta violência é uma figura sinistra e odiosa, cuja cruel vingança extrapola até mesmo os limites da imaginação de Hernández, o poeta que cantou a imagem de uma mãe amarrada nas tripas do próprio filho degolado;³⁴⁴ crueldade esta que é transmitida aos *pequenos Daisies*, frutos gêmeos da violação, igualmente perversos em seus métodos de disciplinamento.³⁴⁵

³⁴² Para Bakhtin, a exageração hiperbólica realizada pela sátira grotesca é de “um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade” (1987, p. 267).

³⁴³ Para Natalio Botana, Sarmiento encarava a educação como um instrumento decisivo na formação de cidadãos ativos e preocupados com o bem público, ou seja, capazes de contribuir para a construção da nova sociedade argentina [DONGHI [et al], 1994, p. 112). Sobre “las maestras de Sarmiento”, diz Hilda Sábato: “La formación de maestros ocupó un lugar prioritario en las preocupaciones del gobierno, que fundó en 1870 la primera escuela normal en Paraná, y la segunda tres años más tarde, en Tucumán. El presidente era un admirador de los éxitos que los Estados Unidos habían alcanzado en materia de educación, y consiguió contratar por tres años a sesenta y cinco maestras y algunos maestros de ese país para incorporarlos a la enseñanza normal. Los recién llegados debían aprender español durante los primeros cuatro meses, para luego dirigirse a los destinos asignados, durante los tres años que duraba el contrato. A pesar de las dificultades que encontraron para insertarse y ejercer su función, 36 docentes se quedaron en el país, incluso después de cumplido ese tiempo” (2016, E-book, pp. 3131-40).

³⁴⁴ Para Fernando Operé, o episódio de maior violência e tendenciosidade da literatura argentina (2006, p. 199).

³⁴⁵ “[...] nos explicaban sus métodos los daisitos que no tenían más de 15 pero eran tan feroces como su *mummy*: les cerraban los ojos y las bocas con tientos de caballo, los tiraban ahí en la tierra misma, les tajeaban los cuerpos a rebencazos, eran unos bultos rojos de sangre y negros y azulados de tanta mosca que no se podían espantar y así

O fato de que o *Campo Malo* apareça como alicerce do projeto civilizatório empreendido pelo espaço moderno da estância-fortim concentra o que Noelia Billi identifica como a biopolítica da plantação. Segundo a autora, esta se origina no requisito de que, para ser eficiente, a plantação opera um princípio de seleção segundo o qual “se extermina aquello que se considera irrelevante, perjudicial o disfuncional para la producción” (2022, p. 22). Assim, não surpreende que tal lógica tenha sido usada na aplicação de tecnologias agrícolas de extermínio a conjuntos humanos “indesejados”, o que abre a possibilidade de pensar a plantação como o “campo paradigmático de experimentación sobre lo viviente y sus sistemas de sostén y reproducción”, tal como definido no conceito *foucaultiano* empregado pela autora (IDEM, p. 23).³⁴⁶

Somente a existência de *uma urdidura de carne e sangue*, diz Liz à china, é o que possibilita que os *gauchos* e as *chinas* trabalhem *com esmero desde as oito da manhã até as oito da noite*, período após o qual entoam as estrofes iniciais de “Mi bandera”, o hino à bandeira nacional argentina (CI, p. 106). Aqui, o corpo não é só, como dizem Patricio Fontana e Claudia Roman a respeito de textos fronteiriços como “El matadero”, *Amalia* ou “La refalosa”, o cenário onde se resolve o enfrentamento entre grupos sociais (BATTICUORE [et al], 2008, p. 78), mas, também, o material primário sobre – e pelo – o qual a nação é construída. Corpos bem disciplinados a fim de servirem no extermínio de outros corpos: *a Nação precisa dessas terras para progredir*, diz Hernández a respeito do território indígena antes das personagens deixarem o fortim ao final da segunda parte. *E os gaúchos, de um inimigo para se tornar bem argentinos. Todos precisamos disso* (CI, p. 125). Nestas três frases, está resumida a biopolítica da fronteira argentina.

Em sua relação com o espectro da obra de Hernández, *Las aventuras de la China Iron* desarticula o texto do poema canônico mediante uma releitura que se, por um lado, transforma

los tenía porque *they do not want to learn*, los metían ahí en los nichos de castigo después de su día de cepo o de su día de estaca y los dejaban su semana de penitencia para que recapacitaran y los largaban y se iban” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, E-book, p. 1037).

³⁴⁶ A autora cita o caso do uso nazista da substância Zyklon B em suas câmaras de extermínio: “un pesticida de compuestos cianurados usado desde 1880 en la producción agrícola al aire libre, testado sobre niños humanos por primera vez en 1940. La única firma que administraba la patente industrial de este gas fue IG Farben, que proveyó de Zyklon B a los nazis para sus campos de exterminio, a la vez que fue la única industria con campo de exterminio propio; instaló una fábrica de caucho en Auschwitz, donde trabajaron 83.000 personas bajo un régimen de esclavitud, y se calcula que unas 30.000 fueron asesinadas. La tecnología desarrollada con fines agrícolas estuvo asimismo a cargo de la construcción de los hornos crematorios de los nazis” (BILLI, 2022, p. 23). Carlos Gamarro conta que, dez anos antes do primeiro uso de Zyklon B em crianças humanas, o filho de Leopoldo Lugones, “tras ser nombrado comisario inspector de la policía por el dictador J. F. Uriburu en 1930, adaptó el uso de la picana eléctrica, hasta entonces reservada a usos ganaderos, a los interrogatorios que realizaba en la sala de torturas que había montado en la penitenciaría de Las Heras, enriqueciendo con esta innovación tecnológica el proyecto que Sarmiento había adjudicado a Rosas, el de aplicar al manejo del país los conocimientos adquiridos en el manejo de la estancia” (2015, E-book, p. 1383).

o elemento nuclear de *La Ida*, o cantar do *gaucho* sobre sua vida, no resultado de um roubo, por outro, qualifica *La Vuelta* como uma extensa – e mentirosa – justificativa para o genocídio indígena. Neste sentido, o romance de Cabezón Cámara lança luz sobre a violência do processo de subjugação que possibilitou a transformação do *gaucho* nômade em *peón* da *estancia* moderna³⁴⁷ – *estamos enfiando na carne desses vermes a música da civilização, [...] para que a alma anárquica que eles têm se discipline*, se vangloria Hernández (CI, p. 86) –, o significado preciso por trás das estrofes que entoavam que “debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos” (HERNÁNDEZ, 2012, E-book, p. 2222).³⁴⁸ Também o episódio da Cautiva, em que a selvageria do *índio* é narrada segundo uma atrocidade sem par em toda a literatura argentina, e cuja morte significa o salvo-conduto para Fierro retornar da fronteira (BATTICUORE [et al], 2008, p. 254), aparece como uma completa invenção do poeta.³⁴⁹ Na realidade, ele diz, os *índios* não são tão ruins. É verdade que *eles têm mulheres cativas e não as tratam como princesas, mas también não muito peor do que nós tratamos as chinas* (CI, p. 125).

A declaração de Hernández, mais do que problematizar a clássica imagem da cativa aprisionada pelos indígenas – coisa que já havia sido feita em *El sueño del señor juez* e “El amor” –, sublinha a falsidade do discurso decimonônico para, logo em seguida, ao contar o relato de uma cativa inglesa que, como no conto de Borges, opta pela barbárie, postular a verdade da ficção contemporânea sobre o cânone.³⁵⁰ À maneira de Kohan, a obra de Borges aparece, novamente, como um intermediador entre a leitura contemporânea e a tradição nacional. Ademais, sua presença é mais um indicativo da ficcionalidade de uma narrativa que,

³⁴⁷ “Como ha notado Ángel Rama, la representación heroica del gaucho descansa en la realidad de su transformación en peón: el hecho de que su modo de vida hubiera muerto consistía la condición misma de la existencia del mito” (SORENSEN, 1998, p. 186).

³⁴⁸ Diz Martínez Estrada: “En este sentido el propósito de Hernández se cumplió y el gaucho fue reemplazado por el peón de chacra, cuya suerte, dentro de las nuevas formas de la civilidad rural, sigue siendo la misma. . . o peor, porque está fijada por un régimen legal. Desaparecer no es mejorar, si es que no se arrastran las cosas por el cielo. El gaucho no tuvo hogar ni escuela ni ley, a no ser en aquellos campos de Trapalanda, a los que se refería Cunnighame-Graham cuando quería significar el otro mundo del gaucho. Desapareció como habían desaparecido sus bienes: rancho, mujer, hijos y bienestar. Primero desaparecieron los minúsculos bienes de que disfrutaban Martín Fierro, el Hijo Segundo y Cruz; después desaparecieron ellos. Se los tragó la Pampa, como a los otros. Eso no era redimirlos ni hacer que los gobernantes y los terratenientes estiraran hacia sus desgracias las orejas; bastante estiradas y duras las tenían; encima, les aplicaron la coz” (1958b, p. 233).

³⁴⁹ Alejandra Laera diz que, no episódio em questão, a cativa de Echeverría cede seu lugar ao *gaucho* enquanto emblema para narrar a nação: “De ahí en más, la nación se piensa en masculino y se encarna en el gaucho valiente y pacífico de *La vuelta*. La elección del *Martín Fierro* como clásico nacional [...] requiere de *La vuelta*, precisa de la escena de su encuentro con la cautiva que refunda el espacio del desierto corrigiendo el poema en lengua culta de Echeverría. [...] [L]a imagen de la cautiva servirá [...] para pensar antes la figura del pasaje entre civilización y barbarie y la figura de la mezcla, que para pensar la nación” (2015, p. 163).

³⁵⁰ Para Mariela Toresán, o conto de Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva”, abre um caminho que será comum no tratamento que a literatura do século XX, do qual a obra de Cesar Aira será o maior exemplo, fará sobre o tema, pois cria um desfecho que a “ningún autor del siglo XIX se le hubiera ocurrido semejante idea” (2017, p. 36).

para além das referências ao *Martín Fierro*, está construída como um mosaico de citações. “Se trata de un libro hecho de citas”, diz Barbara Jaroszuk antes de listar uma sequência de autores que crê encontrar referidos pela narrativa de *La China Iron* (2021). Citarei apenas duas, cuja conexão com os capítulos anteriores julgo ser de interesse salientar: a primeira, o modo como a chegada do *malón* se dava, como o trovão figurado de “La cautiva” e o literal de *Los cautivos, com a velocidade e a força de uma tormenta* (CI, p. 60); a segunda, nas esperanças da china em ser uma espécie de Fábio Cáceres feminina, ao conjecturar sobre a possibilidade de ser, similar ao protagonista de *Don Segundo Sombra*, também ela, *filha de patrão* (IDEM, p. 55).³⁵¹

O fortim, finalmente, é o espaço onde a china passa por uma dupla educação. A primeira se relaciona com o aprendizado do fato de que, como diz Saer em *El río sin orillas*, “los grandes profetas de la civilización”, como o Hernández do romance, “se valían de la barbarie para imponerla” (2023, p. 173).³⁵² Em *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*, Tzvetan Todorov define o sentido absoluto de “bárbaro” como “todo aquele que não reconhece a plena humanidade dos outros” (2010, p. 31). Desta forma, episódios como as explosões atômicas de Hiroshima e Nagasaki foram, ao promoverem a morte de milhões de pessoas cuja humanidade havia sido previamente esvaziada, tanto “um indício do progresso científico e tecnológico, quanto a prova de uma regressão da civilização”(IDEM, p. 55). O mesmo pode ser dito de operações como a Conquista do Deserto, concretizada graças ao tripé formado pelo telégrafo, fuzis *remington* e as ferrovias (VIÑAS, 1983, p. 23). Desta forma, o próprio conceito de civilização possui um elemento indissociável de barbárie, já que, como declara Lévi-Strauss, o “bárbaro é, antes de mais nada, o homem que acredita na barbárie” (*apud* TODOROV, 2010, p. 63). Se levada às últimas consequências, como o faz Paula Fleisner ao dizer que “en el proceso de dominio total hemos [enquanto humanidade] sustraído a los demás modos de existencia la percepción, la sensación, el sentir, el pensar, el actuar y hasta el ser” (2020, p. 3), tal definição carrega a ideia de que o *espírito* humano – em sua acepção moderna e ocidental – age de modo a esvaziar a essência de tudo aquilo que lhe é exterior, o seu Outro, que passa a ser visto como bárbara *matéria* a ser conquistada.³⁵³ Bianco, outra vez.

³⁵¹ Há uma outra citação, desta vez explícita, do romance de Güiraldes: após matar o padrasto, se despedir da mãe e dizer ao irmão que cabia a ele ser o homem da casa, Rosario “se fue como quien se desangra” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, E-book, p. 658).

³⁵² María Rosa Lojo define a civilização ocidental como “la más perversa, en cuanto ha negado sistemáticamente sus propios principios, cometiendo en nombre de ellos todas las atrocidades que estos mismos principios condenan” (1994, p. 19).

³⁵³ Quanto ao modo como a humanidade empreende o processo de domínio total ao qual se refere Paula Fleisner, diz Todorov: “Em sua obra, *Ideias para uma filosofia*, Herder considera a domesticação dos animais selvagens, o trabalho com a terra, além do desenvolvimento do comércio, das ciências e das artes, como etapas na aquisição de cultura” (2010, p. 47). Impossível não citar a crítica que Adorno e Horkheimer fazem ao projeto dominador da Modernidade em sua *Dialética do esclarecimento*: “[n]o sentido mais amplo do progresso do pensamento, o

Ao escutar a cantilena de Hernández sobre domínio, nação e progresso, a china se sente *aprendendo como me sentira aprendendo na carroça com Liz* (CI, p. 110). Tal aprendizado, no entanto, se dá numa chave oposta à do anterior, já que, se, antes, ela se deslumbrava com os fascínios da civilização inglesa, agora, se entedia com aquela *espécie de baile sem graça, aquela ginástica* (IDEM, p. 93), ou, então, passa a questionar uma *fé que nascera em mim havia pouco tempo* (IDEM, p. 98). Enquanto que, na carroça, a protagonista sentia como se devesse tornar-se outra para poder partir, rompendo com todas as relações que a ligavam ao seu passado bárbaro da tapera com Fierro, a descoberta do roubo dos cantos compostos por seu marido faz com que ela queira recuperar alguns destes laços, já que, *se era dele, Hernández também havia roubado algo de mim. E roubado dos meus filhos* (IDEM, p. 110). Outra descoberta produz a possibilidade de uma conexão ainda mais profunda entre a china e Fierro: a dos *vícios* do *gaucho* cantor, ou seja, sua homossexualidade, que, ao contrário de aproximar a protagonista do passado, a afastam, e transformam o paradigma da virilidade argentina em um, *como se diz, invertido seria a palavra em nossa língua*, explica o coronel (IDEM, p. 112). Aqui, como em “El amor”, a inversão do cânone se relaciona conjuntamente à inversão da sexualidade. *La China Iron*, veremos, levará tal movimento ainda mais adiante.

Antes disso, vejamos como a revelação da homossexualidade de Fierro se conecta com o segundo tipo de aprendizado vivenciado no espaço do fortim. Como diz Susanna Regazzoni, é, precisamente, “en la estancia del hombre, prototipo del macho”, em que se dá a concretização do encontro sexual entre as duas mulheres, cuja possibilidade havia ficado esboçada no beijo de Liz na china na carroça (2019, p. 216). É extremamente significativo o fato de que a exploração da protagonista sobre o seu corpo e o corpo da outra se dê, justamente, no interior do próprio dispositivo de imposição de uma sexualidade heteronormativa. A rígida disciplina do fortim tem como regra a proibição de que *gauchos* solteiros durmam sozinhos, medida criada a fim de evitar o “vício” *de dois machos dormirem juntos ou irem atrás das chinas e depois não conseguirem trabalhar* (CI, p. 96). Aqui, controle do sexo e garantia da produção são dois

esclarecimento tem perseguido o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. [...] O que os homens querem aprender da natureza é como empregá-la para dominar completamente a ela e aos homens. Nada mais importa. [...] O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las” (2006, pp. 17-21). O resultado final deste processo moderno-ocidental de exploração do mundo, acrescenta David Pavón-Cuellar, não pode ser outro que a dominação dos próprios seres-humanos, já que as “operações pelas quais somos objetificados politicamente são as mesmas pelas quais outros seres animais, vegetais e inclusive minerais são objetificados científica e tecnologicamente” (2022, p. 73).

elementos do biopoder estatal instaurado no espaço do fortim. Desta forma, não surpreende que a educação sexual da china, transcorrida em cenas descritas com uma riqueza de detalhes explícitos, que as tornariam escandalosas para o imaginário da *gauchesca* (JAROSZUK, 2021), seja vivida, pela personagem, como um passo definitivo para sua libertação plena.³⁵⁴ Afinal, o corpo – e o corpo feminino, principalmente³⁵⁵ – é o campo de batalha por excelência, um território em que, como bem marcado por Loreley El Jaber, a resistência “se lee *en* el cuerpo, se dice *con* el cuerpo” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 42, grifos no original), e se efetua, no romance, mediante a sua autoapropriação.³⁵⁶

Para Alberto Julián Pérez (2022), o fortim conclui o processo de iniciação e aprendizagem da china, educada, agora, tanto erótica quanto intelectualmente. Ela está pronta para penetrar na Terra Adentro, nome da terceira e última parte do romance, e, finalmente, se encontrar com os *índios*. Antes disso, porém, Liz tem um plano: o de levar consigo, para a *estancia* que lhe é de direito, *os gaúchos mais baqueanos e os que tinham aprendido como se devia trabalhar*. Para isto, ela promove uma grande *ponchada*, que logo se transforma numa *borracheira gigantesca* para, em seguida, evoluir em *fornicação* generalizada, que, tal qual na mescla orgiástica indígena da literatura decimonônica, rompe com todas as fronteiras entre gênero, raça e posição social (CI, pp. 118). Assim como no relato daquele velho grumete, que rememora os dias passados junto aos *índios colastinés*, “los seres más castos, sobrios y equilibrados de todos los que me ha tocado encontrar en mi larga vida” (SAER, 2013, p. 78), mas que, de maneira periódica, de funcionamento similar ao dos bacanais do mundo antigo ou do Carnaval cristão, caem num estado de inconsciente frenesi, em que todos os tabus se suspendem (GAMERRO, 2015, E-book, p. 1936), a orgia dos habitantes de *Las Hortensias* é proporcional às limitações impostas pela rígida disciplina do fortim. Com o raiar do sol, a liberdade da noite anterior dá lugar à reposição dos limites dos laços conjugais – assim como às violentas consequências de sua quebra – e das normas disciplinares, mas o estrago já estava

³⁵⁴ También nos romances *El placer de la cautiva* (2000), de Leopoldo Brizuela, e *La lengua del malón* (2003), de Guillermo Saccomano, a descoberta do amor lésbico é a chave para a liberação do desejo das protagonistas (DURÁN, 2014, p. 5).

³⁵⁵ Em “La narración de los cuerpos”, Martina López Casanova diz que a teoria do erótico de George Bataille “considera como principio radical de lo erótico la puesta en escena de la violencia básica y constitutiva del coito, ejercida por el varón. Es el cuerpo femenino – dice Bataille – el lugar en el que esa violencia se lleva a cabo” (DRUCAROFF, 2000, p. 184).

³⁵⁶ Ao analisar o modo como os autores – todos homens – das crônicas da conquista do Rio da Prata descreveram os corpos das mulheres indígenas, Loreley El Jaber chama a atenção para a existência, matizada pelos textos, daquelas mulheres que elegeram subtrai-los mediante a fuga ou outros métodos de resistência. Diz a autora: “El cuerpo femenino, entonces, no es solo el medio de satisfacción y de procreación, también es el ejecutor de la muerte, el que empuña el arma, el que huye, el que se *pierde*. De este modo, estos cuerpos que resisten, que alientan la resistencia, recrudescen la imagen fronteriza que el mestizaje, como producto de ellos, parece haber obturado” (BATTICUORE [et al], 2008, p. 43, grifos no original).

feito: aproveitando-se da confusão da festa, vinte *gauchos*, com vinte belos cavalos de *Hernández*, haviam desertado para se juntar a Liz, a Rosa e à china (CI, p. 118).

Ao abandonar o ar pesado, turvo, da fazenda-fortim, estancado *por causa do Campo Mau, dos lamentos dos gaúchos castigados ou das ganas que os outros represavam por tanta coisa que lhes era proibida* (IDEM, p. 129), os membros da carroça se regozijam com a sensação de liberdade reconquistada enquanto avançam por um pampa ondulante, constituído por uma multiplicidade de matizes que vão *do violeta intenso ao pálido, ao amarelo e ao laranja, ao branco, ao verde-claro e ao escuro para deixar ver, em certos momentos, os marrons, que eram poucos* (IDEM, p. 135). A passagem do pampa seco ao pampa úmido – caminho inverso, vale dizer, ao que realizam Fábio Cáceres e *don Segundo* em seus trabalhos como arreeiros³⁵⁷ – complexifica os tons de marrom do início da narrativa numa multitude de cores que não só põem em dúvida a ideia do deserto enquanto espaço definido pela carência, “esa nada civilizatoria”, como a transmutam em “plenitud de vida” (CARDELLA, 2023). *O deserto*, chega a pensar a china à medida em que adentra em território *índio* e sente a presença de seus olhares, *era parecido a um paraíso* (CI, p. 138).

Diferentemente do temor inicial, que havia feito com que a protagonista passasse de *little lady* a *young gentleman* (IDEM, p. 92), o trio de personagens anseia pelo encontro com os *índios*. Não podendo atacar e nem se defender com êxito, os três se põem a cantar. Cantando são recebidos pelos indígenas, que, numa das mais belas imagens do contato entre *criollos* e povos originários, cantam em resposta. Como Mansilla, ao se encontrar com a comitiva de recepção dos *ranqueles*, os personagens repetem os gestos dos indígenas, o que, como mostra Cristina Iglesia sobre o primeiro, produz um efeito de reciprocidade, de indiferenciação, capaz de instaurar a possibilidade de intercâmbio. No caso do general, no entanto, tal reciprocidade é apenas um efeito, que se esfuma no momento em que a atitude mimética do gesto é sucedida pelo uso da palavra, a partir da qual “la diferencia volverá a establecerse y la traducción estará, nuevamente, operando” (2002, p. 101).

Muito diferente é o que ocorre com os membros da comitiva de *La China Iron*, que terminam *fundidos com aqueles índios que pareciam feitos de puro resplendor* (CI, p. 140), sugados para o interior de um torvelinho dirigido “por el movimiento y el devenir permanentes;

³⁵⁷ Nilda Díaz resume a trajetória realizada pelo discurso narrativo de *Don Segundo Sombra* como a de “un inmenso círculo que parte del pueblo y de ese pueblo de la casa, considerada como una prisión, se adentra en la pampa húmeda para, a partir de finales del capítulo XIV iniciar el gran arreo hacia el sur, hacia la pampa seca, vuelve luego a subir hacia el norte, llega al pueblo donde el resero se instala, o se instalará, en la estancia” (GÜIRALDES, 1996, p. 296).

por el cambio y la metamorfosis constantes; por la proliferación incesante e infinita” (CARDELLA, 2023). Conta a protagonista que

[...] cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resultado ser Tierra Adentro. En el verano me hundí. En las moras que colgaban de los árboles rojas y llenas de sí. En los hongos que crecían a la sombra de los árboles. En cada árbol me hundí. Y supe de la volubilidad de mi corazón, de la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora (CABEZÓN CÁMARA, 2017, E-book, p. 1400).

Resultado, eles próprios, de uma diversidade de mesclas entre povos *Selk’nam*, *Tehuelches* e muitos *wincas*, os indígenas do povo *Iñchiñ* personificam a força motriz do pampa tal como expressada por Fermín Rodríguez quando diz que “[I]o real de la llanura es el cambio” (2010, E-book, p. 1216).³⁵⁸ *Disseram-nos que eles eram o deserto e nos abraçavam*, conta a protagonista sobre o encontro que, como não poderia deixar de ser em se tratando de relatos de encontros com indígenas, é sucedido pela orgia (CI, p. 141). Há, porém, uma diferença significativa de tratamento, pois, neste deserto tornado bosque frondoso, a orgia indígena não é narrada segundo o código do espetáculo bestial, como em “La cautiva”, no *Martín Fierro* ou mesmo em *El entenado*. Tampouco a mescla entre narradora e o Outro impossibilita a narrativa, como em Mansilla. Aqui, a narração não só prossegue, como se imbuí de um erotismo lisérgico e carnavalesco, de tom “muy saeriano y a la vez claramente neobarroco/neobarroso” (JAROSZUK, 2021), que, tal qual uma reescrita indígena do *Aleph borgeano*, lhe permite expressar a sucessão de metamorfoses pelas quais atravessa a protagonista, que, guiada por Kaukalitrán, se transforma em peixe surubi, *tararira* tigrresa, sapo e *flaminga*.

Imerso neste movimento incessante, o romance também acaba modificado pela ação de seus efeitos e o *Bildungsroman* da primeira parte se transforma em “una especie de *Unbildungsroman*, una novela de de-formación, que narra el desprenderse de los pocos rasgos individualizadores” (FLEISNER, 2020, p. 6). Entre os indígenas, a china não só abandona suas ilusões sobre uma suposta filiação com algum padrão de *estancia*, como constrói sua identidade a partir da indistinção de seus limites individuais.³⁵⁹ Daí, a “inapropriabilidade” da personagem, no sentido que define Donna Haraway, ou seja, o de “no encajar en el taxón, estar desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas” (*apud* BILLI,

³⁵⁸ Ao narrar a chegada da comitiva *ranquel* vinda a seu encontro de Leubucó, Mansilla diz que “todos hablaban al mismo tiempo, resonando la palabra: ¡winca! ¡winca! es decir: ¡cristiano! ¡cristiano!” (2018, E-book, p. 2254).

³⁵⁹ “A humanidade teve de se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda a infância é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentativa de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. [...] O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaçava a cada instante a civilização” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 39). Neste sentido, Jens Andermann encontra, “en el desborde mismo del lenguaje de la violencia” dos relatos da fronteira argentina do século XIX, “las huellas del tremendo desafío” que a alternativa indígena deve ter representado ao Estado em consolidação (SCHVARTZMAN, 2003, p. 363).

2022, p. 24). Pois, ao longo do romance, ela é capaz de transitar por diversas perspectivas que implicam a passagem contínua entre variadas oposições de origem (civilização/barbárie), de espécie (humanidade/animalidade), de gênero (varão/mulher), sem nunca permanecer, de modo definitivo, em nenhum de seus polos (CARDELLA, 2023, p. 9).³⁶⁰ A china é a “muchacha indecible” de Paula Fleisner:

[...] pura indeterminación de los lugares comunes de la feminidad (en ella, madre y virgen, mujer y niña se solapan en una indistinción vertiginosa), es también pura inestabilidad sexual (pasa de “china a *lady* y de *lady* a *young gentleman*” y de allí a tararira) y puro principio vital que hace crecer todo a su alrededor, también los humanos que la acompañan se indeterminan, se hacen otros (FLEISNER, 2020, p. 7).

Neste sentido, pode-se dizer que há uma inversão na relação educativa e também Elizabeth é transformada pela influência da china, já que a inglesa, sem que a narradora aborde o assunto, renuncia ao seu projeto de fundar uma *estancia*-modelo e abraça o modo de vida e a noção de propriedade coletiva dos indígenas (PÉREZ, 2022).³⁶¹ Após ter dotado a china do instrumento que a faria ter uma nova visão do mundo, agora é a sua vez de, tal qual Richard Lamb ao final de *La tierra purpúrea*, texto que Carlos Gamerro definiu como o *anti-Facundo* da literatura argentina (2015, E-book, p. 3363), despojar-se dos “anticuados anteojos ingleses” e rogar – ela, que tanto havia idealizado a força transformadora do seu império – “que el tizón de nuestra superior civilización jamás toque tus flores silvestres, ni caiga el yugo de nuestro progreso sobre tus pastores” (HUDSON, 2010, pp. 437; 445).³⁶²

Consequência lógica, portanto, o fato da protagonista encontrar sua realização plena nesta sociedade descentrada, em que, concretização daquela imagem idealizada pelo anarquismo do marido degolado da cacica e ex-atriz Pichicaian, *os trabajos se dividen apenas*

³⁶⁰ As sucessivas passagens de identidade da protagonista parecem seguir um movimento similar ao que Bruce Albert encontrou na flexibilidade rebelde da “terra-floresta-mundo” *yanomami*, capaz de nos ensinar a “possibilidade de sonhar uma terra ‘Leve’, tal como a evocada por Nietzsche, tecida por multiplicidades móveis em que, como escreveu John Rajchman, ‘tornamo-nos ‘nativo’ [...] somente quando sabemos ‘trocar de lugar’’. Uma terra lábil da qual só se pode, de certo modo, tirar uma identidade ao tê-la deixado” (ALBERT; KOPENAWA, 2023, p. 49).

³⁶¹ No já citado episódio compartilhado com Martín Kohan, Gabriela Cabezón Cámara diz que, enquanto o roubo do *gaucho* não se opõe à propriedade extrativista da terra, a cultura indígena questiona a própria ideia de propriedade (GUEBEL, 2018). Josefina Ludmer já havia dito: “Os Mapuches dizem que o ser humano é o complemento da terra de tudo o que a rodeia; que é parte de um território e não seu dono. Não reclamam o direito à terra, mas ao território. Reclamam seus territórios usurpados, primeiro pelos espanhóis e depois pelos militares argentinos” (2013, p. 113).

³⁶² “Durante muchos capítulos, Lamb oscilará entre el orgullo de ser inglés y el deseo de ser oriental, hasta que descubra una síntesis posible en el capítulo XXI, cuando conozca el escocés agauchado John Carrickfergus [...]. Carrickfergus – al que Lamb aprueba sin reservas – ha dejado atrás su educación libresca, religiosa y moralista, que detestaba, y se ha hecho a nuevo en esta nueva tierra, tomando de ella sin reservas, no es un colono sino un renegado, tanto como la cautiva inglesa de ‘Historia del guerrero y de la cautiva’ de Borges” (GAMERRO, 2015, E-book, p. 3279). Enquanto escritor traduzido e lido como parte integrante da literatura argentina, Hudson, continua Gamerro, “acepta, como todos los escritores argentinos de su tiempo, la dicotomía civilización/barbarie. Único entre ellos, hace lo que ningún otro escritor argentino podía hacer ni siquiera en chiste: opta por la barbarie. Si hay un *anti-Facundo* en nuestra literatura, ése es *La tierra purpúrea*” (IDEM, p. 3363).

pelo critério de aptidão, do desejo e da necessidade, se houver, e onde todos são bem-vindos: cativas inglesas, que, como a de Borges, não desejam *voltar nunca aos colarinhos rígidos nem às pernas fechadas*; cientistas alemães envaidecidos por suas descobertas; exilados da República Argentina, os únicos tomados com certa cautela, *ocupados como estavam com suas conspirações*; e centenas de *gauchos* foragidos (CI, p. 145). Comunidade, ademais, onde impera uma sexualidade não normativa, livre, aberta, híbrida e plural; uma pansexualidade em cujo interior gays, lésbicas, travestis, transsexuais e *almas duplas*, como a china passa a se definir, podem estar inseridos. E que, tampouco, impede a permanência de relacionamentos heterossexuais, como o que mantém Elizabeth com Oscar, seu recém-encontrado marido, o inglês de “Inca-la-perra” que, mais um exemplo do preenchimento sobre os silêncios do cânone, adquire um nome.

O encontro da protagonista com a figura transformada de seu ex-marido amalgama a releitura do cânone com a liberdade vital-sexual da comunidade indígena. Diferentemente do *gaucho* matreiro e violento da primeira parte, do *gaucho* conformado da segunda ou do *gaucho* em andrajos de ambas, o Martín Fierro que aparece para a china é uma figura luxuosa, delicada e feminina, que, *mais que de ferro, parecia feito de plumas* (IDEM). Há um poderoso efeito de inversão neste jogo linguístico com o sobrenome do personagem, que busca desvinculá-lo da associação – indicada em Ludmer (2002, p. 83) e explicitada em Schwartzman (2013, E-book, p. 8285) – com a ideologia do progresso de Hernández, cujo maior símbolo era, justamente, o *fierro-carril*.³⁶³ Estranho paradoxo pelo qual o poeta elegeu o ícone máximo da modernidade decimonônica para constituir o nome do principal emblema de uma das suas vítimas.³⁶⁴

Mas Fierro se liberta de tal imposição. Para Severo Sarduy, a metamorfose e o disfarce do/da travesti correspondem a um exercício de simulação que, em simular a própria simulação, faz com que a cópia se autonomize da norma, que termina, por sua vez, subvertida e deslocada por esta nova identidade criada (*apud* CARDELLA, 2023). Tal é o processo pelo qual o personagem abandona a viril violência do *gaucho*, a força simbolicamente associada ao *fierro* de seu nome – que, em “El amor”, remete ao membro sexual desejado por Cruz (CT, p. 114) – e, em adquirir a maciez de uma pluma, se transforma em alguém não só pacífico, mas descrito

³⁶³ “Máquina de urbanizar, de contar, de fabricar sujetos civilizados, el tren es [para o Sarmiento de *Campaña en el Ejército Grande*] una escuela de educación de pasajeros obedientes que suben a él como ‘desechos de la humanidad’ y bajan transformados en ‘ciudadanos, *patres familias*, estado, nación” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 3728).

³⁶⁴ Em *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Maristella Svampa cita o melancólico trecho das *Memorias* de Lucio V. Mansilla, de 1904, sobre as transformações trazidas pelo processo modernizador iniciado na década de 1880: “El gaucho simbólico se va, el desierto se va, la aldea desaparece, la locomotora silba en vez de la carreta; en una palabra, nos cambian la lengua, que se pudre, como diría Bermúdez de Castro, el país” (*apud* 1994, p. 69).

como angelical e maternal (PÉREZ, 2022). Diz a china que *nunca havia imaginado que veria uma imagem tão angelical daquela besta, aquele que tinha sido meu marido e agora era a mãe amorosa de um monte de filhotes* (CI, p. 154).

Se o conto de Kohan concretiza a inversão do cânone nacional argentino mediante a figura de um Martín Fierro “invertido”, o romance de Cabezón Cámara percorre o mesmo caminho, mas o leva além, realizando a *transfiguração* de *Martín Fierro* proposta por Martínez Estrada por meio de sua *transexualização*. Como em “El amor”, Fierro se expressa por cantos, pronunciados num raro momento em que a voz forte da narradora-protagonista, construída em oposição ao silenciamento feminino produzido pelo cantar *gaucho*, silencia, por si mesma, e cede sua palavra ao outro.³⁶⁵ Neste cantar travestido do personagem, a reescrita contemporânea sobre a tradição corrige o cânone: revela a “verdade” oculta da escrita *gauchesca*, que aparece, mais uma vez, como efeito de um roubo – *Mas Hernández é ladrão / Começou a afanar meus versos / Fez lucro com minha canção*; aponta para a falsidade dos conselhos moralizantes de *La Vuelta* quando diz que *[d]e ninguém o juiz é amigo* (CI, p. 149); acrescenta um novo elemento à versão da china, ao esclarecer que a morte de Raúl não foi, como ela pensava, resultado dos ciúmes, e sim do temor de que ele lhe revelasse *o entrevero / Do tempo que foi meu amado*, o que institui a homossexualidade do cantor muito antes do seu encontro com Cruz ou do tempo na *estancia*-fortim (IDEM, p. 148); e, finalmente, pede perdão à mulher violada, humilhada, abandonada e silenciada, tanto em suas ações como em seu canto.

No perdão da china a Fierro, ambos os personagens deixam atrás suas velhas identidades – *Tu cortaste tuas tranças, / Eu as deixei crescer* (IDEM, p. 147) –, assim como seus antigos rancores e arrependimentos. Neste encontro verdadeiro com o Outro, eles, que, como Bianco, também se valeram de *máscaras sucessivas* (AO, p. 83), se veem livres para consumir suas novas identidades, agora, plenamente eleitas e em harmonia consigo mesmos e com os demais (MUÑOZ CORTIZO, 2023, p. 93). De maneira distinta à ocorrida com o protagonista de Saer, encerrado numa confusão de máscaras que *se amarrotam, viscosas, contra o seu rosto e o deformam* (AO, p. 83), cada disfarce trajado pela china, ou por Fierro, é um mecanismo barroco para a transformação interna dos personagens.³⁶⁶ Seu travestismo, diz Nicolás Cardella, causa

³⁶⁵ Para María Victoria Muñoz Cortizo, há, em *La China Iron*, um duplo ocultamento da voz de Martín Fierro: no poema canônico, produto da usurpação letrada da voz do *gaucho*, e no romance, narrado por uma voz em primeira pessoa que, com a exceção das 28 estrofes escritas à maneira *gauchesca*, se recusa a ceder-lhe a palavra (2020, p. 91).

³⁶⁶ Processo no qual, segundo Sebastián Nicolás Cardella, “el decorado, el adorno u ornamento tiende a prevalecer sobre la sustancia y el ser de las cosas; en el que el disfraz o la máscara terminan por imponerse sobre (y por modificar) la esencia de la persona. O, más precisamente, *en donde ambos planos se intercambian hasta volverse indiscernibles*” (2023, grifos no original).

uma hibridização dos polos em oposição – animalidade e humanidade, civilização e barbárie, masculinidade e feminilidade –, que, “en tanto tales, no remiten ya a ninguna norma o principio *original* que permita, en rigor, otorgarles una identidad *determinada*” (2023, grifos no original).

Este predomínio do artifício sobre uma suposta identidade preexistente é o que faz com que Cardella – e Jaroszuk, em citação anterior – associe o romance de Cabezón Cámara ao neobarroco/*neobarroso* latino-americano surgido na metade do século XX. Segundo o autor, enquanto, no barroco europeu do século XVII, o princípio de identidade não havia sido totalmente descartado, mas subjazia no interior das múltiplas relações travadas entre aparência e substância, o neobarroco realiza uma completa pulverização da identidade, o que explica, por exemplo, o fato de que as metamorfoses, os disfarces e os adornos do/da travesti de Sarduy não busquem, para além do princípio de transformação, nada que esconder, replicar ou reproduzir. Tal qual o paraíso *Iñchiñ* de *La china Iron*, que, conclui o autor, se sustenta na liberdade do movimento e da metamorfose incessantes; hiperbólicas mesclas, combinações e travestismos, confundidos, todos, pelas justaposições neobarrocas de planos e perspectivas (IDEM).

Transformações estas que, segundo David Pavón-Cuéllar acerca dos povos mesoamericanos, se encontram no cerne da subjetividade indígena, cujo princípio constitutivo está conformado pelo reconhecimento da “pluralidade anímica, a coexistência de muitas almas em um mesmo sujeito” (2022, p. 36).³⁶⁷ Através de uma “sucessão de transformações”, continua o autor, o sujeito indígena “se converte em outro, uma e outra vez, para experimentar plenamente cada novo papel que interpreta”, em um movimento para o qual, tal como o ocorrido com a china, nem mesmo os limites de gênero se tornam impedimento (IDEM, p. 34). Também o pensamento mapuche – povo geograficamente mais próximo dos *Iñchiñ* que os abordados pelo livro de Pavón-Cuéllar – age de modo a saturar os distintos níveis da realidade com transformações que, numa proliferação de indiferenciações suscitadas pela lógica da analogia, produzem uma totalidade harmonicamente integrada entre o sujeito, a natureza (não só animal e vegetal, mas também mineral) e o sobrenatural, compondo o que Yosuke Kuramochi definiu como uma “mente ecológica” (1994, p. 116).³⁶⁸

³⁶⁷ “O que alguém tem sido não limita o que esse alguém pode ser. Cada um pode ser outro. Ninguém está capturado pelo que é, como nós ocidentais estamos, por mais que tentemos às vezes nos libertar do que somos” (PAVÓN-CUÉLLAR, 2022, p. 36).

³⁶⁸ Kuramochi aponta para o fato de que aquilo que chamamos pelo nome de transformações são, para os indígenas, “nominaciones correspondientes a sus propias percepciones por la selección de la realidad entorno y las atribuciones caracterizantes que su ‘mundo interno’ les da, pertenecen a una clasificación de la realidad por ellos determinada y así establecida en el flujo de la tradición que corre paralelo a su cultura [...]. Transformaciones son para nosotros de acuerdo a nuestros parámetros, taxonomías, ideologías, mitos y utopías” (1994, p. 114).

A distinção que Cardella faz entre barroco e neobarroco me possibilita, ademais, encontrar uma diferença fundamental entre as carnavalizações de *La China Iron* e de *El sueño del señor juez*. No romance de Gamero, os disfarces que os habitantes de Malihuel utilizam em seu sonho encenado têm, como no primeiro, “un carácter funcional, y en consecuencia, conserva aún la esencia de la persona – por más de que sea difícil, y hasta casi imposible, arribar a ella” (CARDELLA, 2023). Isto fica evidente em dois momentos da terceira parte da narrativa. O primeiro, no parêntese aberto por Herminio Cuesta, que, disfarçado de *La Muerte*, busca realizar a função de sua máscara e vingar sua esposa, *la Jacinta*, que não resistiu ao castigo do *cepo* que lhe havia sido imposto pelo juiz. Rosendo, que assumia o papel de Musurana, deve, por sua vez, suspender a ilusão e relembrar o personagem dos limites da ficção teatral; esta não deve resultar em nenhuma morte ou marca definitiva. O segundo momento se refere às limitações de sua transgressão, já que, ao contrário do que afirma Fermín Rodríguez, há um limite que a orgia, aparentemente indiscriminada, não rompe: o da heterossexualidade masculina.³⁶⁹ Durante esta “carnavalesca pueblada lisérgica”, como define o crítico, o narrador conta que era *difícil determinar qual era qual; às vezes eram duas mulheres as que se beijavam na boca e se lambiam com línguas ávidas, às vezes um homem e uma mulher, mas intercambiados* (ES, p. 144); nunca, entretanto, dois homens. Aqui, mais uma vez, a encenação teatral se mostra limitada; aceita o lesbianismo e o travestismo, mas não a homossexualidade entre homens. Esta, inclusive, é o subterfúgio usado para garantir o silêncio dos soldados sobre o motivo de sua não intervenção na noite em que o juiz foi atacado.³⁷⁰

Em *La China Iron*, não há, por outro lado, encenação teatral. O deserto, aqui, não é um espaço em que se possibilita a descoberta do mecanismo capaz de instaurar um intervalo barroco-carnavalesco a partir do qual contestar os pesadelos tirânicos do poder, mas um território sobre o qual a própria teatralidade neobarroca se derrama, assim como na enchente narrada na primeira página do romance, cujo desborde invade a planície pampeana, que *[r]efulgia com a água, revivia mesmo quando se afogava, toda ela perdia a monotonia* (CI, p. 9). Neste pampa mutante e carnavalesco, vida e morte, criação e destruição, se interlaçam num

³⁶⁹ Diz Rodríguez: “Lo reprimido – los gauchos, los indios, las mujeres – retorna a reclamar por sus derechos avasallados, descargando una suerte de carnavalesca pueblada lisérgica sobre el campo desguarnecido del yo. Son sueños de liberación ante los que las ficciones del poder enloquecen, mezclas de materia y de cuerpos confundidos en el azar y el desorden de un mundo *donde ningún límite quedó sin transgredir*” (2010, E-book, p. 4407, grifos meus).

³⁷⁰ Conta o narrador que, ludibriados por *la Pocas Pilchas* e *la Mamboretá*, que lhes serviram uma *ginebra como nunca tinham provado em suas vidas*, os soldados de Malihuel “se despertaron tendidos en una ordenada hilera boca abajo a orillas de la laguna, con las bombachas por las rodillas y un marlo de maíz metido en el culo. Unos a otros se los extrajeron con cuidado, gritando exageradamente para fingir más dolor del que realmente sentían, e hicieron allí mismo un pacto de no contar a nadie, bajo pena de muerte, al menos ese último detalle de lo sucedido” (ES, pp. 153-4).

perpétuo movimento em que o humano se indetermina mediante o seu contato com a esfera anímica da natureza. Aqui, o deserto pampeano não é, como nos textos decimonônicos, uma ausência; tampouco é o nada (FLEISNER, 2020, p. 4). Ele é, pelo contrário, um território transfigurado pelo excessivo, pela presença do que não é passível de ser domesticado pela ação dominadora da plantação e do Estado (BILLI, 2022, p. 26), formado por aquilo que Paula Fleisner define como “compostura”, um conjunto “sin alambrado, ingobernable y fértil [...]”, que pone juntas entidades de toda calaña” (2020, pp. 4-5). São as forças indômitas do pampa que Bianco – do mesmo modo que seus reflexos, *don Urbano* e o coronel Hernández – almejava conter com seus projetos de transformar o espaço do deserto em um território surcado de arames farpados.

Na “compostura”, os elementos que a penetram são mezclados até a indistinção; consequência tão temida pelo personagem *saeriano*, mas que, aqui, se vê positivada. Ao comparar o romance de Cabezón Cámara com *El entenado*, Paula Fleisner diz que

[...] hay aquí un sutil corrimiento respecto de la tristeza metafísica que embarga el final del relato [...]. Porque las oposiciones metafísicas que Saer construye, donde indio y blanco quedan ambos de un mismo lado, se disuelven en la *China*: lo inerte, lo viscoso y la negrura ya no son la Naturaleza contra la que lucha el humano para poder erigirse. La comunidad de la china es la indistinción, que no es homogeneización jurídica, entre real/irreal, nombrable/innombrable, humano/inhumano y cosmos/caos. Las lógicas de existencia del pueblo interreinos ya no se presentan en pares de opuestos, pues está conformado por los retazos irreuperables que sobran de su recorte (FLEISNER, 2020, p. 12).

Tristeza metafísica que também dá o tom do final desolador de *La ocasión*, em que Bianco, que se encontra no ponto mais baixo de uma trajetória que, lembremos, similar à de Fierro, foi marcada por sucessivas etapas de despojamento, cede à escuridão indeterminada do *coágulo central de sombra que o constitui* (AO, p. 166). Nada poderia ser mais oposto do que o caminho percorrido pela china, que sai de um estado de completa solidão para, a partir do encontro inicial com Estreya, seguido pela família que formam com Liz e Rosa, a integração com os indígenas e o reencontro com Fierro e seus dois filhos, adentrar *num Nós engordado* (CI, p. 164), cuja abertura ao que lhe rodeia faz com que as oposições entre um Eu e um Outro – marca constitutiva do protagonista de Saer – se dissolvam na intersubjetividade da cosmovisão indígena.³⁷¹ *Nossas famílias são grandes*, diz a narradora, *não são feitas só de sangue* (IDEM, p. 153). Neste sentido, a china é, se recuperarmos o esquema de oposições pelo qual defini o personagem no primeiro capítulo, o *anti-Bianco*, para quem a preocupação deste

³⁷¹ David Pavón-Cuéllar diz que a intersubjetividade indígena extrapola as aparências objetivas, pois ela vai “além do objeto a que se apegam as visões epistemológicas europeias e estadunidenses, e acessa o nível intersubjetivo em que tudo participa de seu conhecimento e tudo tem um caráter subjetivo, porque tudo está vivo e sua vida sempre tem um certo nível de consciência. [...] O resultado é uma comunidade equilibrada e harmônica de sujeitos iguais que se vinculam intersubjetivamente em vez de se separarem entre sujeitos e objetos” (2022, p. 72).

sobre a “verdadeira” paternidade do seu bebê soaria como uma insensata vaidade.³⁷² Como Gina, ela porta a potência feminina afim às forças indômitas do deserto, resíduo perturbador de uma normatividade masculino-estatal.³⁷³

Há, porém, uma oposição que a narrativa de *La china Iron* não consegue eliminar: a que existe entre a comunidade dos *Iñchiñ* – ou *Ñande*, como passam a ser chamados após entrarem em contato com os *guarani* – e os *argentinos*, cujos planos de avanço são de conhecimento dos indígenas – lembremos, afinal, da circulação textual de um lado a outro da fronteira da qual fala Graciela Batticuore. Este avanço não é outro se não o da Conquista do Deserto, no qual *os charcos se inundariam de sangue* (IDEM, p. 158). Carentes de armas, os *Iñchiñ* decidem, como os indígenas de *El sueño...*, pela fuga. Sua direção, porém, é oposta à tomada por Pichicaíun e cia.; ao contrário destes, eles não vão ao sul, onde seriam, eventualmente, como a nação *selk'nam* do final de *La jaula de los onas*, alcançados pelos missionários anglo-saxões e os exércitos nacionais, mas ao norte, *ali onde os pampas se afogam* nas águas do rio Paraná, *esse animal que gosta de viver em partes* (IDEM, p. 163).³⁷⁴ Neste movimento, eles não só percorrem as ilhas e os riachos que conformam o labiríntico leito do Paraná, como, etapa lógica de um povo definido pela fluidez de suas metamorfoses, tornam-se, eles próprios, água. Último estágio, ademais, na trajetória da china, que, surgida em meio ao pó da planície, é elevada à perspectiva aérea da boleia da carroça para, ao fim, dissolver-se no aquático, símbolo “de una cosmogonía armoniosa, de una relación dinámica y sostenible en y con la naturaleza” (PEINADOR, 2021, p. 301).

No rio de Saer e de Juan L. Ortiz, a comunidade indígena de *La China Iron* se esfuma em meio à opacidade luminosa de sua névoa. [C]omo pode algo luminoso ser opaco? Pergunta

³⁷² Assim como sua incapacidade de se comunicar com Gina o transforma na personificação do que David Pavón-Cuéllar define como o “eu psicológico” moderno-ocidental: “uma individualidade fechada, relativamente autossuficiente e autocontida, rodeada por uma membrana que a isola do exterior e que somente lhe permite conhecê-lo após filtrá-lo, por meio da sensibilidade e da cognição” (2022, p. 43). Esta incomunicabilidade entre o eu e o exterior é, cabe lembrar, uma das bases constitutivas da poética *saeriana*.

³⁷³ Para Alberto Julián Pérez (2022), há, em *La china Iron*, “un enfrentamiento alegórico [...] entre lo masculino y lo femenino. Lo femenino derrota y ‘doma’ a lo masculino destructivo, haciendo posible la sobrevivencia de la comunidad”. Já Luis Enrique Escamilla Frías identifica a produção, pelo discurso estatal, de “una masculinidad bravía y arrojada para combatir a los indígenas y los negros, pero dócil ante los mandatos del poder, además de despectiva hacia las mujeres, y, no menos importante, sin potencialidad política”, que a valorização do feminino de *La China Iron* viria contestar (2021, p. 23).

³⁷⁴ Sancionada em 1878, a Lei nº 947 tinha como objetivo a execução da anteriormente aprovada Lei nº 215, de 1867, que definia as fronteiras ao sul do território argentino até as margens dos rios Negro e Neuquén (PASSETTI, 2012, p. 254). A missa realizada na ilha de Choele-Choel, no leito do rio Negro, em 25 de maio de 1879, na qual, segundo David Viñas, “nada hay en esa ceremonia que antes no haya sido calculado” (1983, p. 19), mais do que marcar a concretização de tal projeto pelas cinco colunas comandadas pelo exército de Roca, iniciou, na prática, a expansão conquistadora da região da Patagônia, cujo fim pode ser localizado na rendição do cacique *tehuelche* Valentín Sayhueque em primeiro de janeiro de 1885, marco final da concretização do Estado nacional argentino (PASSETTI, 2012, p. 278).

a personagem próximo ao fim do romance (CI, p. 166). Ao contrário da negrura indistinta que assola “a tribo melancólica” dos *colastinés*, como Julio Premat chama os indígenas de *El entenado* (2002, p. 186), ou a que empapa a visão de Bianco, a indistinção adquire, aqui, um caráter luminoso.³⁷⁵ Como o deserto que, diferentemente da bárbara escuridão de Echeverría, parcamente iluminada pela vela do poeta, refulge ao final de cada tormenta. Em *La China Iron*, não há a necessidade de que, como no lampejo da ideia de Rosendo, a luz surja no interior do indivíduo, já que o próprio deserto é a luz, que cintila, tal qual os *mil matices* de verde do Paraná, *tantos que apenas uma palavra não alcança para contê-los* (CI, p. 164). Desmesura de luz, que já se encontrava anunciada na primeira frase do romance: *Foi o brilho* (IDEM, p. 9).

[I]maginem um povo que se esfuma, pede a narradora-protagonista nas orações finais da narrativa, *que vai se desvanecendo como um fantasma: perdem definição seus contornos, brilhos suas cores, tudo se funde com a nuvem branca* (IDEM, p. 171). Indistinção luminosa, portanto, que funde os personagens aos fluxos da natureza e os faz eludir o trágico destino histórico que aguardava os povos originários da Argentina a partir do término da década de 1870. Daí que autoras como Noelia Billi aproximem o romance menos do gênero do romance histórico do que da ficção especulativa-científica.³⁷⁶ Já para Alberto Julián Pérez (2022), tal movimento cria uma dimensão paralela à história, que faz com que os personagens renunciem à realidade e vivam em sua própria utopia. De forma similar, diversas foram as interpretações críticas que assinalaram, cada uma à sua maneira, a presença do elemento utópico no final de *La China Iron*: “especie de Arcadia entre índios” (REGAZZONI, 2019, p. 217); “retrotopía, ecotopía, utopía *post*gênero” (STRATTA, 2018); “ucronía [que] deviene en utopía” (PÉREZ GRAS, 2020, p. 240); entre outros.

Na contramão destes discursos, Barbara Jaroszuk (2021) descarta o conceito de utopia por entendê-la como ferramenta problemática, cuja necessidade projetiva reitera a noção linear do tempo e propõe uma estabilidade que prioriza a petrificação sobre o devir. A autora, ao contrário, recorre à noção *rancieriana* de “lo posible” – que não se constitui em oposição a “lo ‘imposible’ sino a lo ‘inevitable’” – para definir a fluidez da comunidade indígena de *La China*

³⁷⁵ Indistinção luminosa que está em conformidade com a concepção inessencialista do sujeito indígena comunitário: “Os fios da comunidade, ao entrelaçar-se, criam um sujeito que não tem outra substância senão a de tudo que é comunitário que se enreda nele. [...] Para ser plenamente o que é, o humano precisa de uma comunidade, mas não apenas para estar nela, e sim para ‘ser nela’ e de alguma forma ‘ser ela’” (PAVÓN-CUÉLLAR, 2022, p. 51).

³⁷⁶ Diz a autora: “El carácter *low tech* de la novela (ajustada en este sentido del cronotopo pampeano-litoraleño del siglo XVIII [*sic*] argentino) no va en detrimento de su carácter de ficción científica en la medida en que los supuestos de las ciencias fácticas (antropología física, mecánica, biología, botánica, etc.) del siglo XVIII [*sic*] se encuentran en el núcleo ideológico de las campañas *civilizatorias* y de modernización nacional que dan forma al *Martín Fierro* y que son aquello que Cabezón Cámara reimagina” (BILLI, 2022, p. 27, grifos no original).

Iron. Constituída sobre a dupla base da contemplação e do movimento, a nação *Iñchiñ* encarnaria “lo político *rancieriano* en estado bruto”, já que nunca se configuraria, como na utopia, “cómplice involuntario de los horrores totalitarios del siglo XX”, em nenhuma forma estável ou fixa, requisitos para o estabelecimento de uma ordem policial nova.³⁷⁷ Neste sentido, o romance de Cabezón Cámara exemplifica a força da literatura em propor “ejercicios de la libertad”, que, ao negociar com os limites do possível, não produz nenhum efeito conclusivo, mas “nos ofrece, en cambio, la promesa de un proceso que no acaba nunca pero permite guardar esperanza”.³⁷⁸ Mais uma vez, *La China Iron* aparece em oposição a *La ocasión* e ao pessimismo *saeriano*.

No segundo tomo de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Martínez Estrada censurou o caminho escolhido por Hernández, que desperdiçou, com *La Vuelta*, “una hermosa oportunidad de hacer la contraparte de la civilización rural, plagada de defectos e imperfecciones, con la vida sin ley ni gobierno del indio, así como hizo de la frontera la contraparte de la justicia, del orden y de la moral pública” (1958b, p. 138). Oportunidade que Gabriela Cabezón Cámara não só não desperdiça, como a explora em todas as suas potencialidades. Ao imaginar “otra posibilidad de Nación, en ficción, en chiquitito” (CABEZÓN CÁMARA *apud* JAROSZUK, 2021), a autora cria uma imagem que rompe com as fronteiras da pátria e instaura, nas palavras de Fleisner, “una *matria* desterritorializada, nómade e imperceptible que logre incluso salvar al pobre Fierro de su destino civilizado” (2020, p. 11).³⁷⁹ No seu duplo movimento de recuperar a potência de contestação política de *La Ida* ao mesmo tempo em que a depura de seu machismo misógino, *La China Iron* instaura um território regido pelo feminino, mais do que necessariamente por mulheres, no qual propõe um novo modelo de nação, comunitária e ecológica, de identidade aberta, híbrida e plural (REGAZZONI, 2019, p. 218), em que impera a diferença e o não normativo.³⁸⁰

³⁷⁷ “Como notou Lévi-Strauss outrora a respeito dos Nambikwara [e retoma Bruce Albert sobre a territorialidade *yanomami*, cujo nomadismo aproxima do movimento perpétuo dos *Iñchiñ*], não se trata aqui de superfície contínua e de fronteiras fechadas, de um território fixado à terra, mas da itinerância flutuante de um sistema de ‘valores do solo’ em constante recomposição” (ALBERT; KOPENAWA, 2023, p. 45).

³⁷⁸ Textos como o de *Las aventuras de la China Iron* parecem realçar efeito que o personagem do Pajarito Lernú, do romance *La descomposición* (2007), de Hernán Ronsino, relaciona com a ficção contida em *Pago Chico*, livro de relatos de Payró sobre o povoado de Chivilcoy: “sabemos que es ficción y eso, precisamente, es lo que impide que el relato se cierre, se clausure de sentido. Por lo tanto lo que hace el amplificar, porque esa es la posibilidad, el atributo revolucionario de la literatura, amplificar de sentido los relatos, crear nuevos mundos” (2014, E-book, p. 339).

³⁷⁹ Enquanto país, a Argentina, relembra María Rosa Lojo, “reconoce un padre de la patria (San Martín, el ‘general argentino’), pero no una madre donante de ese precioso ADN” (2015, p. 306).

³⁸⁰ Tal movimento pode ser relacionado, mas não limitado, ao que Rosa María Grillo identifica nos romances históricos a partir do final do século XX, cujas escritas respondem “a la búsqueda de una identidad pero no una identidad nacional e impuesta desde una posición hegemónica de poder, como lo hizo la novela histórica tradicional, sino que se trata de una búsqueda de una identidad de la diferencia y/o identidad regional de resistencia

Vocês tinham que nos ver, diz a china, satisfeita com a beleza desta nação eternamente nômade, mas vocês não vão nos ver (CI, p. 170). Pois vê-los implica poder estancar seu movimento e, assim, capturá-los, normatizá-los. Vê-los implica que eles não eludiram à história; e, se não a eludiram, significa que caíram na mesma desolação que assola não só Bianco, mas os indígenas *paisanos* de *Eisejuaz*, de Sara Gallardo, vítimas da desagregação causada pelos avanços de uma atividade madeireira que, organizada em torno de empresas cada vez maiores, das quais *La Forestal* foi seu exemplo paradigmático, se espalhou, dos limites orientais do Chaco, sobre os rios Paraná e Paraguay, ao interior do norte argentino (VIÑAS, 1983, p. 137).³⁸¹ Significa, também, que sua carnavalização exuberante teria sido – como no futuro de Malihuel narrado em *El secreto de las voces*, em que a estátua de *don Urbano* teve, numa interrupção silenciadora dos últimos ecos daquele sonho festivamente encenado, suas duas metades soldadas – institucionalizada. Ou pior, visto que “o inevitável”, contra o qual “o possível” dos *Iñchiñ* se erige, é o seu genocídio. Nós tínhamos que vê-los, mas não iremos. Eles atravessaram as fronteiras transfiguradas do deserto e escaparam da história. Enquanto nós permanecemos deste lado, presos em seu pesadelo.

al efecto homogeneizador del proceso de globalización en el que se enclavan” (2010, p. 90). Exemplo do caráter integrador deste novo modelo de nação é o fato de que seu discurso emprega termos autóctones, desconhecidos ao leitor urbano e ocidental, em suas descrições paisagísticas, sem que, com isso, se realize, ao modo das notas de rodapé de “La cautiva”, a sua tradução. Aqui, o desconhecido não aparece como algo que deve ser reduzido a categorias explicativas supostamente equivalentes, mas, sim, como motor da renovação. Diz Minerva Peinador sobre o idioma *Iñchiñ*: “Cuando reconocen toparse con los límites de su propio lenguaje, lo amplían” (2021, p. 297).

³⁸¹ Em *Indios, ejército y frontera*, David Viñas diz que “el sometimiento de los indios chaqueños – en el mismo momento que las últimas tribus de la Patagonia – corrobora un tema central que se había repetido en los textos de los ideólogos y comentaristas del programa liberal: si el río Negro era la frontera del sur frente a los indios, el río Bermejo ineludiblemente tenía que serlo en el norte” (1983, p. 128). Desta forma, cabe dizer que o período entre 1884 e 1911 foi marcado pela ocupação do *Gran Chaco*, originalmente habitado pelos indígenas dos povos *tobas*, *matacos* e *mocovíes* (SORENSEN, 1998, p. 138). Mariana Sanchez, tradutora da única edição em português de *Eisejuaz*, mostra que os termos *mataco* e *toba* são originalmente espanhóis e são vistos, hoje em dia, como pejorativos pelos povos indígenas a eles associados, que, a partir da reforma constitucional de 1994, passaram a reivindicar seus nomes originários: *wichí*, os primeiros; *qom*, os segundos (GALLARDO, 2021, p. 212). Sobre o romance de Sara Gallardo, Alexandre Nodari o vincula a uma lista de textos marginais, tangentes, à literatura nacional, que conformam “uma dobra em relação ao que caracteriza (*forma*) a Nação” (IDEM, p. 221). O mesmo autor diz que o grande drama de *Eisejuaz*, do qual os personagens de *La China Iron* escapam com seu perpétuo movimento para longe da história, é “o drama de todos os povos indígenas diante da colonização: qual o caminho diante do fim do mato, do fim da floresta, do fim daquela exterioridade em relação à cidade branca, do mundo branco, em suma, diante do fim do seu mundo” (IDEM, p. 224).

Luzes no deserto

También el vulgo asombrado
 cuenta que en la noche oscura
 suelen en aquella altura
 dos luces aparecer;
 que salen, y habiendo errado
 por el desierto tranquilo,
 juntas a su triste asilo
 vuelven al amanecer.
 (ECHEVERRÍA, 2018, p. 101)

Tendo permanecido na história, o ano, agora, é o de 1879. Mais exatamente: poucos dias antes do famigerado 25 de maio e da missa que o general Julio A. Roca mandou celebrar na ilha de Choele-Choel, no leito do rio Negro. Onde: uma das últimas *tolderías* na região – ao norte, talvez, como localiza uma crítica (GRENOVILLE, 2015) – do rio Colorado. Neste ponto do espaço-tempo enevoado pela incerteza, uma jovem *índia mestiça* de catorze anos, de nome Lum Hué, adentra o *sonho onde os espíritos a visitarão* e do qual deve acordar renascida em *machi* (EP, p. 189).³⁸² Neste mesmo ponto, toda uma *toldería* indígena é massacrada por um destacamento do exército argentino, com exceção das cativas, é claro, e da jovem que, protegida por sua localização afastada dos *toldos*, sonha com imagens de sua infância e de um *rehue* em chamas.³⁸³ Assim começa *El país del diablo*, o romance de Perla Suez publicado no ano de 2015. Sua cena inicial, como veremos, é o resultado do encontro trágico entre visões de mundo antagônicas, enunciadas pelas duas epígrafes que introduzem o romance. Começemos pela segunda.

*No sean bárbaros, alambren*³⁸⁴

Esta epígrafe de Sarmiento – que bem poderia ter sido de Bianco³⁸⁵ – instaura a visão clássica do pampa como deserto, que aparece corroborada já na primeira frase do romance: *Uma vasta companhia de soldados foi lançada ao vazío* (IDEM, p. 95). Desta, o leitor apenas tomará contato com um pequeno destacamento de cinco soldados encarregados de cobrir a

³⁸² Todas as referências do romance *El país del diablo*, de Perla Suez, são da edição eletrônica de 2016, publicada por La Pereza Ediciones, e estão identificadas pela sigla EP. As traduções ao português são de minha autoria.

³⁸³ O *rehue*, ou *rewe*, é o tótem *mapuche*. Sobre ele, diz Maria Amalia Barchiesi: “objetivado mediante un tronco de árbol de laurel o canelo labrado, árboles sagrados que cuentan con siete peldaños. Es la concreción de la representación vertical estratificada del cosmos que une y comunica la tierra con otros estratos del universo y por tanto un árbol cósmico que reverdece cada cuatro años, es decir, un *axis mundi*, eje del cosmos mapuche” (2019, p. 133).

³⁸⁴ Citação de Sarmiento (*apud* EP, p. 66) que a autora retira de um dos livros fundamentais para esta tese: *Un desierto para la nación*, de Fermín A. Rodríguez. Por se tratar de uma citação, optei por não a traduzir. Repetirei a mesma abordagem com a outra epígrafe.

³⁸⁵ Não à toa, tal citação serve como epígrafe à sessão do livro de Rodríguez sobre *La ocasión*.

retaguarda: o tenente Marcial Obligado, encarregado do comando após a morte do coronel Ordóñez durante o ataque à *toldería*, o fotógrafo e agrimensor Solomon Deus, o indígena Ancatril, forçosamente alistado para trabalhar nas construções da *zanja* de Alsina, e dois soldados-rasos, de nomes Rufino e Carranza.

Em seu regresso à fronteira, os personagens percorrem um cenário no qual *o horizonte parece uma corda estendida sobre a planície* (IDEM, p. 378), que remete, mais uma vez, às imagens consagradas do território nacional criadas pela literatura decimonônica. Em sua leitura do romance, Carolina Grenoville (2015) diz que os locais em que a narrativa se desenrola – e que conformam a zona ao sul da província de Buenos Aires, o “País do Diabo” ao qual o título do romance se refere – remetem a um repertório de emblemas, lugares-comuns e tópicos pertencentes aos relatos sobre o deserto argentino, que, como bem o sabemos, o descreveram como um território vazio, plano, marcado pela carência e à espera de ser preenchido pelos aportes do progresso civilizador (BARCHIESI, 2023, p. 117).³⁸⁶ Este, por sua vez, se concretizaria mediante o avanço conquistador do exército por espaços previamente esvaziados por uma prática discursiva que, como em Echeverría e em Sarmiento, concebeu a possibilidade da nação somente enquanto se eliminasse o seu exterior (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 5126); a recordar, o Outro conformado pelos habitantes do deserto, os diversos povos indígenas que, no momento da narrativa do romance, viviam nas vastas regiões ao sul do rio Colorado.

Neste sentido, a Conquista do Deserto pelas tropas comandadas por Roca passa a ser lida, como o faz David Viñas, como a concretização do projeto enunciado nos escritos da geração romântica de 1837.³⁸⁷ A nação romântica, diz o crítico, se converte, pelas mãos da outra grande geração argentina do século XIX, a de 1880, que se concebia “como realizadora de las propuestas de Sarmiento en lo político y cultural, y de las de Alberdi en lo jurídico y

³⁸⁶ Sobre a localização do “País do Diabo”, diz Grenoville (2015): “El primer explorador que ofreció una descripción cartográfica de esta región fue el inglés Thomas Falkner en *Descripción de la Patagonia y de las partes adyacentes de la América Meridional*, publicado en 1774, situando el denominado País del Diablo entre las Sierras de Tandil y la Sierra de la Ventana, es decir, al este de Bahía Blanca y lindera al litoral atlántico. La mayor parte de los mapas de los siglos XVIII y XIX coincide en esta referencia topográfica. Zeballos en *Viaje al país de los araucanos* ubica el País del Diablo, en cambio, al norte del Río Colorado y al oeste de Bahía Blanca, y es esta demarcación la que recupera el director Andrés Di Tella en el film documental homónimo de 2008. Lo interesante es que tanto Falkner como los exploradores que le siguieron toman este nombre de una voz indígena, ‘Huecuvu Mapu’ o ‘Wekufe Mapu’, que se usaba originariamente para referirse a zonas desérticas o inhóspitas en general. [...] Zeballos ubicará el País del Diablo más al sur y al oeste mientras que los mapuches lo localizarán más allá de Bahía Blanca, en dominios del gobierno argentino”.

³⁸⁷ Como diz José Alves de Freitas Neto, a literatura argentina do século XIX se propôs “o desafio de preencher um espaço, construir uma nação e dominar um extenso território. Esta estratégia discursiva, marcada por um traço da admiração pela Europa, estimulou a imigração e a destruição de comunidades pelo interior do país, para que a Argentina pudesse, enfim, realizar o seu ‘destino civilizacional’” (2008, p. 201).

económico”, no Estado liberal (1983, p. 23-7).³⁸⁸ Mais do que isto, a Conquista, continua Viñas, foi o ápice de um longo processo que teve início na colônia, com “lo formulado por el virrey Vértiz”, figura importante na repressão da revolta de Tupac Amaru II, e se propagou, num movimento cíclico de reatualizações, em “lo recogido por Rivadavia, lo repetido por Rosas o lo apenas alterado por Mitre” (IDEM, p. 21). Não à toa, Manuel Olascoaga, assessor militar de Roca após a morte de Alsina, definiu 1879 como um “año glorioso”, marcado por “una serie de acontecimientos felices”, tais como “la conquista de 20.000 leguas de tierras fértiles entregadas a la civilización” e “la conclusión de la guerra secular contra los indios” (*apud* IDEM, p. 17).

A declaração acima reflete bem o triunfalismo de 1879, ano vivenciado como uma espécie de linha divisória na história argentina (DONGHI, 1980, p. XCV) por uma elite que “jamás pudo exigir tanta sumisión en su contorno y pocas veces creyó que su palabra era tan indiscutible” (VIÑAS, 1983, p. 61). Sentimento triunfante que se inscreve no diário de marcha escrito pelo tenente de *El país del diablo*, que, no registro datado, não coincidentemente, em 25 de maio, diz acreditar que *é possível afirmar com confiança que a campanha do deserto está ganha. [...] A pampa foi conquistada. O General poderá dormir tranquilo* (EP, p. 442). Cortada a correia que transmitia os movimentos nômades do deserto aos indígenas (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 5419), o pampa se abre para a exploração econômico-científica dirigida pelo Estado, que avança sobre o território à medida em que o próprio deserto diminui (VIÑAS, 1983, p. 101). Afinal, como diz Graciela Montaldo, a produção de um território próprio para a nação se produziu a partir da conquista imperial e colonizadora – com toda a violência que isto significa – de um território alheio (2004, p. 129).

No romance, o personagem de Deus é aquele que melhor simboliza a perspectiva épico-conquistadora pela qual o discurso da Conquista do Deserto produziu representações do espaço, do Outro e de si. Como agrimensor, ele é o responsável por traçar os limites que colocarão esses “novos” territórios na escala do mercado capitalista mundial (IDEM, p. 134). Símbolo da correlação entre a ciência e o exército, o personagem realiza o sonho de Bianco ao cumprir o apelo contido na epígrafe de Sarmiento:

Toma las coordenadas y marca el mapa con una cruz. Clava una estaca en el suelo señalando el paso del ejército en su marcha a través del desierto. El lugar donde construirán el mojón.

Lo que va a valer esta tierra cuando alambren, dice Deus.
¿Sabe Rufino que hace ya más de treinta años que se alambró la primera estancia?

³⁸⁸ Viñas alerta, porém, para o fato de que, se o *roquismo* concretizou as “palabras y las letras del texto liberal programático”, ele também foi responsável por sua distorção, já que sua política de colonização e de distribuição de terras “contradecía lo más legítimo de lo propuesto por Sarmiento”, e “la federalización de Buenos Aires en lugar de ‘descentralizar poderes’ [...] los agigantó en una concentración acelerada” (1983, p. 26).

[...] Ahora es un método extendido que favorece a la vida rural y el orden en este país acosado por la barbarie. [...] La transformación de las pampas será lenta, pero así se podrá reproducir más rápidamente el ganado y entrarán divisas y el país crecerá (SUEZ, 2016, E-book, p. 799).

Como nas cavilações do protagonista *saeriano*, os arames farpados aparecem, por sua relação com a delimitação de um espaço tido, negativamente, como indistinto e infinito, como o instrumento civilizador por excelência. Porém, ao contrário do esoterismo pseudocientífico de Bianco, os métodos de Deus estão em conformidade com as bases científicas e tecnológicas da Conquista, que retirou sua justificativa do pensamento positivista de cunho *darwinista-social* (MARTÍNEZ, 2019, p. 29) e se viabilizou graças às inovações representadas pela “santíssima Trindade” de Viñas: fuzis *remington*, telégrafo e linhas férreas (1983, p. 23).³⁸⁹ Assim, o desejo de fronteira, que havia sido poeticamente expressado pelo romantismo em textos como “La cautiva” – recordemos, uma vez mais, o túmulo de María –, se transforma, nos 80, no resultado do trabalho de um técnico, cuja inscrição científica sobre o território conquistado atua como dispositivo de transformação de, como definem Deleuze e Guattari, um “espaço liso” – da qualidade do amorfo, do informal, do que não tem escala, do adimensional, do sem centro, do infinito, do cenestésico; em uma palavra, do nômade – em um “espaço estriado” – de extensão passível de ser mensurada; ou seja, próprio ao sedentarismo (BARCHIESI, 2019, p. 127).

A máquina de guerra de Roca, em seu avanço arrasador sobre os “espaços vazios” do deserto, foi a solução militar-científico-positivista para o dilema argentino da extensão tal qual expressado, em chave romântica, pelo *Facundo*.³⁹⁰ O próprio caminho tomado pelo pensamento de Sarmiento, em textos que vão do discurso proferido quando da morte de Darwin a *Conflictos y armonías de las razas en América* (1883), atesta esta transformação cristalizadora das hipóteses românticas em artigos de fé positivista (VIÑAS, 1983, p. 62).³⁹¹ Desta forma, se Sarmiento foi, ao consolidar a imagem clássica do deserto conjuntamente à necessidade de sua supressão, “iniciador, emblema y paradigma” da Argentina decimonônica, Roca é aquele que,

³⁸⁹ Em seu ensaio “Nota sobre Holmberg”, Cristina Iglesia afirma que havia uma “suerte de verborragia pseudocientífica que caracteriza las últimas décadas del siglo XIX” (2002, p. 142), de íntima conexão com o surgimento da literatura fantástica e da qual os poderes mesméricos e magnéticos de Bianco faziam parte (BATTICUORE [et al], 2008, p. 224). A modo de exemplo, Ricardo Piglia conta que Madame Blavatsky, cliente de Thomas Edison, “utilizaba la electricidad, la posibilidad de prender una luz a distancia, conectada con la idea de las fuerzas mesméricas y las fuerzas espirituales, y también con la transmisión de voces grabadas del más allá” (2022, p. 69).

³⁹⁰ David Viñas define os discursos de Roca como o epílogo do *Facundo* (1983, p. 54).

³⁹¹ Diana Sorensen cita o seguinte trecho de *Conflictos y armonías de las razas en América*: “Tiene la pretensión este libro de ser el *Facundo* llegado a la vejez. Es o será, si acierto a expresar mi idea, el mismo libro científico, apoyado en las ciencias sociológicas y etnológicas modernas” (apud 1998, p. 143). Neste sentido, a autora elenca as principais diferenças entre o clássico de 1845 e o livro de 38 anos depois: de um lado, combinação de um Iluminismo propositivo com a estética romântica, influência determinista da terra e da geografia, dicotomia entre civilização e barbárie; do outro, cientificismo positivista, *darwinista-social* e *spenceriano*, conceito de raça como “código maestro explicativo” para o nivelamento das sociedades, e oposição entre Norte e Sul (IDEM, p. 145).

em sua substituição fixadora da “e” copulativa pela “ou” disjuntiva do subtítulo do *Facundo* (IDEM, p. 81), dilatou a dicotomia *sarmientina* ao ponto de rompê-la; com a eliminação definitiva de um dos seus polos, o da barbárie, ele a reduziu ao essencial: a civilização (PASSETTI, 2012, p. 264). Como marca Fermín Rodríguez, na solução imposta por Roca ao enigma argentino, “nada de la barbarie debe pasar a la nación, nada del bárbaro puede sobrevivir dentro de un espacio total y homogéneo” (2010, E-book, p. 5368).

Em seu positivismo, o discurso de Deus se apresenta, portanto, como paradigmático da ideologia dominante na Argentina da passagem da década de 1870 a 1880, na qual subjazia, ademais, a equivalência do ideal de progresso com o desenvolvimento da atividade pecuária. Para Viñas, o *roquismo* se vinculava aos setores mais expansionistas do latifúndio pecuário do sul da província de Buenos Aires, assim como às alas mais jovens do exército argentino, formadas na repressão ao *jordanismo* de Entre Ríos e na Guerra do Paraguai (1983, p. 109), e seu projeto – responsável pelo primeiro “milagre” econômico latino-americano – conjugou, entre outros elementos, o monopólio das terras apropriadas e uma modernização fortemente centralizadora e conservadora com a inserção da economia argentina no capitalismo mundial segundo uma lógica agroexportadora (IDEM, p. 25).³⁹² É, neste sentido, que Viñas afirma que o saldo concreto do avanço civilizador sobre a barbárie foi, nada mais, que a materialização de “una civilización latifundista” (IDEM, p. 109), etapa final de um processo que, como provocativamente disse Saer a respeito da origem da civilização no pampa, teve, no gado, bovino e cavalari, a sua origem (2023, p. 73).

Enquanto fotógrafo, Deus realiza um outro tipo de apropriação, ainda que de caráter similar e complementar, desse espaço conquistado. Como nos mostram Héctor Alimonda e Juan Ferguson, a fotografia era, nas décadas finais do século XIX, uma tecnologia tão avançada quanto os fuzis *remington*, o telégrafo ou o trem, e, como estes, teve um papel fundamental nas campanhas militares comandadas por Roca (1998, p. 2). Entendida como captação objetiva da realidade, a fotografia se erigia, para os homens da época, como o registro memorial e celebratório da vitória militar do exército argentino sobre o indígena, que, ao mesmo tempo, criava a sua versão da história. A preferência pela composição de grandes panorâmicas, de

³⁹² “En 1883 se instalaron los primeros frigoríficos argentinos, que al cabo de poco tiempo fueron sobrepasados por los que se crearon con capitales británicos y norteamericanos para servir a las demandas del mercado inglés. A las exportaciones de ganado en pie se agregaron entonces las de carnes congeladas, cuyo volumen se intensificó considerablemente en poco tiempo. Por la misma época la producción de cereales comenzó a exceder los niveles del consumo interno y se pudo empezar a exportarlos con tal intensidad que, en el quinquenio comprendido entre 1900 y 1904, las cifras del comercio exterior revelaron una equivalencia entre la exportación de productos ganaderos y de productos agrícolas, cuando veinte años antes la ganadería superaba trece veces el volumen de la agricultura” (ROMERO, 2022, E-book, p. 1344).

fotógrafos como Antonio Pozzo, revela não só as limitações técnicas da tecnologia do momento, como a escolha deliberada por uma representação em que sujeitos e objetos fotografados resultem apequenados frente à imensidão vertiginosa do território (IDEM, pp. 4-8).³⁹³ Ao contrário da expedição de Mansilla de uma década antes, esta viagem à barbárie do fotógrafo oficial da Conquista do Deserto reitera a fixação do vazio já presente no *Facundo*, cuja imagem do deserto omitia a presença indígena em favor das grandes extensões despovoadas (JAROSZUK, 2019, p. 52).

Nada representa melhor a manipulação presente nas imagens oficiais da Conquista do que a cena em que Deus, após encontrar o corpo ainda vivo da *velha machi*, pede que Carranza pose para a foto enquanto *crava a faca devagar no peito da mulher*, deixando-a ali e permanecendo, ele mesmo, imóvel *até que o fotógrafo lhe diga que o retire* (EP, p. 307). Para Barchiesi, o olho vítreo, morto, da câmera fotográfica de Deus representa o olhar contemplador do sujeito branco-conquistador sobre o espaço do pampa e o corpo do indígena por ele objetificados (2019, p. 135). Neste olhar hipertrofiado do “yo blanco”, como chama Viñas, o Outro indígena apenas pode ser referido “a través del *matándolos*, como si la muerte no sólo fuera la única verificación posible del cuerpo indio, sino el único reconocimiento de su identidad” (1983, p. 201, grifo no original). De maneira análoga, também o pampa é “un cuerpo múltiple para estudiar, vigilar y castigar”, e sobre o qual o trabalho cartográfico se constitui como “una anatomía [...], un relevo de un cuerpo infernal e indómito [...] que, derrotado por las armas de precisión, se percibe como cadáver” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 5388).

Para Andrea Alejandra Bocco, o olhar de Deus se equipara ao daquele que ficou conhecido como principal ideólogo da Conquista do Deserto, Estanislao Zeballos, já que ambos professam o mesmo orgulho em ser os preservadores da destruição do indígena (2018, p. 53).³⁹⁴ O relato de sua viagem aos territórios que haviam conformado a fronteira sul, realizada no mesmo ano em que retorna o general Roca, *Viaje al país de los araucanos* (1881), é, ademais de um dos principais livros com que a narrativa de Perla Suez dialoga (FRIERA, 2015), o retrato de um pampa cuja presença indígena aparece, num momento em que o ruído das rajadas dos rifles *remington* ainda ecoava pelas *tolderías* recém-derrotadas, como pertencente a um passado longínquo, pré-histórico. Jens Andermann chama esta estratégia – tão presente, também, nos

³⁹³ Sobre as limitações técnicas da fotografia de fins do século XIX, dizem os autores que “[a]s pesadas chapas de colódio úmido e a máquina fotográfica de três pés permitiam poucos deslocamentos”, o que, por consequência, retirava “todo o dinamismo das imagens” (ALIMONDA; FERGUSON, 1998, p. 3).

³⁹⁴ A autora também aproxima o personagem da figura de Arturo Mathile, fotógrafo que integra a expedição de Zeballos e cujas fotos servem de base às gravuras da primeira edição de *Viaje al país de los araucanos* (BOCCO, 2018, p. 53).

textos de Francisco Pascasio Moreno, o Perito Moreno – de “paleontologização do Outro”, que, ao criar um efeito de distância temporal, pretende “evitar el problemático *tête à tête* con el adversario indígena que unos años antes había producido las páginas más dramáticas de Mansilla” (2000, p. 125).

Reduzidos à condição de resíduos de um passado superado, cuja permanência passa a ser vista como uma aberração e um anacronismo biológico (IDEM, p. 126), os indígenas aparecem, nestes discursos imbuídos do mais vulgar *darwinismo*-social, como se sua derrota fosse resultado direto das dinâmicas naturais da “luta pela vida”, e não das ações de um projeto político de exploração econômica que necessitava de suas terras para se expandir (RODRÍGUEZ, E-book, 2010, p. 5245).³⁹⁵ Seguindo essa lógica, Zeballos se dirige aos campos de batalha de poucos meses atrás a fim de dissecar, nas palavras de Andermann, “cadáveres aún frescos pero fosilizados”, cujos crâneos, vestimentas e utensílios se convertem em peças de museu (SCHVARTZMAN, 2003, p. 376).³⁹⁶ Assim nasceu, continua o autor, a antropologia argentina: “como una ciencia de rapiña, una suerte de confirmación experimental del poder absoluto sobre la vida y la muerte que se acaba de autoatribuir la nueva elite positivista” (IDEM). Em intelectuais como Zeballos, o deserto pampeano, que, segundo o romantismo de Echeverría, era tido como patrimônio para um potencial desenvolvimento poético-econômico da nação, tornou-se, com a chegada da alvorada trazida pelas tropas do Estado liberal, território disponível à exploração econômica e científica (BARCHIESI, 2023, p. 128).³⁹⁷

Agentes dessa elite positivista, os soldados de *El país del diablo* saqueiam os corpos e os locais sagrados do povo *mapuche* com a mesma sanha que revistam o cadáver do general Ordóñez atrás de objetos de valor. Seja o *cultrúm* que o tenente, ignorante de sua sacralidade, recolhe ao lado do corpo da *velha machi*, ou o cadáver mumificado da tumba profanada por Deus ao pé de uma árvore solitária, em um local que *habia sido sagrado para os índios*, os objetos e os corpos indígenas aparecem como *troféus de guerra*, cujos significados se reduzem

³⁹⁵ Este pensamento de que os indígenas faziam parte de uma etapa superada do passado é o mesmo que dirigiu a criação das *gubernaciones* de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz e Tierra del Fuego pela lei nº 153, de outubro de 1884: “O governo não havia ainda concretizado a submissão do último cacique e a conquista dos últimos territórios oficialmente não ocupados por forças argentinas, mas já legislava sobre eles” (PASSETTI, 2012, p. 277).

³⁹⁶ Dos quais, os mais famosos foram, sem dúvida, os crâneos dos grandes caciques Calfucurá e Mariano Rosas, ou Panghitruz Guor (SCHVARTZMAN, 2003, p. 365).

³⁹⁷ Em “La alvorada”, quinta parte de “La cautiva”, narra-se a vingança do *malón blanco* das tropas do exército argentino sobre a *toldería* indígena. Tem, como epígrafe, dois versos de Manzoni, espécie de prefácio à conquista que se realizaria cerca de quatro décadas no futuro, e em cuja tradução ao espanhol se lê: “Ya de muertos la tierra está cubierta / y la vasta llanura toda es sangre” (ECHEVERRÍA, 2018, p. 56).

ao de *adornar o Museu de Ciências Naturais*, para a satisfação do Perito Moreno.³⁹⁸ Apenas Ancatril compreende, com *lágrimas que se dissimulam com o suor*, o profundo sacrilégio de tais ações, assim como as consequências funestas àqueles responsáveis por cometê-las (EP, pp. 313, 1294). Testemunha silenciosa da conquista sobre o seu próprio povo, o personagem representa, ademais, o silenciamento do saber indígena pelo discurso científico-positivista, que rejeita qualquer espécie de conhecimento que não seja o enunciado segundo os seus parâmetros.³⁹⁹

Por meio da perspectiva da câmera fotográfica de Deus, produtora de imagens capazes de – evolução técnica da contemplação apossadora de Bianco sobre o horizonte do deserto – fixar a movimentação da imensidão pampeana, o romance de Perla Suez intertextualiza a grande narração da Conquista do Deserto (BARCHIESI, 2023, p. 119). Este imenso *corpus* textual foi, como não poderia ser distinto, visto as origens dos seus escritores, composto a partir de uma visão tipicamente ocidental do mundo, que, diferentemente da indígena, o cinde entre as categorias de sujeito – no caso, os militares enquanto agentes de um projeto de dominação de um espaço cujo vazio deve ser preenchido por sua conquista – e de objeto – o deserto como um todo, o que inclui, metonimicamente, os próprios indígenas enquanto anti-sujeitos imersos no território (IDEM, p. 124).⁴⁰⁰ Estes, diz Viñas, são “un dato exterior al que no se lo consulta para

³⁹⁸ Manipulação similar acontecerá com os corpos vivos dos indígenas – homens, mulheres e crianças – capturados, que, despojados de sua humanidade e objetificados por um necropoder estatal, serão compulsoriamente distribuídos segundo as necessidades deste. Gabriel Passetti diz que três foram os destinos possíveis aos indígenas aprisionados: aos *lanzas* “menos arredios”, como Ancatril, sua incorporação ao exército como soldados e/ou *baqueanos*; aos *lanzas* “indomáveis”, a prisão na ilha de Martín García, “local onde foram confinados às centenas à mercê de recorrentes epidemias”; às mulheres e crianças, a tutela da *Sociedad de Beneficiencia*, sob a qual seriam “educadas nos costumes civilizados [a fim de] entrarem no mercado de trabalho como mão de obra doméstica” (2012, p. 149).

³⁹⁹ Em seu clássico texto “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”, o historiador Carlo Ginzburg diz que, para o paradigma *galileano* surgido a partir do século XVII, o rigor científico de um saber está proporcionalmente definido segundo os graus de quantificação e de repetibilidade dos fenômenos por ele abordados, o que faz com que saberes individualizantes, que vão desde aqueles ligados às experiências cotidianas e não formuláveis de sociedades orais até ao estudo da história, sejam vistos, por tal perspectiva, como dotados de um “estatuto científico frágil” (2011, p. 178). “Na matematização galileana da natureza”, dizem Adorno e Horkheimer, “a natureza *ela própria* é agora idealizada sob a égide da nova matemática, ou, para exprimi-lo de uma maneira moderna, ela se torna *ela própria* uma multiplicidade matemática” (2006, p. 33, grifos no original). Neste sentido, a seguinte interação entre os personagens Deus e Ancatril é exemplar do modo como a ciência de corte *galileano* – tornada mito pela abstração exacerbada que realiza o positivismo moderno, “a escória do esclarecimento” (IDEM, p.78) – deslegitima os saberes que, tal como o indígena, se baseiam em outros paradigmas:

“¿Cuántas leguas tenemos hasta llegar al fortín?

Hay que bordear el Río Colorado, dice Ancatril.

Deus controla su brújula y confirma que van en la dirección justa.” (EP, p. 460)

⁴⁰⁰ “A objetificação tem sido inseparável da colonização. Colonizar foi também objetificar as coisas, e assim também as pessoas. Não havendo lugar para a coordenação intersubjetiva mesoamericana [e indígena, como um todo], todos os seres tiveram de ceder à subordinação objetiva colonial. Isso foi muito bem entendido pelos *mayas*, que prognosticaram [...] que a colonização faria que fossem ‘escravos as palavras, escravos as árvores, escravos as pedras’ e ‘escravos os homens’. Reduzidos à escravidão foram assim todos os sujeitos, os humanos juntamente com os pétreos e os arbóreos, todos escravizados precisamente quando os dominamos por meio da racionalidade europeia, quando os quantificamos e os calculamos, quando assim nos desencantamos deles, não reconhecendo

nada, al que no corresponde consultar y sobre el que hay que actuar” (1983, p.153); uma opacidade que, como a da massa escura do pampa de Echeverría, se acredita inerte e da qual se espera uma subordinação passiva.⁴⁰¹ Pois, como disse Sarmiento no trecho citado da epígrafe em questão, basta que se alambre a matéria indócil do pampa para civilizá-la.

No estén tristes, no crean que voy a morir, les digo esto para que no se sientan tristes y sepan que yo seré machi⁴⁰²

Ao contrário do que as representações do olhar civilizador buscaram impor, o deserto pampeano é, já o vimos, um território fértil para as distorções dos projetos que visam a sua dominação. Como anunciado na primeira epígrafe de *El país del diablo*, cujas implicações começo a abordar, tais distorções atuarão de maneira a, progressivamente, impor o seu domínio não apenas sobre a perspectiva militar-científico-positivista dos soldados, como sobre a totalidade da narrativa (BARCHIESI, 2019, p. 123). Começamos pelo modo em que o ataque à *toldería* é descrito:

La niebla oculta algo a la distancia. Se escucha un tropel, relinchos de caballos. Suenan un cuerno de carnero.

No hay tiempo. Los jinetes caen sobre la toldería avanzando en avalancha. Patas de caballos se entreveran con cacharros, rápido pisotean todo. La gente de los toldos corre inútilmente buscando salvarse del poder de los fusiles. Gritos. Voces metálicas. Polvo. Soldados de frontera ojerosos y sucios se echan sobre los indios como hienas. Manos, brazos abiertos reventando en una nube de fragmentos (EP, p. 266).

Não fosse a identificação dos sujeitos envolvidos e do armamento usado no ataque, a descrição acima – cujo efeito de confusão tumultuosa é potencializado pelo estilo curto e direto da narração – poderia, facilmente, ser tomada como a de um *malón* sobre um povoado *criollo* da fronteira. Isto se dá porque, ao contrário da ideia consolidada pelas representações canônicas sobre a selvageria indígena, o *malón* não foi uma tática utilizada apenas pelos guerreiros das

nem sua alma, nem sua dignidade subjetiva” (PAVÓN-CUÉLLAR, 2022, p. 81). Afinal, como já disseram Adorno e Horkheimer, “[d]esencantar o mundo é destruir o animismo” (2006, p. 18).

⁴⁰¹ Sobre a secular cegueira branco-ocidental sobre os indígenas, diz Gabriel Passetti: “Desde o início da colonização espanhola, os indígenas foram reunidos sob fictícias unidades étnicas ou territoriais. Os conquistadores e clérigos que efetivaram os contatos iniciais não compreenderam as especificidades indígenas e procuraram entendê-los e explicá-los a seus comandados e burocracias a partir da transposição de modelos europeus às realidades autóctones, com a inserção de categorias como nobreza, clero e servos” (2012, p. 24).

⁴⁰² Testemunho de uma garota *mapuche* retirado do livro *Testimonio de un cacique mapuche*, do lonco Pascual Coña (*apud* EP, p. 66). Sobre a importância deste livro para a escrita de *El país del diablo*, disse a autora em uma entrevista (SCHILLING, 2020): “Me invitaron a dar una charla de literatura para niños en Santiago de Chile y a la salida, después de que me dejaron en el hotel, me fui a dar una vuelta y había una librería. Me paré en la vidriera, vi un libro que se llama *Memorias del lonco Pascual Coña*. Me metí, lo compré, no me pregunté por qué, y lo empecé a leer ávidamente en el hotel. Lo devoré, me quedé fascinada con lo que no nos contaron nunca, con la cosmogonía, con esa cultura, con la forma en que los mapuches ven la naturaleza. Entonces, empecé”.

populações originárias. Inventado por estas, ele foi apropriado pelas cavalarias *criollas* num fenômeno que ficou conhecido pelo nome de *malones blancos* ou *malones invertidos*. Tal foi, inclusive, a principal tática utilizada por Roca em sua estratégia de efetuar o desgaste das populações indígenas mediante sucessivos ataques-surpresa às *tolderías*, feitos, normalmente, de madrugada ou ao amanhecer, e seguidos da queima dos *toldos* e do roubo de gado e de mulheres cativas. Nada que difira do *malón* enquanto prática indígena – e, portanto, bárbara.⁴⁰³ Pois, diz Viñas, se o dos *índios* era algo necessário à sua subsistência e o dos brancos, algo vantajoso, “el alarido, los manotazos, el espacio abierto, los relinchos y la espontánea agresividad del cuerpo a cuerpo lo connotan” (1983, p. 96).

Fermín Rodríguez diz que, enquanto paralisado na fronteira de fortins, o exército se estancava e barbarizava; *Martín Fierro* é testemunho disso, assim como a Malihuel de *El sueño del señor juez*. Por outro lado, ao adotar o movimento sistematizado da barbárie nômade, o exército de Roca pôde, com os incrementos da técnica – como o fuzil e o telégrafo – e da disciplina militar, voltá-lo, de maneira definitiva, contra os próprios indígenas (2010, E-book, p. 5149).⁴⁰⁴ Em *El país de la guerra*, Martín Kohan afirma que “[l]a guerra *al malón* resulta ser entonces también guerra *del malón*; el heroísmo militar si bien se opone a la pura rabia indígena, puede ponerse rabioso también, y parecersele” (2014, E-book, 1813, grifos no original). Exército raivoso, que realiza a conquista do território com uma eficácia brutal, a qual Rodríguez associa à de “una simple y llana batida policial”; razão pela qual o que se abateu sobre os indígenas não foi “una lenta e imperceptible extinción”, e sim “una catástrofe demográfica” (2010, E-book, p. 5142).⁴⁰⁵ Dos habitantes do ataque à *toldería* de *El país del diablo*, restaram apenas um monte de *corpos colocados uns sobre os outros* [...]. *As brasas crepitam* (EP, p. 386).⁴⁰⁶

⁴⁰³ Diz Gamarro: “Si los blancos se comportan igual que los indios, matando ancianos y niños y violando a las mujeres [...], ¿dónde está la diferencia y, por lo tanto, la justificación? ¿En nombre de qué principio moral se realiza la masacre?” (2015, E-book, p. 1801).

⁴⁰⁴ O autor cita Zeballos: “El día que la táctica prusiana fue sustituida por la táctica ranquelina, cuando el batallón cedió su puesto al piquete audaz y bien montado, la barbarie cayó hecha pedazos” (*apud* RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 5159).

⁴⁰⁵ É por este elemento de catástrofe orquestrada que Gabriel Passetti prioriza o uso do termo “genocídio”, em lugar do de “etnocídio”, ao falar da Conquista do Deserto: “se tomada a Argentina como um todo, o ocorrido foi um etnocídio, mas analisando-se a especificidade da fronteira sul, configura-se um genocídio, marcado pelo extermínio sistemático, programado e executado pelo Estado” (2012, p. 280).

⁴⁰⁶ “La historia ha demostrado que el indio, lejos de ser una amenaza, era la *víctima condenada*: una vez terminada la decepcionantemente fácil campaña del desierto, quienes clamaban por ella se dieron cuenta de que jamás había estado en duda el resultado de la lucha (a lo sumo el indio podía resistir en su mundo, jamás invadir el nuestro)” (GAMERRO, 2006, E-book, p. 315, grifos no original). David Viñas diz que, se o conflito *gaucho* se dá na chave de sua adequação, o indígena está condenado ao genocídio: “si Martín Fierro padece un drama [...], el indio está absolutamente situado en una tragedia” (1983, p. 170).

Outra perturbação do discurso civilizado sobre o deserto reside no fato de que o retorno do regimento rumo à fronteira progride no sentido de reverter o esvaziamento sobre o espaço pampeano (BARCHIESI, 2019, p. 126). Assim, longe do vazio monótono de horizontes infinitos, o território do pampa aparece povoado de, como diz Suez, “[u]na naturaleza llena de fieras, animales, vida”.⁴⁰⁷ Seus inumeráveis bosques, que, antes da chegada do branco, cobriam cerca de 24% da superfície destes territórios (IDEM, p. 127), se elevam para além da planura do solo e desmentem a consagrada onipresença tanto do céu quanto do horizonte.⁴⁰⁸ Para Barchiesi, que parte dos conceitos semióticos de Algirdas Greimas e de Denis Bertrand, a narração do romance atua de modo a iconizar, referencializar, o espaço do pampa, que havia sido tornado abstrato pela ação de “figuração” de um discurso que inscreveu a falta onde não faltava nada (IDEM, pp. 125-7).⁴⁰⁹ Esta falta decorre, pelo contrário, do resultado das ações do branco, que, seja em sua sanha conquistadora, produtora de mortos empilhados, ou em sua ignorância ambiental – como na ocasião em que o tenente, ignorando as advertências de Ancatril sobre os perigos de se armar uma fogueira em meio ao bosque de *caldenes*, inicia um incêndio que o devasta –, produz, no momento em que decreta “o fim do deserto enquanto representação”, o “deserto como vazio apropriado pelo Estado” (URIARTE *in* SOUZA, 2020, p. 304).

A queima displicente do bosque de *caldenes* adquire um novo sentido, para além do puramente ecológico, se a olharmos segundo a cosmologia *mapuche*. Para esta, o bosque é a morada de um deus, “la catedral o la iglesia para el mapuche creyente” (BARCHIESI, 2019, p. 129), local onde se sente a presença divina e se realiza a comunhão com o sobrenatural. Queimá-lo significa, portanto, a violação de um espaço sagrado e tem, como resultado, o seu abandono pelo deus que o habitava. Neste sentido, o avanço do exército argentino pelo deserto não instaura somente o vazio, como deixa, às sombras de estandartes que carregam o nome da civilização, um enorme rastro, físico e simbólico, de destruição, morte e violação. É, mais uma vez, a barbárie inerente à própria ideia de civilização, que a personagem da china havia conhecido no fortim-fazenda de Hernández, responsável por transformar o sonho civilizacional

⁴⁰⁷ Lembremos da vida infinita e exuberante do deserto de *La China Iron*.

⁴⁰⁸ “El bosque oculta el horizonte, desde el claro puede verse un pedazo de cielo turbio” (EP, p. 923).

⁴⁰⁹ Ver o que diz Barchiesi sobre os conceitos citados. Primeiro, sobre o processo de “figuratização” de Greimas: “En todo discurso literario, un tema, unidad de significación más o menos abstracta, puede manifestarse por medio de articulaciones semánticas más concretas o figurativas el recorrido temático podrá expandirse discursivamente a través de la introducción de detalles y de recorridos engarzados; no sólo se señalará un espacio, sino también se lo describirá con sus rasgos más sutiles”. Já sobre a classificação em três níveis de Bertrand, ela diz: “el primero es el de la ‘figuración’, en el cual intervienen categorías temáticas fundamentales como ‘alto/bajo’ (es el nivel figurativo más abstracto), un segundo grado de figurativización comprende las ‘figuras del mundo’, y en el último nivel, de la ‘iconización’, las figuras se enriquecen con detalles cada vez más minuciosos para crear la llamada ‘ilusión referencial’” (2019, p. 125).

em bárbaro pesadelo; a utopia convertida em crime (GÁRATE, 2001, p. 71). Como bem resumido por Martínez Estrada, a paz que o branco tanto proclamava dependia da morte do *índio* (1958b, p. 19).

Em nenhum outro lugar, de *El país del diablo*, o caráter criminoso das ações dos *criollos* sobre as populações indígenas fica mais evidente do que na história de Fén, a mãe da protagonista Lum, até o momento deixada de lado por meu enfoque nos soldados. Comprada de seu pai por um branco refugiado na *toldería* quando ainda estava na idade de catorze anos, Fén simboliza o destino duplamente trágico das cativas indígenas, que, violadas e escravizadas pelo branco conquistador, tiveram seus nomes apagados pela força do mito da cativa branca (IGLESIA, 2002, p. 38).⁴¹⁰ Como aquelas milhares de mulheres desconhecidas, a personagem viveu aterrorizada por *essa sombra imensa que caía sobre ela para humilhá-la* (EP, p. 1623)... e agredi-la... e violá-la... até, finalmente, matá-la na frente de sua filha de nove anos de idade.⁴¹¹ Testemunha sobrevivente do feminicídio de sua mãe,⁴¹² Lum também sobreviverá, renascida em *machi* poderosa, ao massacre de sua *toldería* – e de seu povo, como um todo. Se houve um genocídio – e é claro que houve –, diz a autora em entrevista, também houve sobreviventes: “hay testimonio, hay una marca, no fueron exterminados” (LORENZÓN, 2015). A existência de Lum se erige, portanto, como o símbolo literário desta permanência. Ela, não obstante, não se limitará a esta função. Lum buscará vingar seus mortos.

Antes de seguirmos a protagonista em sua busca por vingança, cabe abordar alguns dos elementos que a compõem. Primeiramente, a sua gênese. Sobre esta, conta a autora em uma entrevista:

Me propuse contar un viaje: había cinco soldados que venían de matar en una de las últimas *tolderías* de los mapuches y tenían que volver al fortín, ese era el esquema primero. Pero apareció una niña de 14 años muy hermosa, mezcla de blanco con mapuche. Cinco hombres asesinos que vienen de comerse una yegua, de matar, y aparece esta mujer hermosa. La van a violar, pensé, y dije esta historia está contada, no voy a contar eso, la historia de la violación, voy a caer en un lugar común (PÁEZ, 2020).

De modo similar ao da protagonista de Cabezón Cámara, Lum é, também, uma espécie de “muchacha indecible”, que se recusa a se encaixar nos lugares-comuns com que o cânone da

⁴¹⁰ Fermín Rodríguez postula o apagamento como destino comum ao corpo indígena – masculino e feminino: “Despojados de su estatuto de enemigos, privados de nombre y hasta de una muerte individual, los indios desaparecen en el campo indiferenciado y anónimo de la muda vida, lejos de sus tierras, donde vagan a merced de los Remington y los malones blancos” (2010, E-book, p. 5228).

⁴¹¹ *Complot*, romance de Perla Suez de 2004, último a compor a *Trilogía de Entre Ríos*, abre com a seguinte epígrafe de Ezequiel Martínez Estrada: “En el origen de la tragedia argentina hay una gota de sangre y una de semen, producto de la violación fundante” (*apud* SUEZ, 2006, p. 187).

⁴¹² Lum, diz Suez (SCHILLING, 2020), é “una víctima del patriarcado”. Cabe mencionar que 2015, ano da publicação do romance, marcou o início do movimento *Ni Una Menos*, do qual tanto Perla Suez quanto Gabriela Cabezón Cámara foram participantes ativas.

literatura se (nos) acostumou a representar as mulheres decimonônicas. Revivificação invertida da Cora de Fenimore Cooper, a personagem de Perla Suez também carrega o estigma da mestiçagem, com a diferença de que, em seu caso, é a presença do sangue branco, a herança do *huinca* assassino de sua mãe, que a faz ser vista com desconfiança. Ela é uma figura marcada pelas interpenetrações entre a civilização e a barbárie, que se evidenciam no fato de carregar, consigo, *um pequeno livro gasto*, presente de uma cativa chamada Ofelia, que, tal qual a Pichicaiun de Gamerro, se tornou a esposa do cacique e ensinou, a ela e a sua mãe, a ler em espanhol (EP, p. 949). Seu nome, ademais, é o emblema da fluidez de seu caráter duplo e liminar, já que Lum, em *mapuche*, pode ser traduzido como “encontro entre duas lagoas” (PÁEZ, 2020). Constituída a partir das ambiguidades resultantes de sua mestiçagem, a personagem se apresenta, portanto, como livre dos rígidos limites dos maniqueísmos *sarmientinos*.

A despeito de que *em uma parte de suas veias correra sangue huinca*, Lum está predestinada a se tornar *machi* (EP, p. 224). Segundo Ana Mariella Bacigalupo, apesar da sociedade *mapuche* ser, ainda nos dias atuais, regida por uma lógica patrilinear e patrilocal, as *machis* são, ao contrário das demais mulheres, indivíduos prósperos e prestigiados, que tomam suas próprias decisões no que concerne às escolhas matrimoniais e à organização de sua casa, e estão livres das sanções sociais tradicionais (KURAMOCHI, 1994, p. 24). Devido ao seu papel intermediador dos seres humanos com o mundo espiritual, as *machis* adquirem uma autoridade informal dentro das comunidades *mapuche*, cuja unidade elas devem proteger mediante a realização de ritos xamânicos de preservação do equilíbrio entre as esferas físicas e espirituais (IDEM, pp. 25-31). É o que declara Lum em seu discurso de iniciação:

Yo, Lum Hué, que llevo el número cuatro en mi elemento, el cuatro que es sagrado porque indica la división del universo, el descanso, la lluvia, el tiempo de brotes y de abundancia, también las divisiones de la gente en la tierra y el sol que está en la noche. Tengo la fuerza de una laguna escondida entre otras dos y por eso mi elemento es el agua.

[...] A partir de ahora vivirás en mí, Ngenechen, porque me has elegido. No soy machi por mi propia decisión, sino porque me has llamado.

[...] Seré machi perfecta. No llamaré a los espíritus oscuros, no podrán decir que hago brujería porque seré machi buena y sanaré a los enfermos y la gente dirá ahora ya no moriremos (EP, p. 177).

Divisão quadripartite do mundo,⁴¹³ dualidade,⁴¹⁴ animismo,⁴¹⁵ reverência à deidade da terra Ngenechen,⁴¹⁶ compromisso com a saúde dos enfermos e o bem-estar da comunidade;⁴¹⁷ são todos elementos constituintes da visão cosmológica *mapuche*, de cuja perspectiva Lum é o símbolo (BARCHIESI, 2023, p. 128).⁴¹⁸ A protagonista se encontra, portanto, em posição diametralmente contraposta à de Deus, o agente a serviço do domínio científico-tecnológico sobre o mundo, já que ela, enquanto *machi* e mulher *mapuche*, tem o dever de preservar o equilíbrio e de transmitir os mitos, as crenças, os símbolos, a língua, as práticas e as técnicas tradicionais de sua comunidade contra a aculturação advinda do exterior (KURAMOCHI, 1994, p. 32). Mas e quando o equilíbrio é rompido e não há mais comunidade para preservar e nem enfermos para curar? E quando não sobrou nem mesmo o *cultrúm* para, com o seu toque, guiar

⁴¹³ “El universo mapuche está orientado según los cuatro puntos cardinales, reconociéndose, por lo tanto, cuatro direcciones organizadas a partir del Este, lugar de la Cordillera de los Andes y región matriz de la presente concepción espacial. Consecuentemente, el ciclo solar diario parece ser decisivo en la elección de este punto de referencia, puesto que en el área andina el sol nace en la cordillera (Este) y se pone en el mar (Oeste). La plataforma cuadrada terrestre constituye la ‘tierra de las cuatro esquinas’ (*meli esquina mapu*), también llamada ‘tierra de los cuatro lugares’ (*meli witrán mapu*) o ‘tierra de las cuatro ramas’ (*meli chankiñ mapu*). Una machi anciana de gran sabiduría resume el relato mítico de la creación de la tierra mapuche: ‘Primero se creó el *meli ñom*. Y después *meli witrán mapu*. Todo cuadrado. Con dios dejaron al mapuche para vivir en esta tierra. Los mandó a vivir en los cuatro lados de la tierra” (GREBE [et al], 1972, p. 52).

⁴¹⁴ “En resumen, la visión cósmica mapuche es dualista y dialéctica: el *wenu mapu* contiene sólo al bien (tesis); el *anka wenu* y *minche mapu* representan sólo el mal (antítesis); y en la tierra coexisten el bien y el mal en una síntesis que no implica fusión, sino yuxtaposición dinámica. La verdadera polaridad tiende a la unión; y la conjunción de dos fuerzas opuestas es una condición necesaria para lograr el equilibrio cósmico dualista” (GREBE [et al], 1972, p. 49). Esta dualidad está presente na divindade Ngenechen, “simultáneamente femenina y masculina, anciano y joven” (KURAMOCHI, 1994, p. 35).

⁴¹⁵ Yosuke Kuramochi define o pensamento *mapuche* como “un tipo de pensamiento animista que lleva a una concepción holística y sintética del mundo más que secuencialista, analítica o fuertemente abstractiva” (1994, p. 5). Sobre este tipo de concepção do mundo, Horacio Zapater cita a declaração do padre Diego Rosales: “Y lo mismo entienden por el Pillan a quien también invocan, porque los volcanes que hay en este Reino, que son muchos y echan fuego, humo y azufre, dicen que son algunos de sus caciques difuntos que habitan en aquellos volcanes y arrojan fuego cuando se enojan. Y así cuando invocan al Pillan, ni llaman a Dios ni al diablo sino a sus caciques difuntos que se han convertido en volcanes” (*apud* IDEM, pp. 219-20).

⁴¹⁶ Ana Mariella Bacigalupo diz que o culto à divindade Ngenechen, “(dominador del hombre) considerado equivalente a ‘Ngenmapu’ (dominador de la tierra)”, ganhou importância em meados do século XVIII, simultaneamente ao início da sedentarização agrícola dos *mapuche* e do aparecimento das primeiras *machis* mulheres. Para a autora, “[m]ientras que la predominancia de machis hombres está ligada a una sociedad de guerreros nómades, rituales con propósito militar y espíritus ancestrales masculinos, las machis mujeres están ligadas a una economía agrícola, ceremonias de fertilidad, y la predominancia de una deidad de la tierra” (KURAMOCHI, 1994, p. 35).

⁴¹⁷ “Históricamente los chamanes o ‘machis’ mapuches eran hombres que vestían ropas de mujer (transvesti) para invocar a los antiguos espíritus familiares de los mapuches llamados ‘pillanes’ para ayudar a curar enfermedades y proteger a la comunidad” (KURAMOCHI, 1994, p. 33).

⁴¹⁸ Além das já mencionadas memórias do *lonco* Pascual Coña, Perla Suez afirma que, para a composição da visão de mundo de Lum, teve, como fontes, um dicionário *mapuche*-espanhol, assim como a obra de Mircea Eliade, e textos sobre xamanismo araucano e sobre os mitos do povo *mapuche* (FRIERA, 2015).

os espíritos daqueles que foram mortos?⁴¹⁹ O que resta a uma *machi* sem povo? Nada.⁴²⁰ Apenas o ato de encher *as mãos de cinzas* e de esfregá-las na *cara para tingir-se de cinza*. *É o que fazem os xamãs para adquirir o resplendor dos espectros, para ser um deles* (EP, p. 415).

Tornada espectro, Lum se funde ao deserto. Capaz de sentir os olhares e as vozes do pampa, ela passa a perceber *que é parte de algo vivo, a energia entra em seu corpo em um fluir constante* (IDEM, p. 1604). O animismo da relação entre a protagonista e este deserto “vivo”, que, diz Barchiesi, subordina a relação sintática observador-observado ao vínculo metonímico (2019, p. 129), tem, como resultado, a paulatina metamorfose do território, que deixa de ser um “objeto observado” para se tornar um “sujeito operador” que atua segundo a lógica punitiva da cosmologia *mapuche* (IDEM, p. 122). Não à toa, duas das três mortes que a personagem comete no romance se dão mediante um elemento da natureza: a de Carranza em meio às águas, afogado e esfaqueado por uma Lum-predadora, emergida do *abrigo uterino da lagoa* (EP, p. 706);⁴²¹ a de Rufino em meio ao branco cintilante do *Gran Salitral*, no qual adentra enceguecido pelas alucinações provocadas pelas sementes de *cebil* que Lum havia introduzido no café durante a noite.

Antes de realizar tais ações, a personagem roga à Ngenechen para dotá-la da força necessária para concluir sua missão. A origem sobrenatural de seus poderes faz com que Lum remeta, em certo sentido, à personagem de María, que se encontra igualmente “poseída por las fuerzas que la rodean”, como define Fernando Operé (2011). Além disto, ambas as mulheres são personagens ambíguas, fortes e débeis ao mesmo tempo (TORESÁN, 2017, p. 28), que, deixadas sozinhas no deserto, devem percorrê-lo em direção à fronteira. É, neste momento, porém, que suas similaridades terminam, pois, enquanto María se associa às forças da natureza como um meio para delas escapar, Lum é, como os indígenas de *La China Iron*, o próprio deserto. Lembremos, ainda, que a personagem de Echeverría estava sujeita a uma masculinização reiterativa do seu papel feminino enquanto mãe e esposa. Já Lum, por outro

⁴¹⁹ “Cabe precisar que en el ritual mapuche dos elementos son fundamentales: el *rewe* y el *kultrun* [ou *cultrúm*, como aparece em *El país del diablo*]. Si el *rewe* es un ícono construido culturalmente y compartido socialmente, el *kultrun*, del cual se apodera el grupo de soldados y que Lum tiene que recuperar, consiste en un timbal chamánico asociado al *rewe*, ambos constituyen una pareja complementaria de íconos paradigmáticos que representan el cosmos y la tierra, respectivamente; ambos han sido construidos con maderas sagradas de árboles silvestres que representan metonímicamente la naturaleza virgen” (BARCHIESI, 2019, p. 130).

⁴²⁰ O que resta ao indígena em geral – este sujeito “incorporado ‘em um todo nosótrico’, um todo que ‘não é a soma de tantas individualidades’, mas ‘uma só coisa, um só todo’, uma ‘entidade qualitativamente distinta’” do “sujeito cartesiano de nossa psicologia, o *eu* isolado e fechado em si mesmo” (PAVÓN-CUÉLLAR, 2022, p. 44, grifos no original) – sem o seu povo, a sua comunidade? Nada.

⁴²¹ Lembremos, com Julio Premat, a postura ambígua de Saer frente ao materno, para a qual a ideia de um *regressus ad uterum* aparece como, simultaneamente, retorno à fonte da vida e regressão que “lleva a una anulación anterior, a una muerte regresiva, a una desaparición en la nada” (2002, p. 98). Neste sentido, Lum, enquanto ser ligado ao feminino, se mimetiza às águas uterinas da lagoa a fim de anular o ímpeto destruidor do masculino.

lado, não está limitada à cisão entre os gêneros, pois, como *machi*, ela, tal qual a sua divindade protetora, é uma *alma dupla*, para citar o romance de Cabezón Cámara mais uma vez, que possui atributos tanto femininos quanto masculinos. E se ambas matam, María o faz por seu marido e seu ato aparece justificado por se voltar contra o corpo selvagem do indígena; o de Lum, por outro lado, é um ato furioso de vingança, feito em seu próprio nome e no de seu povo.

A motivação vingativa da personagem relembra a de diversos personagens da ficção literária e do cinema *hollywoodiano*, tais como os encontrados nos filmes de Quentin Tarantino e dos irmãos Cohen, citados como fontes de inspiração para Suez (PÁEZ, 2020). A autora, inclusive, chega a dizer que teve, com *El país del diablo*, a intenção de construir “un *western* de nuestra Patagonia” (FRIERA, 2015).⁴²² Tal declaração vai ao encontro da própria estrutura narrativa do romance, cujo estilo fragmentário, escrito quase que exclusivamente no presente do indicativo, com orações curtas e de poucas adjetivações, produz cenas marcadamente visuais, que se articulam de modo similar ao de uma montagem de planos-sequência cinematográficos (MARTÍNEZ, 2019, p. 26). Daí, o modo entremeado com que as narrativas das trajetórias de Lum e dos cinco soldados – os dois eixos centrais do romance – se veem interpoladas por cenas do passado e planos de acontecimentos montados em uma temporalidade paralela e, aparentemente, sem conexão com a trama principal.⁴²³

Para Barchiesi, o progressivo estreitamento do acosso da protagonista sobre os soldados – *Algo espantoso se aproxima*, vaticina Ancatril em certo momento (EP, p. 1002) – equivale a uma inversão do regime discursivo-narrativo pela qual a cosmovisão *mapuche* avança sobre o próprio “sintagma novelesco”, “imponiendo la discontinuidad y fragmentación que la caracteriza” (2019, p. 129). Neste sentido, o pampa, cujo suposto vazio geográfico havia sido preenchido pela presença de frondosos bosques, se transforma, com Lum, em um “actante narrativo”, que cresce e, continua a autora, “se enuncia con las modalidades epistémicas de su incertidumbre visual, según las coordenadas de una realidad fantasmagórica, insegura” (IDEM, p. 136). Perseguidos pela protagonista e perturbados por alucinações advindas de seus passados individuais e coletivos, os soldados vão sendo tragados pela indeterminação onírica do deserto, tal como manifestada na cena da aparição do sabre de Juan Manuel de Rosas trazido pelo soldado caolho, espécie de “zombie de las películas modernas” (FRIERA, 2015), ou no sonho premonitório de Ancatril, em que *a divisão inteira desaparecia entre as dunas, o bosque os tragava* (EP, p. 1002).

⁴²² Ao que completa: “Y sería lindo que la historia de Lum llegue al cine” (PÁEZ, 2020).

⁴²³ Caso do relato sobre o personagem Sepúlveda, que, inicialmente, parece estar desconectado da trama, mas cuja presença retorna no epílogo do romance.

Ao contrário do bosque acolhedor de *La China Iron*, que se abria para possibilitar a penetração da diversa comitiva de personagens, aqui, ele se abre para tragá-los, tal como o faz com máquina fotográfica de Deus, arrastada, juntamente com os mantimentos e a mula que os carregava, pela enxurrada que inunda o pampa. De modo similar ao da lembrança de Ancatril de sua participação na escavação da *zanja* de Alsina – ocasião em que o personagem foi, quase que definitivamente, sepultado por um desmoronamento de terra que condenou o projeto –, o deserto rejeita a horizontalidade imposta pelos dispositivos de estriamento do branco e se revela em toda a sua verticalidade. Esta, diz Barchiesi, é a da concepção vertical do universo *mapuche*, que tem, no movimento cíclico de renovação das árvores, no qual morte e renascimento são estágios sucessivos de uma perpétua ascensão ao céu, o seu símbolo máximo, do qual o *rehue* é a representação (2019, pp. 132-3).⁴²⁴ Temporalidade cíclica que nomeia as três partes em que o romance se divide – “Sufrimiento”, “Muerte” e “Resurrección” –, que, por sua vez, se conectam aos estágios do próprio rito de iniciação da protagonista em *machi*.

O encontro entre Lum e Deus define, portanto, o predomínio de uma representação do deserto sobre a outra. Hipnotizado por sua fascinação *lombrosiana* pela mescla que se evidencia nos olhos claros da jovem, o fotógrafo mal percebe a navalha que – no rápido movimento que trará a imagem assassina de seu pai à mente da protagonista – o degola. A morte de Deus fará com que a ausência de vida do olho vítreo da câmera fotográfica, símbolo da visão conquistadora do homem branco, se repita nos *olhos já vazios* do personagem (EP, p. 1545). Sua negrura é o resultado da ação desagregadora do pampa enquanto território de contornos demoníacos⁴²⁵:

[...] engaña, confunde, manipula al observador blanco con figuras que se disuelven o confunden categorías; imágenes espectrales que difuminan el diseño de la conquista, borran líneas y contornos, volviendo imprecisas las nítidas formas de la sintaxis narrativa y de la captura de su paisaje [...] (BARCHIESI, 2019, p. 137).⁴²⁶

⁴²⁴ Sobre a verticalidade do cosmos *mapuche*, dizem María Ester Grebe, Sergio Pacheco e José Segura: “Los mapuches conciben el cosmos como una serie de plataformas que aparecen superpuestas en el espacio. Dichas plataformas son todas de forma cuadrada y de igual tamaño. Fueron creadas en orden descendente en el tiempo de los orígenes, tomando como modelo la plataforma más alta, recinto de los dioses creadores. Consecuentemente, el mundo natural es una réplica del sobrenatural” (GREBE [et al], 1972, p. 49). Sobre o *rehue*, “altar de la machi”, os autores dizem possuir “ya sea cuatro o siete peldaños, según sea la región y la reducción. Es evidente que sus escalones representan las plataformas del árbol cósmico” (IDEM, p. 51).

⁴²⁵ Contornos que se encontram presentes desde o texto fundador de “La cautiva”, cuja epígrafe de Dante em sua segunda parte, “El festín”, traz, por si só, conotações infernais, que se manifestam em dois componentes primordiais: “el claroscuro de las hogueras en la noche y la tribu, presentada como un conjunto de seres demoníacos” (CURIA; MOLINA; ELUSTONDO, 2010).

⁴²⁶ Se, para o branco conquistador, o pampa é o “país del diablo”, para os indígenas, ele é, continua Barchiesi, “el país del gualicho”, que “se materializa en la enorme destrucción ecológica y cultural que conllevó, en nombre de un ‘demoníaco’ progreso modernizador la conquista del desierto respecto de una cosmovisión que estuvo indisolublemente arraigada a vastas extensiones del territorio argentino” (2019, p. 138).

Desta forma, o que se segue, ao assassinato de Deus, é uma sucessão vertiginosa de lembranças do passado de Lum, de sua mãe e do tenente, que termina na rendição da primeira a este último. Tal ato, porém, leva consigo a inutilidade dos empreendimentos no pampa. *Alambrar para quê, conquistar para quê, murmura o tenente* enquanto carrega, de forma resignada, a protagonista na garupa de sua égua rumo ao fortim (EP, p. 1734). Antes disso, uma última parada: Lum e seus dois sobreviventes, o tenente e Ancatril, adentram uma *estancia* abandonada, cujos donos foram mortos cinquenta anos antes, durante as guerras civis entre federais e unitários. *Aqui mataram inocentes*, diz Lum, *esta vez foram blancos contra blancos*. De posse do *cultrúm* roubado pelo tenente e devolvido por Ancatril, a protagonista poderá, finalmente, realizar o seu destino de *machi* e realizar o rito que guiará *os espíritos dos mortos que acabaram perdidos nesse lugar maldito* (IDEM, p. 1803).

O rito de Lum apazigua os espíritos dos antepassados mortos dos algozes de seu povo e traz alguma redenção às vítimas da matança. Há um simbolismo semelhante na narrativa de *El país del diablo*, que produz, nas palavras de Barchiesi, “una suerte de justicia poética, de solución moral compensatoria de un grave desvío en la historiografía argentina” (2019, p. 123).⁴²⁷ Tal “desvio” – termo de sentido teleológico, cuja conotação negativa enquanto um descaminho no curso da história aparece apenas segundo os valores do humanitarismo contemporâneo, já que, para o projeto liberal argentino do século XIX, foi a própria meta a ser alcançada – produziu o que Luis Enrique Escamilla Frías define como o *karma* de “una sociedad fundada precisamente sobre la sangre que sus antepasados no tan remotos gatillaron en contra de los pueblos aborígenes” (2021, p. 7).⁴²⁸ É a verdade recalcada – “¿por qué no se habla de los

⁴²⁷ Adorno e Horkheimer dizem que, não obstante declarado anátema pela razão grega e pela religião judaica, o princípio imitativo da magia segue existindo na arte. Ambas têm em comum “o fato de estabelecer um domínio próprio, fechado em si mesmo e arrebatado ao contexto da vida profana. Neste domínio imperam leis particulares. Assim como a primeira coisa que o feiticeiro fazia em sua cerimônia era delimitar em face do mundo ambiente o lugar onde as forças sagradas deviam atuar, assim também, com cada obra de arte, seu círculo fechado se destaca do real. É exatamente a renúncia a agir, pela qual a arte se separa da simpatia mágica, que fixa ainda mais profundamente a herança mágica. Esta renúncia coloca a imagem pura em oposição à realidade mesma, cujos elementos ela supera retendo-os [*aufhebt*] dentro de si” (2006, p. 28). De modo similar, Yosuke Kuramochi aproxima o funcionamento metonímico-analógico da cosmovisão *mapuche* da linguagem poética. Como aquele, “el arte verbal de la poesía [...] ataca el principio de identidad y dispersa el de causalidad estableciendo una redenominación de la realidad, relaciones de otro orden; vuelve difusos los límites de las realidades proponiendo una nueva ontología por la metáfora, la metonimia, aproximándose a los procesos codificadores del sueño, desviándose de las estructuras sintácticas ‘normales’ buscando la ambigüedad, la polisemia, en fin un nuevo ser de las cosas por el signo que se puebla de otros semas, de otras significaciones” (1994, 118).

⁴²⁸ Pesado *karma* que subjaz no cerne do território nacional, tal qual radiografado por Martínez Estrada: “En la lucha se pobló esta tierra. Esa red de pueblos, nacidos al evento de la persecución, dio un aspecto militar a la República, no político ni económico. El mapa de las poblaciones es un mapa de trincheras convertidas en despensas y pulperías. Fue el indio el que los obligó a dar esa estructura arbitraria a los pueblos y, consiguientemente, a las líneas férreas que vinieron a fijarlos para siempre. Exterminados, dejaban esos cadáveres imposibles de sepultar nunca. Podían fundarse universidades para explicar teología y enseñar derecho canónico; todo eso era la mentira. La verdad trabajaba oscuramente, indignada cuanto más se acentuaba su inferioridad, en los campos que se

indios en la Argentina?”, perguntava Viñas cem anos depois do massacre (1983, p. 18) – que o incômodo questionamento de Gamerro procura desnudar: “¿cómo lidiar [...] con un genocidio, cuando se es beneficiario de ese genocidio?” (2015, E-book, p. 2948).

Na impossibilidade da devolução das terras às vítimas, ou de qualquer outra solução realmente compensatória, os argentinos, continua o autor de *El sueño del señor juez*, optaram por ignorar o problema. Mas há, ainda, outros caminhos possíveis, já que, por debaixo do desamparo produzido pela consciência da impotência de suas ações em transformar passado e presente, a literatura subsiste⁴²⁹:

El problema, en última instancia, no tiene solución, ni en el plano de los hechos ni en el de las representaciones ni en el de las emociones o la conciencia. Quizá ni siquiera se trate de un ‘problema’. Plantearlo como tal sugiere que hay que buscarle, una solución, y ya sabemos la que le dieron nuestros compatriotas en el siglo XIX.

Quizá lo mejor que pueda proponerse el arte – entre cuyas muchas tareas *no* se encuentra la de brindar soluciones prácticas a los problemas del mundo – sea elaborar esta imposibilidad en imágenes que le vuelvan visible e inteligible [...] (IDEM, p. 2952, grifo no original).

A literatura, portanto, vai ao passado, não para reconstitui-lo “tal como realmente aconteceu”, mas, de maneira similar à da leitura *benjaminiana* da história enquanto construção alegórica, elaborar o trauma histórico a fim de torná-lo visível e inteligível para o presente.⁴³⁰ Ir além do trabalho de luto, desenterrar os ossos de uma nação mutilada pela farsa do branqueamento de sua identidade, que buscou soterrar a permanência de seus elementos afro-indígenas; recuperá-los, dar-lhes justiça poética e confrontar a presença viva dos espectros canonizados.⁴³¹ Ler a história a contrapelo a fim de alcançar os lampejos ocasionados no choque

poblaban al azar de animales y de hombres. Había que llenar los huecos dejados por el indio amoldado a su medio” (1996, p. 23).

⁴²⁹ “Segundo Schelling, a arte entra em ação quando o saber desampara os homens” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 29).

⁴³⁰ Tal concepção está expressa, de maneira exemplar, nas teses de número 5 – “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” – e 6 – “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” – sobre o conceito de História (BENJAMIN, 2010, p. 224). Já sobre o modo como o trabalho do historiador materialista de Benjamin articula o presente com os fragmentos do passado, diz Stella Penido: “Tal como o alegorista trabalha com os objetos, o historiador deve proceder com os documentos. O alegorista descontextualiza os objetos de seus significados originais doando-lhes um novo sentido; o historiador deve fazer o mesmo com os fragmentos da história. Os documentos de uma cultura malograda – já fragmentária por esse seu caráter arruinado – tornam-se ainda mais fragmentários quando os trata como citações. Ao utilizar os cacos da história como citação, o historiador os descontextualiza de sua intenção original doando-lhes um novo sentido. Aqui também, o historiador, enquanto o único capaz de trazer a memória que relampeja no momento do perigo atual, é o único capaz de doar novos sentidos ao passado; nisso, tal qual o alegorista, ele é onipotente. No entanto, se o alegorista barroco, como o Todopoderoso diante dos objetos, com o seu poder ilimitado de trazer ressignificações às coisas, é incapaz de evitar a arbitrariedade de suas significações, o historiador materialista segue um critério. A arbitrariedade alegórica é substituída, no caso do historiador, pela tarefa de oferecer alguma resposta às intenções do passado” (1989, p. 67).

⁴³¹ “[L]a esencia nuestra está en los huesos”, diz Perla Suez (FRIERA, 2015). Já María Rosa Lojo, de quem retiro a ideia da identidade mutilada da nação argentina, afirma: “La Argentina era oficialmente un país blanco, o blanqueado por una inmigración europea que llegaba para colonizar el espacio vacío [...]. Sin embargo, el componente aborigen, formalmente borrado, siguió existiendo con la autonomía de lo inconsciente y oculto;

do Agora com o Outrora. É o que faz não só *El país del diablo* como os demais textos abordados no *corpus* deste trabalho, os quais caberiam, todos, na seguinte definição que Suez dá a seu livro quando diz: “Mi novela no es histórica, creo en la ficción” (RAMOS, 2020). Escritos, em sua maioria, na iminência do Bicentenário da Proclamação da Independência Argentina, seus textos retomam as imagens fundacionais da Biblioteca Nacional⁴³² – erigida, lembremos, sobre a vastidão simbólico-espacial do deserto pampeano – e as colocam sob um trabalho de releitura capaz de, na interlocução dinâmica do presente com o passado, retirá-las do interior cristalizado do museu em que haviam sido postas por escritores como Lugones e Rojas cerca de cem anos antes.⁴³³

Seja pela exacerbação do discurso canônico (*Los cautivos*), pela imaginação criadora que se insere nos interstícios da história (*Echeverría*), pela subversão carnavalesca da letra estatal (*El sueño del señor juez*), pela transfiguração das identidades excludentes da pátria no masculino (“El amor”) em uma matéria inclusiva (*Las aventuras de la China Iron*), ou, finalmente, pelo socavar de qualquer base sobre a qual erigir uma identidade nacional no território movediço do pampa (*La ocasión*); tentei mostrar, nesta eleição de certos textos da literatura argentina contemporânea, que a literatura não vai ao passado na intenção de construir certezas definitivas, mas a fim de explorar o que Deleuze chamou de sua virtualidade múltipla, aquilo que “existe como posibilidad no realizada de la historia” (RODRÍGUEZ, 2010, E-book, p. 3765). Uma tentativa de colocar-se frente à literatura de maneira similar à de Didi-Huberman com o afresco de Fra Angelico e buscar perceber, na zona intervalar aberta por uma leitura crítica que elege o território das margens como local de sua enunciação, o entrelaçado das diversas (re)leituras, textualidades e temporalidades que compõem a matéria de suas tessituras verbais.

No deserto pampeano do final do romance de Perla Suez – o segundo final, o do epílogo, que reescreve a chegada dos personagens à fronteira –, *as três silhuetas diminutas caminham lentamente, parece que não conseguem avançar, e, não obstante, chegam a um fortim* (EP, p. 1939). Lá, encontram com a figura fantasmal do cabo Francisco Sepúlveda, protagonista de uma das histórias contadas em paralelo à narrativa central, que lhes diz que *já não há colorados ou azuis, não há pele escura nem clara, não nos consideramos selvagens nem civilizados,*

emergiendo, por momentos, como el protagonista vergonzante, el ‘cabecita negra’ o ‘la lengua del malón’ [...] en la historia nacional” (2015, p. 305). Com Lum – assim como com os *Iñchiñ* de *La China Iron* –, a emersão do componente indígena abandona toda e qualquer vergonha a favor de uma ostentação exuberante e orgulhosa.

⁴³² Sobre a ideia de “Biblioteca Nacional”, diz María Semilla Durán: “sistema de textos que definen la construcción identitaria y que se asienta en las relaciones *históricas* entre historia y ficción” (2014, p. 6, grifo no original).

⁴³³ A publicação de *El país del diablo* se deu 99 anos após a de *El payador*, enquanto a de *La China Iron*, 101 anos depois.

porque, pergunta, o que somos no final das contas (IDEM, p. 1973)? Se o primeiro final havia concedido uma espécie de redenção ao tenente, que se volta contra o guarda do fortim, e assegurado a sobrevivência de Lum mediante a palavra de sua filha, espécie de guardiã responsável por preservar a versão dos vencidos, aqui, a indeterminação se impõe, como em Saer, a qualquer possibilidade de uma definição para as identidades. Nesta que é também uma reelaboração do final de “La cautiva”, o deserto, território paradigmático da nação, tantas vezes percorrido, tantas vezes preenchido de sentidos pela letra escrita, transformado em campo após a eliminação dos seus habitantes originários e a repartição do seu espaço em latifúndios, reluz, uma última vez, com o brilho de seu olhar enigmático:

Unos puntos luminosos se mueven en la lejanía, no son luciérnagas, son los ojos del desierto que observa y todo es borroso para quienes lo miran (IDEM, p. 1979).

BIBLIOGRAFIA

Abreviações. *Corpus do trabalho (ordem alfabética)*

- AO:** SAER, Juan José. *A ocasião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 (tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman). Edição em espanhol: *La ocasión*. Buenos Aires: Booket, 2013 (original de 1988).
- CI:** CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *As aventuras da China Iron*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021 (tradução de Silvia Massimi Felix). Edição em espanhol: *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2017 (original de 2017).
- CT:** KOHAN, Martín. *Cuerpo a tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016 (conto “El amor” original de 2011).
- E:** CAPARRÓS, Martín. *Echeverría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016 (original de 2016).
- EP:** SUEZ, Perla. *El país del diablo*. Gainesville: La Pereza Ediciones, 2016 (original de 2015).
- ES:** GAMERRO, Carlos. *El sueño del señor juez*. Buenos Aires: Edhasa, 2017 (original de 2000).
- LC:** KOHAN, Martín. *Los cautivos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010 (original de 2000).

Sobre Juan José Saer

- ABBATE, Florencia. *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim, 2014.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. “Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer”. *América sin nombre* (5-6), pp. 53-9.
- BERNABEI, Verónica. “Orillas desbordadas: la tradición literaria en Juan José Saer”. *Les Amériques au fil du devenir: Territoires traversés, espaces inventés*. Pole Nord. Est de L’Institut des Amériques, Université de Lille 3, 14/15/16 de nov. de 2013.
- DURÁ CELMA, Rosa. “*La ocasión*: una novela en el eje de la vacilación”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 40, Universidad de La Rioja, 2014, pp. 75-97.
- GARCÍA-MORENO, Laura. “Entre la pampa del lenguaje y el alambrado de la escritura: la mancha roja como síntoma de la ambigüedad de lo real en *La ocasión* de Juan José Saer”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2017, vol.2, pp.195-215.
- GRAMUGLIO, María Teresa. *El lugar de Saer: sobre una poética de la narración: 1969-2014*. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones; Editorial Municipal de Rosario, 2017.

- KRAMER, Nicholas Michael. "Outlaws of the Pampa: Representations of the gaucho and the Indigenous in *Las nubes* (1997) and *La ocasión* (1988) by Juan José Saer". *Latin American Literary Review*, vol. 40, n. 79, jan.-jun., 2012, pp. 88-114.
- LONGONI, Bruno. *Pasto de su delirio y color del mundo: Figuras de autor en la narrativa de Juan José Saer*. Santander: Universidad Industrial de Santander, 2020.
- MANZI, Joaquín. "Discurso de la locura y locura del discurso en la obra de Juan José Saer". *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, Université de Poitiers, 2000, pp. 553-62.
- MARANGUELLO, Carolina. "Una geografía pintada: paisaje y abstracción en ficciones y ensayos de Juan José Saer". *Anclajes*, vol. XXI, n. 1, enero-abril 2017, pp. 43-58.
- MARTÍNEZ-RICHTER, Marily. *La caja de la escritura: diálogos con narradores y críticos argentinos*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- MOTA, Raquel Alves. "A confluência de vozes em *La ocasión* de Juan José Saer: o dilema entre dois sujeitos". *Revista Inventário* (Universidade Federal da Bahia), 12^a ed., Jan.-Jul., 2013, pp. 1-15.
- _____. *A voz poética dos protagonistas: a (re)construção do real em "La Ocasión", de Juan José Saer, e em "Dom Casmurro", de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. *Por un relato futuro: conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PODLESZANSKA, Nina Pluta. "'Hacia qué patria del silencio'. El patriotismo no ortodoxo de Juan José Saer". *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 10, 2019, pp. 623-43.
- PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- _____. "El cataclismo de los orígenes: la pampa histórica de Juan José Saer". *Cambio y permanencia en las culturas del Río de la Plata*, n° 17-18, Río de la Plata, 1997, pp. 698-700.
- PRIETO, Martín [et al.]. *Una forma más real que la del mundo. Conversaciones con Juan José Saer*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- REALES, Liliana [et al.]. "Dossier Juan José Saer". *Crítica Cultural* (Unisul), v. 5, n. 2, jul./dez., 2010.
- REATI, Fernando. "Las nubes de Juan José Saer: un viaje por la pampa hacia otra metafísica de lo real" In: *Revista de Literatura Hispánica*. No. 52-3, Otoño 2000 – Primavera 2001, Providence College: Department of Modern Languages, pp. 281-94.

- RIERA, Gabriel. *Littoral of the Letter: Saer's art of narration*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- RODRÍGUEZ, Fermín A. "Contar de cero. Saer y el desierto". *Revista Def-ghi. Comunicación y arte*. Santa Fe: 2008, pp. 140-5.
- ROMANO-THUESEN, Evelia. "La ocasión para narrar: historia, realidad y alegoría en un texto de Juan José Saer". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo 47, n. 1, México, 1999, pp. 99-119.
- SAER, Juan José. *Cuentos completos: 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral, 2018.
- _____. *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2016 (original de 1997).
- _____. *El entenado*. Barcelona: Rayo Verde Editorial, 2013 (original de 1982).
- _____. *El río sin orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 (original de 1991).
- _____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 2017 (original de 1999).
- _____. *Ninguém Nada Nunca*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (traducción de Bernardo de Carvalho; original de 1980).
- _____. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2020 (original de 2005).
- SARLO, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- VILLORO, Juan. "La víctima salvada: 'El entenado' de Juan José Saer". *De eso se trata: ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008, pp. 188-98.

Sobre Martín Kohan e Martín Caparrós

- ABADÍAS, Christian Snoey. *Experiencia y sentido: la escritura de la historia y del horror en la obra de Martín Caparrós*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.
- CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (coord.). *Borges – Francia*. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 35-43.
- CAPARRÓS, Martín. *Ansay o los infortunios de la gloria*. Barcelona: Seix Barral, 2014 (original de 1984).
- _____. *Sarmiento*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2022.
- EL JABER, Loreley. "Inscripciones en la tierra, en el cuerpo (Sobre *Los cautivos* de Martín Kohan)". *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, n° 9/10. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2006, pp. 1-10.
- FERRERO, Adrián. "Sombra terrible de Echeverría... Martín Kohan, 'Los cautivos. El exilio de Echeverría' (novela)". *Clío & Asociados. La Historia enseñada*, n° 6. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2002, pp. 173-5.

- FONSALIDO, María Elena. *La escritura miope: sobre la narrativa de Martín Kohan*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2021.
- JAROSZUK, Barbara. “Civilización y barbarie una vez más. *Los cautivos* de Martín Kohan como novela revisionista”. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. Warsaw: Muzeum Historii Polski, n. 18, 2013, pp. 35-55.
- KOHAN, Martín. *Cuentas pendientes*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- LOJO, Martín. “La Argentina, una violenta invención de la literatura” (Entrevista con Carlos Gamerro e Martín Kohan). *La Nación*, 2015. In: <https://www.lanacion.com.ar/1814885-la-argentina-una-violenta-invencion-de-la-literatura-martin-kohan-y-carlos-gamerro> (Último acceso em 06/05/2021).
- MICHAEL, Christopher Domínguez. “Caparrós y los problemas de la novela histórica”. *Letras libres*. México: Febrero 2017, pp. 50-1.
- OLIVARES, Richard Astudillo. “Tradición y transfiguración en *Los cautivos* de Martín Kohan y *Ema, la cautiva* de César Aira”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. Madison: University of Wisconsin, vol. 40, n. 1, Mayo 2011, pp. 23-34.
- PERALTA-MARQUEZ, Olga. “Los juegos intertextuales en *Los cautivos: el exilio de Echeverría*, de Martín Kohan”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*. New York: Lehman College, n. 29, December, 2012, pp. 139-59.
- SABAN, Karen. “Cruce de caminos entre la literatura y la historia: conversación con el escritor argentino Martín Kohan”. *Iberoamericana*. Madrid/Frankfurt: año IX, n. 35, Septiembre, 2009, pp. 165-70.
- SKREPETZ, Inês. *O baú de Martín Kohan: na-arqueologias do corpus e a potência dos espectros*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.
- VINELLI, Elena. “Archivo Kohan. *Los cautivos*... como reescritura, reversión y parodia de la palabra ilustre de Echeverría”. *Hologramática literaria*. Lomas de Zamora: Facultad de Ciencias Sociales de la UNLZ, nº 1, v. 1, año I, 2005-2006, pp. 6-23.
- WALDEGARAY, María Inéz. “El cruce a Uruguay: desplazamientos narrativos y espaciales en *Los cautivos. El exilio de Echeverría*, de Martín Kohan”. *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. Colorado: vol. 22, n. 1, Fall, 2006, pp. 102-10.
- ZUNINI, Patricio. “Me interesan los personajes donde la perversión es lo normal” (Entrevista com Martín Kohan). Infobae, 10/05/2018. In: <https://www.infobae.com/grandes-libros/2018/05/10/martin-kohan-me-interesan-los-personajes-donde-la-perversion-es-lo-normal/> (Último acceso em 23/11/2022).

Sobre Carlos Gamerro e Gabriela Cabezón Cámara

- BILLI, Noelia. “El Plantacionoceno en el ‘desierto’ argentino. *Las aventuras de la China Iron* como narrativa indisciplinada para la alteración de mundos”. *Aisthesis*. Santiago de Chile: Instituto de Estética; Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 72, 2022, pp. 10-30.
- CARDELLA, Mag. Sebastián Nicolás. “Reconfiguraciones del desierto y la nación argentina: el caso de *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara. Un abordaje desde el neobarroco latinoamericano concebido como dispositivo lector”. *Revista de Humanidades*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, v. 13, n. 1, enero-junio, 2023.
- DESTÉFANIS, María Laura. *El trabajo sobre la identidad en la narrativa de Carlos Gamerro (1998 – 2001)*. Tese de Doutorado. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- _____. “Nación, historia y ficción en *El sueño del señor juez*, de Carlos Gamerro”. V *Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: UBA, 2012, 1028-1031.
- DRUCAROFF, Elsa. “Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven”. *Boletín de Reseñas Bibliográficas*. Buenos Aires: UBA, n. 9/10, 2006.
- ESCAMILLA FRÍAS, Luis Enrique. “Trans-fundar la Argentina. Nación, autoría y masculinidades en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Cuadernos del CILHA*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, v. 34, 2021, pp. 1-27.
- FLEISNER, Paula. “El desierto era parecido a un paraíso. Aventuras posthumanas en una novela de G. Cabezón Cámara”. *Veritas*. Porto Alegre: PUCRS, v. 65, n. 2, mai-ago 2020, pp. 1-13.
- GAMERRO, Carlos. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- _____. *La jaula de los onas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2021.
- _____. *Las islas*. Buenos Aires: Norma, 2007 (original de 1998).
- GUEBEL, Daniel. “‘El Gaucho’: Charla con Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara en Campo de Batalla”. *Canal de la Ciudad* (canal do Youtube), 2018. In: <https://www.youtube.com/watch?v=VDLxEtTBLtI> (Último acceso em: 25/09/2023).
- JAROSZUK, Barbara. “Ideas como sueños: *El sueño del señor juez* de Carlos Gamerro o las consecuencias políticas de una ficción barroca”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Lodz: University of Lodz, vol. 62, n. 4, 2019, pp. 43-56.
- _____. “Negociando el mapa de lo posible. *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Studia Neophilologia*. UK: Routledge, v. 93, n. 3, 2021.

- MUÑOZ CORTIZO, María Victoria. “Aventuras de la liminalidad: la transgresión de los límites del género gauchesco en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara”. *Ámbitos Feministas*. Feministas Unidas Inc., v. 11, Spring 2023, pp. 82-98.
- PEINADOR, Minerva. “Refundando la patria Argentina, desdibujando límites normativos. *Las aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara”. *Romanica Olomucensia*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, n. 2, 2021, pp. 289-304.
- PENNISI, Ariel. “Pensando la Cosa 10: Historia y literatura | Gabriela Cabezón Cámara - Ezequiel Adamovsky”. *Canal Abierto* (canal do Youtube), 2019. In: <https://www.youtube.com/watch?v=fwJbu8tX17E> (Último acceso em 23/09/2023).
- PÉREZ, Alberto Juan. “*La China Iron*: literatura nacional y revisionismo Queer”. *Alberto Julián Pérez – Literatura*. 2022. In: <https://albertojulianperez-literatura.blogspot.com/2022/?m=0> (Último acceso em 25/09/2023).
- PÉREZ GRAS, María Laura. “Retornos desviados al desierto y al río decimonónicos en *Las aventuras de la China Iron*”. *Badebec*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, v. 10, n. 19, Septiembre 2020, pp. 236-253.
- POMERANIEC, Hinde. “Gabriela Cabezón Cámara: ‘Me gustan las historias de mujeres fuertes y libres, como quiero ser yo’”. *Infobae*, 19 nov. 2017. In: <https://www.infobae.com/cultura/2017/11/19/gabriela-cabazon-camara-me-gustan-las-historias-de-mujeres-fuertes-y-libres-como-quiero-ser-yo/> (Último acceso em 25/09/2023).
- REGAZZONI, Susanna. “Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara”. *Landa*. Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 1, 2019, pp. 210-221.
- STRATTA, Isabel. “Las vueltas de Martín Fierro en la literatura del siglo XXI”. *XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: UBA, marzo 2018.

Sobre Perla Suez

- BARCHIESI, Maria Amalia. “La metamorfosis como figura de desplazamiento en *El país del diablo* de Perla Suez”. *Boletín GEC*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, n. 31, enero-junio 2023, pp. 115-131.
- _____. “En el fulgor del caldén. Las figuras del desierto en *El país del diablo* de Perla Suez”. *Rassegna Iberistica*. Pádua: Università di Padova, v. 42, n. 111, giugno 2019, pp. 119-140.

- BOCCO, Andrea Alejandra. “Reescribir las fronteras para inscribir los conflictos socioculturales de la contemporaneidad”. *Cuadernos de Humanidades*. Salta: Universidad de Salta, n. 29, diciembre 2018, pp. 43-58.
- FRIERA, Silvina. “Quería construir un *western* de nuestra Patagonia”. *Página/12*, 18 mai. 2015. In: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-35556-2015-05-18.html> (Último acceso em: 07/11/2023).
- GRENOVILLE, Carolina. “La reescritura de la Conquista del Desierto en *El país del diablo* de Perla Suez”. *Gamma*. Buenos Aires: Universidad del Salvador, n. 5, 2015.
- LORENZÓN, Claudia. “El desierto retratado com belleza, violencia y la magia de lo onírico”. *Télam*, 20 abr. 2015. In: <https://www.telam.com.ar/notas/201504/102184-el-desierto-retratado-con-belleza-violencia-y-la-magia-de-lo-onirico.html> (Último acceso em 07/11/2023).
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. “Imágenes secuenciales de violencia y resistencia en *El país del diablo*”. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*. Milão: Università degli Studi di Milano, n. Extra 3, 2019, pp. 24-31.
- PÁEZ, Natalia. “Perla Suez. ‘El presente nos atraviesa por más que escribamos sobre el pasado’”. *La Nación*, 22 nov. 2020. In: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/perla-suez-el-presente-nos-atraviesa-por-mas-que-escribamos-sobre-el-pasado-nid2513592/> (Último acceso em: 07/11/2023).
- PRADO, Fernanda Palo. “Apontamentos sobre diferentes representações do imigrante judeu em *Hacer la América* e na *Trilogía de Entre Ríos*”. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 18, 2020, pp. 17-35.
- RAMOS, Dulce María. “Perla Suez: ‘Yo no estoy parada en la política, estoy parada en la literatura’”. *El Universal*, 22 nov. 2020. In: <https://www.eluniversal.com/entretenimiento/85207/perla-suez-yo-no-estoy-parada-en-la-politica-estoy-parada-en-la-literatura> (Último acceso em 07/11/2023).
- SCHILLING, Carlos. “Perla Suez: La ficción siempre te lleva a un camino inconcebible”. *La Voz*, 14 dez. 2020. In: <https://www.lavoz.com.ar/vos/cultura/perla-suez-la-ficcion-siempre-te-lleva-a-un-camino-inconcebible/> (Último acceso em 07/11/2023).
- SUEZ, Perla. *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

Bibliografia geral

- ADAMOVSKI, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 (tradução de Guido Antonio de Almeida).
- ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023 (tradução de Rosa Freire d’Aguiar).
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Berlim: ed. Tranvía, Verl. Frey; Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (tradução de Denise Bottman).
- ANDREWS, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990 (traducción de Antonio Bonanno).
- ANSOLABEHERE, Pablo [et al]. “Nueva excursión a los indios ranqueles”. *Filba Literatura* (canal do Youtube), 2021. In: <https://www.youtube.com/watch?v=50shTwvmIYE&list=PLXqFJJcjcw9ru1ZfDoMTyq-r112iLSBU6&t=2456s> (Último acesso em 25/09/2023).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013 (tradução de vários tradutores).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987 (tradução de Yara Frateschi Vieira).
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/Annablume, 1998 (tradução de Aurora Fornoni Bernardini).
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaio de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (tradução de Mario Laranjeira; revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva).
- BATTICUORE, Graciela [et al]. *Fronteras escritas: cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1*. São Paulo: Brasiliense, 2010 (tradução de Sergio Paulo Rouanet).

- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana María L. Ioriatti).
- BERRETTINI, Célia. “As ideias literárias de Émile Zola”. GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto (orgs.). *O naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 109-123.
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985 (tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva).
- _____. *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House, 2011.
- _____. *Obras completas vol. II*. Barcelona: Emecé, 1989.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado. Discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (tradução de Roberta Barni).
- CASTRO, Celso (org.). *Evolucionismo cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (tradução de Maria Lúcia de Oliveira).
- CELLA, Susana (dir.). *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina* (coord. Noé Jitrik), vol. 10. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982 (tradução de Maria de Lourdes Menezes).
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*, vol. 1. Madrid: Alfaguara, 2010.
- CURIA, Beatriz; MOLINA, Hebe Beatriz; ELUSTONDO, María Cecilia. “Los epígrafes en ‘La cautiva’”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- DALMARONI, Miguel (ed.). *Literatura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwil, Saer, Aira)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1995.
- DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto: Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002 (tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa).
- DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. São Paulo: Globo, 2006 (tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro; original de 1956).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 (tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex).
- DJENDERENDJAN, Julio C. “La colonización agrícola en Argentina, 1850-1900: problemas y desafíos de un complejo proceso de cambio productivo en Santa Fe y Entre Ríos”. *América Latina en la historia económica*. México: México, n. 30, jul.-dic., 2008.
- DONGHI, Tulio Halperín. *El pensamiento de Echeverría*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

- _____. [et al.]. *Sarmiento, author of a nation*. California: University of California Press, 1994.
- _____. “Una nación para el desierto argentino”. Prólogo a *Proyecto y construcción de una nación: Argentina 1846-1880*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. XI-CI.
- DRUCAROFF, Elsa (dir.). *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina* (coord. Noé Jitrik), vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- DUMAS, Alexandre. *O Conde de Monte Cristo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012 (tradução de André Telles e Rodrigo Lacerda).
- DURÁN, María A. Semilla. “El mito de la Cautiva: desplazamientos y proyecciones en la literatura contemporánea argentina”. *Cuadernos LÍRICO [En línea]*. Red interuniversitaria de estudios de la literatura rioplatense contemporánea en Francia: n. 10, 2014.
- _____. “Variaciones y recurrencias: El eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina”. *Réécritures II (2008-2009). Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*. Paris: Université Paris-Sorbonne, n. 4, 2010.
- ÉBÉLOT, Alfred. *La Pampa. Costumbres argentinas*. E-book, 2013.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva / El matadero*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018.
- _____. *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 (tradução de Marcelo Pen).
- _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008 (tradução de Attilio Cancian).
- _____. *Obra aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991 (tradução de Giovanni Cutolo).
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (tradução de Hildegard Feist).
- FALCO, Federico. *Planícies*. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022 (tradução de Sérgio Karam; original de 2020).
- FERNÁNDEZ, Nancy. “Civilización y barbarie o las construcciones del imaginario nacional: de Rosas a Urquiza”. *Cuadernos de Literatura*, vol. XIX, nº 37, enero-junio, 2005, pp. 275-84.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Navarra: Eunsa, 2003.
- FLEMING, Leonor. “Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: n. 489, Mayo 1991, pp. 91-6.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999 (tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque).
- FREITAS, Jorge. “A alegoria moderna de Walter Benjamin: *Passagens*, Baudelaire e mercadoria”. *Revista Investigações*. Recife: UFPE, vol. 27, n. 1, Janeiro/2014.
- FREITAS NETO, José Alvez de. “A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX”. *Revistas Esboços*, nº 20, UFSC, 2008, pp. 189-204.
- _____. *Percorrendo o vazio: intelectuais e a construção da Argentina no século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2020.
- GALLARDO, Sara. *Eisejuaz*. Belo Horizonte: Relicário, 2021 (tradução de Mariana Sanchez).
- GAMERRO, Carlos. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- _____. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- _____. *Facundo o Martín Fierro: Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n’Os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.
- GARIBOTTO, Verónica Inés. *Contornos en negativo: escrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)*. Tese de Doutorado. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2008.
- GEARY, Patrick J. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005 (tradução de Fábio Pinto).
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (tradução de Federico Carotti).
- GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- GRAMUGLIO, María Teresa (dir.). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina* (coord. Noé Jitrik), vol. 6. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- _____. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013.
- GREBE, María Ester [et al]. “Cosmovisión mapuche”. *Cuadernos de la realidad nacional*. Santiago: Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de la Realidad Nacional – CEREN, n. 14, octubre 1972, pp. 46-73.

- GRILLO, Rosa María. *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2010.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra* (edición crítica por Paul Verdevoeye). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- GUTIERREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Villa María: Eduvim, 2012.
- HIDALGO, Bartolomé. *Cielitos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- HUDSON, Guillermo Enrique. *La tierra purpúrea*. Buenos Aires: Buenos Aires Books, 2010 (traducción de Eduardo Hillman).
- HUDSON, William Henry. *Días de ocio en la Patagonia*. Madrid: La Línea del Horizonte Ediciones, 2015 (traducción de Ricardo Martínez Llorca).
- IGLESIA, Cristina. *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- _____ (org.). *Letras y divisas: ensayos sobre literatura y rosismo*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.
- JITRIK, Noé. “Echeverría y la realidad nacional”. *Historia de la literatura argentina*, Tomo I. Buenos Aires: CEAL, 1967, pp. 193-216.
- _____. “Forma y significación en ‘El Matadero’, de Esteban Echeverría”. *El fuego de la especie: ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1971, pp. 63-98.
- _____. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- _____. *Sarmiento: el regreso*. Villa María: Eduvim, 2017.
- KOHAN, Martín. *El país de la guerra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- KOHAN, Martín; LAERA, Alejandra. *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: 2006.
- KURAMOCHI, Yosuke (coord.). *Comprensión del pensamiento indígena a través de sus expresiones verbales (Simposio)*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1994.
- LACAPRA, Dominick. “História e romance”. *Revista de História*, vol. 2, n. 3, Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991.
- LAERA, Alejandra. “La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés”. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, vol. XX, n. 39, Enero-Junio, 2015, pp. 149-64.

- LOJO, María Rosa. *La “barbarie” en la narrativa argentina (Siglo XIX)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994.
- _____. “La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción”. *Cuadernos de Literatura*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, v. XIX, n. 37, enero-junio, 2015, pp. 285-312.
- LOWENTHAL, David. “Como conocemos o pasado”. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, v. 17, nov. 1998, pp. 63-201 (tradução de Lúcia Haddad).
- _____. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University, 1990.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Belo Horizonte: UFMG, 2013 (tradução de Rômulo Monte Alto).
- _____. “¿Cómo salir de Borges?”. *Confines*. Buenos Aires, n. 7, 1999.
- _____. *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*. Chapecó: Argos, 2002 (tradução de Antônio Carlos Santos).
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011 (tradução de Rubens Enderle).
- LUSSICH, Antonio D. *Los tres gauchos orientales : coloquio entre los paisanos Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión sobre la Revolución Oriental en circunstancias del desarme y pago del ejército*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- MANSILLA, Lucio Victorio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Penguin Clásicos, 2018.
- MARIGÓ, Gema Areta. “Sarmiento, a vueltas con la barbarie”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 551, Mayo, 1996, pp. 7-17.
- MARQUES, Marcos Aurelio; HESSEL, Ana Maria Di Grado. “O conceito de ‘virtual’: de Bergson a Deleuze, de Deleuze a Lévy”. *TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*. São Paulo: PUC-SP, n. 24, jul./dez. 2021, pp. 205-220.
- MÁRMOL, José. *Amalia*. E-book, 2013.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. “Esteban Echeverría y la fundación de una literatura nacional”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, tomo 1. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958a.
- _____. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina*, tomo 2. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958b.

- _____. *Radiografía de la pampa* (edición crítica por Leo Pollmann). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MOLLOY, Sylvia [et al.]. *Sarmiento, diez fragmentos comentados*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016.
- MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Chapecó: Argos, 2004 (tradução de Eduard Marquardt).
- MONTSERRAT, Marcelo. *Ciencia, historia y sociedad em la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- OPERÉ, Fernando. “‘La cautiva’ de Echeverría, el trágico señuelo de la frontera”. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2011.
- _____. “La frontera como argumento y articulación teórica en la cultura y la literatura argentina”. *BROCAR. Cuadernos de Investigación Histórica*. La Rioja: Universidad de La Rioja, n. 30, 2006, pp. 193-205.
- PASSETTI, Gabriel. *Indígenas e criollos: política, guerra e traição nas lutas no sul da Argentina (1852-1885)*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.
- PAVÓN-CUÉLLAR, David. *Além da psicologia indígena: concepções mesoamericanas da subjetividade*. São Paulo: Perspectiva, 2022 (tradução de Anna Turriani).
- PENIDO, Stella. “Walter Benjamin: a História como Construção e Alegoria”. *O que nos faz pensar*. Rio de Janeiro: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, n° 1, junho, 1989, pp. 61-70.
- PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- _____. *Escenas de la novela argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2022.
- _____. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- _____. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (tradução de Heloisa Jahn).
- _____. “Sarmiento, escritor”. Prólogo a SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou civilização e barbárie*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010 (tradução de Júlio Pimentel Pinto), pp. 9-41.
- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

- _____. *A pista & a razão: Uma história fragmentária da narrativa policial*. São Paulo: Egaláxia, 2019.
- _____. “Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura”. *Tempo*. Niterói: 26 (1), Janeiro-Abril, 2020, pp. 26-42. In: <https://www.scielo.br/j/tem/a/Wjx9bsNBkk6gz3fCXKdKpqc/?lang=pt> (Último acesso em 23/11/2022).
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- _____. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, pp. 21-49.
- RODRÍGUEZ, Fermín A. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2022.
- ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RONSINO, Hernán Ramón. *La descomposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014 (original de 2007).
- SÁBATO, Hilda. *Historia de la Argentina: 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- SACHERI, Eduardo. *Los días de la Revolución: Una historia de Argentina cuando no era Argentina (1806-1820)*. Buenos Aires: Alfaguara, 2022.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (tradução de Tomás Rosa Bueno).
- SAÍTTA, Sylvia (dir.). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina* (coord. Noé Jitrik), vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- SANSINENA DE ELIZALDE, Elena. “Esteban Echeverría. Nota biográfica”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco del plata, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

- _____. *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- _____. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 (tradução de Júlio Pimentel Pinto).
- _____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: EDUSP, 2005 (tradução de Mirian Senra).
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977.
- _____. *Viajes por Europa, África y América*. Barcelona: Red ediciones, 2022.
- SCHWARTZ, Jorge [org.]. *Borges babilônico: Uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (tradução dos textos em espanhol de Gênese Andrade).
- SCHVARTZMAN, Julio (dir.). *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina* (coord. Noé Jitrik), vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- _____. *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- SCHWEIZER, Rodolfo. *Literatura y (de)formación nacional: Echeverría, Mármol, Sarmiento, Lugones*. Córdoba: Alción Editora, 2008.
- SHUMWAY, Nicolas. *A invenção da Argentina: história de uma ideia*. São Paulo; Brasília: Edusp; UNB, 2008 (tradução de Sérgio Bath e Mário Higa).
- SILVA, Guilherme Norton Andrade. *Diferenças da imagem e tempo intensivo: percursos da virtualidade na filosofia de Gilles Deleuze*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2020.
- SOLAR LÓPEZ, Tania Larissa. *Morte pela própria mão: estudo etnográfico de narrativas dos mapuche pewenche do Alto Bío Bío, no Chile, sobre suicídios acontecidos nas comunidades*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2013.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004 (traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez).
- SORENSEN, Diana. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998 (traducción de Cesar Aira).
- SOSNOWSKI, Saúl. "Esteban Echeverría". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
- SOUZA, Luis Antônio Francisco de [et al.]. *Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- SOUZA, Fábio Feltrin de. *Dispositivo Nacional: Biopolítica e (anti)modernidade nos discursos fundacionais da Argentina*. Jundiaí: Paco Editorial, 2020.

- SOUZA, Rafael Vaz de. *Uma cidade entre o inferno e o céu: As representações de Buenos Aires nos romances El examen e Rayuela de Julio Cortázar*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2018.
- SVAMPA, Maristella. *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1994.
- TABUCCHI, Antonio. *Afirma Pereira: um testemunho*. São Paulo: Estação Liberdade, 2020 (tradução de Roberta Barni).
- TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- THOMPSON, E. P. *Senhores e caçadores: a origem da lei negra*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1997 (tradução de Denise Bottmann).
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008 (tradução de Maria Clara Correa Castello).
- _____. *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*. Petrópolis: Vozes, 2010 (tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira).
- TORESÁN, Mariela. *La cautiva: de cuerpo a objeto. Representaciones de un personaje canónico de la literatura argentina*. Independent thesis Advanced level (degree of Master (One Year)). Uppsala: Uppsala Universitet, 2017.
- URIARTE, Javier. “Viagem, Guerra e Consolidação Nacional: as Reminiscências do ‘Perito’ Moreno”. *Floema*, ano VI, n. 6, jan/jun, 2010, pp. 109-30.
- VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 1983.
- _____. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001 (tradução de Alípio Correia de Franca Neto).