

**RAFAEL EISINGER GUIMARÃES**

**PAMPA, SUBSTANTIVO FEMININO:  
A RECONFIGURAÇÃO DA LITERATURA GAUCHESCA  
NA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO**

**PORTO ALEGRE  
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS  
E CULTURAIS DE GÊNERO**

**PAMPA, SUBSTANTIVO FEMININO:  
A RECONFIGURAÇÃO DA LITERATURA GAUCHESCA  
NA NARRATIVA DE SILVINA OCAMPO**

**RAFAEL EISINGER GUIMARÃES**

**ORIENTADORA: PROFA. DRA. RITA TEREZINHA SCHMIDT**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2013**

Para Márcia Hoppe Navarro,  
pelas lições que deixou,  
pela confiança depositada,  
pelo sorriso que viverá para sempre.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus amigos, por estarem sempre ao meu lado.

Aos meus “colêgas” de UFRGS, pelos cafés e pelas aulas memoráveis.

À minha família, pelo suporte e pelo carinho.

À Cláudia, pelo amor, pela paciência, pela compreensão e por fazer da minha vida algo melhor a cada dia.

À professora Maria Eunice e ao professor Eduardo Coutinho, pela leitura atenta e pelas contribuições que enriqueceram este trabalho.

À professora Rita Lenira, pelas conversas amigas, pelas oportunidades oferecidas e pelo apoio, tão importante neste meu começo de caminhada.

À professora Rita Schmidt, de forma muito especial, por ter acolhido este trabalho e por ter feito desta orientação algo tão especial.

Por fim, à Capes, pelo apoio financeiro sem o qual este trabalho não seria realizado.

## RESUMO

O presente estudo aborda a obra narrativa da escritora argentina Silvina Ocampo, propondo uma leitura crítica dos contos em que a autora retrata a figura e os costumes do habitante da pampa rio-platense – o *gaucho* – a partir de estratégias de representação que rompem com a tradição mimética. Estabelecida como um sistema literário desde as últimas décadas do século XIX, a narrativa de temática gauchesca produzida nos países da região platina retoma, ao longo de sua tradição canônica, uma série de elementos simbólicos a partir dos quais foi elaborada a imagem literária do *gaucho*. Dentre esses elementos, três merecem destaque: o processo de identificação entre o ser humano e o cavalo, a relação que o indivíduo pampeano mantém com o sujeito feminino e com a esfera da família e o jogo de aproximação e distanciamento que o protagonista da literatura gauchesca estabelece com os polos da dicotomia “civilização e barbárie”. Tendo em vista essas questões, o objetivo central desta análise é demonstrar como a narrativa de Ocampo problematiza e reconfigura tais elementos simbólicos, operando uma ruptura no cânone da gauchesca por meio de uma escrita fortemente marcada por questões de gênero. Para tanto, este trabalho apropria-se do referencial teórico que permeia as diferentes correntes da crítica feminista contemporânea, em especial as discussões levantadas por Simone de Beauvoir, Elizabeth Grosz, Ynestra King, Luce Irigaray, Alison Jaggar, Hélène Cixous, Elaine Showalter, Teresa de Lauretis, Debra Castillo e Gloria Anzaldúa, dentre outras. Além disso, assumem igual relevância para esta análise alguns conceitos diretamente ligados à literatura gauchesca, principalmente as ideias discutidas por autores como Richard Slatta, Domingo Faustino Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada, Angel Rama, Juan Carlos Ghiano, Josefina Ludmer e Sandra Contreras. Com base no arcabouço teórico delineado, é realizada uma leitura crítica dos contos “El impostor”, publicado na obra *Autobiografía de Irene*, de 1948; “Azabache” e “La última tarde”, que constam no livro *La furia*, de 1959; “La hija del toro” e “El moro”, presentes em *Las invitadas*, de 1961; e “La muñeca”, de *Los días de la noche*, de 1970, com uma atenção especial aos aspectos estéticos e temáticos desses textos. Paralelamente, tendo em vista as características da narrativa de Ocampo e das obras canônicas da literatura gauchesca, este

trabalho aproxima os textos de autoria feminina e masculina, a fim de apontar a relevância que a escritora estudada assume junto a esse sistema literário, em especial como forma de revisão e alargamento de tal cânone.

**PALAVRAS-CHAVE:** Silvina Ocampo. Crítica feminista. Narrativa gauchesca. Literatura rio-platense. *Gauchos* barbarizado e civilizado.

## RESUMEN

Este estudio aborda la obra narrativa de la escritora argentina Silvina Ocampo, y propone una lectura crítica de los cuentos en que la autora retrata la figura y las costumbres del habitante de la Pampa platina – el gaucho – a partir de estrategias de representación que rompen con la tradición mimética. Establecida como un sistema literario desde las últimas décadas del siglo XIX, la narrativa de temática gauchesca producido en los países platinos retoma, a lo largo de su tradición canónica, una serie de elementos simbólicos de la cual se ha elaborado la imagen literaria del gaucho. Entre esos elementos destacan tres: el proceso de identificación entre el ser humano y el caballo, la relación que el individuo pampeano tiene con el sujeto femenino y el ámbito familiar, y el juego de proximidad y separación que el protagonista la literatura gauchesca establece con los polos de la dicotomía "civilización y barbarie". Teniendo en cuenta estas cuestiones, el objetivo principal de este análisis es demostrar cómo la narrativa de Ocampo discute y reconfigura dichos elementos simbólicos, y opera una ruptura en el canon de la gauchesca por medio de una escritura fuertemente marcada por el género. Por lo tanto, este trabajo se apropia del referencial teórico que permea las distintas corrientes de la crítica feminista contemporánea, en particular las discusiones planteadas por Simone de Beauvoir, Elizabeth Grosz, Ynestra King, Luce Irigaray, Alison Jaggar, Hélène Cixous, Elaine Showalter, Teresa de Lauretis, Debra Castillo e Gloria Anzaldúa, dentre outras. Por otra parte, algunos conceptos directamente relacionados con la literatura gauchesca asumen la misma importancia a este análisis, principalmente las ideas discutidas por autores como Richard Slatta, Domingo Faustino Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada, Angel Rama, Juan Carlos Ghiano, Josefina Ludmer e Sandra Contreras. A partir del marco teórico esbozado, se realiza una lectura crítica de los cuentos "El impostor" publicado en el libro *Autobiografía de Irene*, 1948; "Azabache" e "La última tarde", del libro *La furia*, 1959; "La hija del toro" e "El moro", del libro *Las invitadas*, 1961; y "La muñeca", de *Los días de la noche*, 1970, con

especial atención a los aspectos estéticos y temáticos de los textos. Teniendo en cuenta las características de la narrativa de Ocampo y de las obras canónicas de la literatura gauchesca, este trabajo también compara textos de autoría femenino y masculino para señalar la relevancia que dicha escritora asume en este sistema literario, en particular como una forma de revisión y expansión de dicho canon.

**PALABRAS CLAVE:** Silvina Ocampo. Crítica feminista. Narrativa gauchesca. Literatura rioplatense. Gauchos barbarizado y civilizado.



## ABSTRACT

This study addresses the narrative work of Argentinean writer Silvina Ocampo, proposing a critical reading of the tales in which she portrays the figure and customs of the man from the Pampa – the gaucho – by means of strategies of representation that disrupts the mimetic tradition. Established as a literary system since the last decades of the nineteenth century, the canonical Gauchesca narrative produced in the countries of the River Plate region resumes a series of symbolic elements from which was drawn the literary image of the gaucho. Among these elements, three stand out: the identification between the human being and the horse, the relationship the pampa's gaucho has with the female subject and the domestic realm and convergences and differences the gaucho as protagonist establishes with the dichotomy "civilization and barbarism". Given these issues, the main objective of this analysis is to demonstrate how Ocampo's narrative discusses and reconfigures such symbolic elements, operating a rupture in the canon of Gauchesca by means of a writing strongly marked by gender. Therefore, this work appropriates theoretical frameworks present in currents feminist criticism, in particular the discussions raised by Simone de Beauvoir, Elizabeth Grosz, Ynestra King, Luce Irigaray, Alison Jaggar, Hélène Cixous, Elaine Showalter, Teresa de Lauretis, Debra Castillo and Gloria Anzaldúa, among others. Besides, some concepts directly related to Gauchesca literature assume equal importance to this analysis, especially the ideas discussed by authors such as Richard Slatta, Domingo Faustino Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada, Angel Rama, Juan Carlos Ghiano, Josefina Ludmer and Sandra Contreras. Based on the theoretical framework outlined, this paper makes a critical reading of the tales "El impostor", published in *Autobiografía de Irene* (1948); "Azabache" and "La última tarde", published in *La furia* (1959); "La hija del toro" and "El moro", published in *Las invitadas* (1961); and "La muñeca", published in *Los días de la noche* (1970), with special attention to the aesthetic and thematic aspects of these texts. In addition, considering the characteristics of

Ocampo's narrative and the canon of Gauchesca literature, this paper approaches texts of masculine and feminine authorship, in order to argue for the relevance that Silvina Ocampo assumes in this literary system, particularly in terms of revising and extending such a canon.

**KEYWORDS:** Silvina Ocampo. Feminist criticism. Gauchesca narrative. River Plate literature. Barbarized and civilized gauchos.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. A CRÍTICA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA.....	21
1.1. A emergência do olhar feminista nos estudos literários .....	21
1.2. A questão do corpo para a crítica literária feminista .....	28
1.3. A problematização do conceito de subjetividade feminina .....	35
1.4. A escrita da mulher como delito e subversão à lei masculina .....	47
1.5. Os traços da cultura na escrita da mulher .....	56
2. O <i>GAUCHO</i> , O GAUCHESCO, A GAUCHESCA.....	63
2.1. O <i>gaucho</i> : aspectos históricos, étnicos e simbólicos .....	63
2.2. Conceituando o gauchesco: do <i>ethos</i> à literatura.....	67
2.3. Dos “tons da voz” aos “atos do corpo”: a configuração do <i>gaucho</i> na narrativa gauchesca.....	75
2.4. Os <i>gauchos</i> barbarizado e civilizado na narrativa gauchesca do século XX.....	85
3. A RESSIMBOLIZAÇÃO DO <i>GAUCHO</i> NA GAUCHESCA DE SILVINA OCAMPO.....	131
3.1. Reescrevendo a alteridade do corpo humano: o mito do centauro em “Azabache” e “La hija del toro” .....	135
3.2. Ressimbolizando as corporificações gendradas: os atos e os espaços configurando os <i>gauchos</i> em “La muñeca”, “La hija del toro” e “La última tarde” .....	145
3.3. Rasurando os dualismos: a fluidez dos limites entre civilização e barbárie em “El moro” e “El impostor” .....	154
3.4. “Re-vendo” os atos para “re-escrever” os corpos: as estratégias narrativas da gauchesca de Silvina Ocampo .....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	180
REFERÊNCIAS .....	190

## INTRODUÇÃO

Desde as últimas décadas do século XX, os debates em torno da elaboração do cânone e do próprio conceito de “obra canônica” têm adquirido relevância no âmbito dos estudos literários, em especial dentre os estudos de Literatura Comparada. Muito embora o ato de estabelecer uma lista restrita de “obras que devem ser lidas” gere, por si só, movimentos de resistência, observa-se que, no cerne das discussões, não está o questionamento do cânone em si, mas dos critérios que determinam o *status* canônico de algumas obras em detrimento de inúmeras outras de igual ou maior relevância estética, histórica e social. Tal é, por exemplo, a concepção que sustenta o pensamento de Douwe Fokkema e Elrud Ibsch, ao apontarem, em seu *Conhecimento e compromisso*, que as obras canônicas desempenham um importante papel nos sistemas literário e cultural, sendo “‘instrumentos’ para a solução de problemas”, na medida em que oferecem “matrizes de perguntas e respostas possíveis” (FOKKEMA; IBSCH, 2006, p. 51). Nesse sentido, uma vez que as obras ditas canônicas são válidas, acima de tudo, como repertório de perguntas e respostas para questões relevantes em dada época, a mudança das condições históricas faz com que sejam feitas novas perguntas e exigidas novas respostas, acarretando, por conseguinte, inclusões e exclusões no cânone. Nas palavras de Fokkema e Ibsch, “o ajuste de um cânone vai certamente acontecer se existir uma diferença considerável entre o conhecimento transmitido pelo cânone e o conhecimento que é necessário e está disponível em textos não canonizados” (*ibid.*, p. 60).

Se a discussão a respeito do cânone adquire importância para pensadores europeus, como Fokkema e Ibsch, maior relevância ainda tal questão assume no contexto hispano-americano, haja vista o protagonismo que a intelectualidade das antigas colônias espanholas destinou à palavra escrita nos processos de construção da identidade nacional após a independência, como bem destaca Angel Rama em seu *La Ciudad Letrada* (1998). Na mesma linha segue o pensamento de Hugo Achugar, ao sublinhar o caráter que a palavra escrita

assumiu como ato fundacional dos estados nacionais na América Latina. Tal esforço fundacional, afirma o crítico, teve como base a construção de um passado e de uma história a partir de um jogo estratégico de memória e esquecimento, processo esse capitaneado, de forma exclusiva e excludente, pela elite intelectual crioula. Nesse sentido,

mais do que não ter consciência da existência do Outro, o que os letrados fizeram foi ignorar o Outro. Desse modo, as memórias dos grupos marginalizados não fizeram parte da memória oficial e ficaram relegados ao âmbito do oral ou, no melhor dos casos, ao âmbito da escritura privada. [...]

A escritura dos excluídos não teve o mesmo poder que a dos habitantes privilegiados da “cidade letrada”, mas nem por isso deixou de existir. Não só não o teve como, em alguns casos, operou não como uma “escritura da resistência”, mas acompanhou o projeto hegemônico, o que não quer dizer que não tenha havido manifestações de tal “discurso resistente” ou que essa resistência não se tenha refugiado em outro tipo de memória, como se pode observar na escritura de grupos marginalizados, como é o caso das mulheres. (ACHUGAR, 2003, p. 59-60)

Como se pode observar, a partir das considerações de Rama e Achugar, longe de ter perdido sua validade e mesmo sua necessidade, o cânone tem sido alvo de um amplo processo de revisão, processo esse decorrente, dentre outros fatores, da emergência da crítica feminista a partir do final da década de 1960, a qual, não obstante as distintas correntes e escolas que a compõem, possui, dentre outros, o mérito de resgatar a produção literária de escritoras relegadas à margem da historiografia literária. Apropriando-se das palavras utilizadas por Ria Lemaire em seu artigo “Repensando a história literária”, é possível afirmar que:

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais”. (LEMAIRE, 1994, p. 58)

Em sua análise, Lemaire aponta a invenção da imprensa como um dos grandes potencializadores desse silenciamento da escrita feminina, tendo em vista que o desenvolvimento de tal tecnologia ampliou o abismo sociocultural entre homens e mulheres “por ter permitido a propagação da visão de mundo masculina numa escala muito maior do que a feminina, além de se constituir numa arma extremamente eficiente na luta contra as culturas populares”, uma vez que estas “foram sendo progressivamente substituídas por novos tipos de cultura ‘popular’, criados por artistas da sociedade burguesa, disseminando a visão de mundo de suas classes.” (*ibid.*, p. 68).

Ao apontarem para um silenciamento do feminino e do popular promovido pela cultura masculina letrada, as palavras de Lemaire adquirem um significado especial para o trabalho aqui proposto, na medida em que, conforme assinalam diferentes críticos, a literatura que retrata o homem do campo foi construída por intelectuais das grandes cidades, com a apropriação, por parte destes últimos, dos temas e da linguagem do campesino iletrado.<sup>1</sup> Como é possível perceber em uma rápida panorâmica da gauchesca rio-platense, soma-se a esse aspecto outro dado bastante relevante, mas que aparentemente não tem chamado a atenção dos estudiosos: a total ausência de escritoras dentre os nomes tidos como canônicos de tal literatura.<sup>2</sup> Embora não se observe tamanho silenciamento no nível mais abrangente dos sistemas literários argentino e uruguaio, uma vez que, mesmo de forma bastante restrita, os cânones de ambos os países contam com obras escritas por mulheres, o que se verifica é a mais absoluta ausência de uma escritora dentre os “canônicos” da literatura gauchesca, a despeito do fato de algumas mulheres, como a argentina Silvina Ocampo, terem dedicado parte de sua obra à representação do *gaucho* e do seu universo.<sup>3</sup>

A exemplo da analogia feita por Ria Lemaire entre as sociedades patriarcais e a historiografia literária, é possível, no caso da gauchesca platina, traçar um paralelo entre a esfera temática e o cânone que a constroi e sustenta. Em outras palavras, parece lícito observar que o dito cânone da literatura gauchesca, composto exclusivamente por homens, funciona, de certa forma, como um espelho do universo que representa, um universo eminentemente masculino, habitado por personagens cuja identidade está fortemente atrelada a sangrentas batalhas, em tempos de guerra, ou a rudes atividades campeiras, em tempos de paz. Se, por um lado, tais representações enaltecidas do *gaucho* heroico e bravo e da pampa em que vive – em grande medida, adequadas à realidade da segunda metade do século XIX – tornam-se anacrônicas a partir dos primeiros decênios do século XX, sendo

---

<sup>1</sup> O caráter da literatura gauchesca como construção de uma elite letrada é sublinhado por críticos como Jorge Luis Borges (1999), Sandra Contreras (2007), Juan Carlos Ghiano (1953 e 1956), Bella Jozef (1989), Josefina Ludmer (2000), Angel Rama (1977) e Pablo Rocca (2004), dentre outros.

<sup>2</sup> Muito embora a literatura de temática gaúcha produzida no Brasil não esteja no foco deste trabalho, tal constatação a respeito do cânone da gauchesca platina parece ser igualmente válida para o contexto brasileiro.

<sup>3</sup> Para fins de clareza quanto aos conceitos e terminologias aqui empregados, entende-se “literatura gauchesca” como a produção em prosa e verso centrada na construção da imagem do habitante da região rural da pampa sul-americano: o gaúcho. Neste trabalho, serão utilizados como sinônimos de “literatura gauchesca” os termos “sistema literário gauchesco”, “literatura de temática gaúcha” ou simplesmente “gauchesca”. Tais expressões não se equivalem à ideia de “literatura regional”, uma vez que essa é compreendida como um sistema mais amplo, do qual a gauchesca faz parte, ao lado de outras manifestações literárias de temática regional. Uma vez que o objeto de análise desta tese restringe-se à produção literária gauchesca escrita em espanhol e produzida nos países do Rio da Prata – Argentina e Uruguai –, por vezes também será utilizada a expressão “gauchesca platina”. Em função disso, é importante esclarecer, ainda, que se optou aqui por manter o uso do termo “gaúcho” em espanhol, ou seja, grafado sem acento e em itálico.

suplantadas por uma prosa gauchesca impulsionada por uma visão mais crítica da realidade social, por outro, a historiografia e o cânone literários ainda não incorporam as contribuições femininas à construção do imaginário acerca do *gaucho*. Nesse sentido, filiando-se às ideias de Ria Lemaire, é possível afirmar que a literatura gauchesca, a exemplo da literatura ocidental, demanda a “construção de uma nova história literária, como produto de diversos sistemas socioculturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero.” (*ibid.*, p. 67).

Se, por um lado, os estudos literários têm sido palco de uma revisão dos valores e dos nomes envolvidos na constituição do cânone, por outro, ainda se verifica uma mal disfarçada depreciação em relação à produção literária designada como “regionalista” e, nessa, a gauchesca de forma particular. Muito embora algumas vozes levantem-se em crítica ao regionalismo, diminuindo seu valor em termos literários e culturais e ignorando por completo a relevância de seu estudo na esfera acadêmica, as pesquisas sobre esse tema têm recebido reiteradas provas de sua validade. Na perspectiva dos estudos comparados contemporâneos, a literatura regionalista adquire importância a partir de uma revalorização do local e das pluralidades culturais de uma região como questionamento das ideias homogeneizadoras de literatura e cânone nacionais. É nessa linha que Eduardo Coutinho (2003) aponta para a relevância do conceito de “região cultural”, que transcende os limites político e geográfico nacionais, subvertendo a ideia arbitrária de fronteira que delimita e determina o caráter nacional hegemônico. Em sintonia com a proposta de Coutinho está a ideia de comarca de Angel Rama, regiões que

pueden encabalar asimismo diversos países contiguos o recortar dentro de ellos áreas con rasgos comunes, estableciendo así un mapa cuyas fronteras no se ajustan a las de los países independientes. [...] En este segundo mapa el estado Rio Grande do Sul, brasileño, muestra vínculos mayores con el Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su propio país [...]. (RAMA, 1989, p. 58)

Não muito distinta da ideia partilhada por Eduardo Coutinho e Angel Rama é a concepção que Tania Carvalhal oferece para o termo fronteira e, por extensão, para a ideia de literatura de fronteira. Segundo a comparatista sul-rio-grandense, ao tomarmos esse termo como uma construção ideológica ou um traço cultural, “nos afastamos dos conceitos tradicionais de fronteira, restritos a critérios geográficos e políticos [para pensá-los] [...] numa dimensão simbólica, que ultrapasse inclusive aspectos concretos e localizados dos fenômenos” (CARVALHAL, 1994, p. 93). Assim sendo, a ideia de comunidades inter-literárias como um sistema “vivo”, no interior do qual distintas literaturas nacionais estão em

constante interação, adquire significado especial no caso de uma “literatura fronteira”, como a gauchesca.

Inserido nesse questionamento mais amplo de temas como nacionalismo e fronteiras culturais, a literatura regionalista mantém-se, a contragosto de muitos, um tema de debates significativo. Em tal panorama, valendo-se das palavras de Antonio Candido, em seu conhecido artigo “Literatura e subdesenvolvimento”, é possível afirmar que o fato de o regionalismo não ser mais considerado uma “forma privilegiada de expressão literária nacional” não significa que o assunto tenha perdido interesse ou mesmo espaço em termos de produção literária. Na concepção do crítico, “de um certo ângulo talvez não se possa dizer que [o regionalismo] acabou; muitos dos que hoje o atacam no fundo o praticam.” (CANDIDO, 2006, p. 192). Tal constatação o leva, conseqüentemente, a assinalar que “convém pensar nas suas transformações, lembrando que sob nomes e conceitos diversos prolonga-se a mesma realidade básica.” (*ibid.*, *ibidem*).

A pertinência dos elementos regionais nas produções literárias nacionais latino-americanas pode ser demonstrada pelo processo de atualização estética ao qual tais obras foram submetidas a partir de meados do século passado, resultando não em um abandono da abordagem literária de tal temática, mas sim em uma modernização e um alinhamento de seus recursos narrativos em relação às vanguardas que orientavam, à época, as produções de temática urbana. Em visível convergência quanto a esse aspecto, diferentes teóricos e pensadores buscaram nomes distintos para categorizar processos de modernização estética que, via de regra, apresentam características bastante semelhantes. Assim, Antonio Candido, no artigo já referido, publicado originalmente na década de 1970, apresenta o seu conceito de “super-regionalismo”, para classificar as obras que, embora ambientadas no mundo rural, superam a estética naturalista e adotam elementos estéticos de vanguarda na construção de suas narrativas. Na mesma linha segue a concepção do uruguaio Angel Rama (*op. cit.*) acerca do processo de transculturação literária, datada também dos anos setenta, na qual a literatura regionalista se apropria das vanguardas europeias para, ao utilizá-las de forma crítica, atualizar uma visão de mundo mítica e popular, própria das comunidades orais. Mais recentemente, o também uruguaio Pablo Rocca (2004) desenvolve a designação pós-gauchesca para classificar a produção literária mais contemporânea que trata do habitante da pampa platina, atualizando sua imagem literária em relação às transformações sociais, econômicas, políticas e estéticas verificadas na segunda metade do século XX.



Muito embora os conceitos de super-regionalismo, transculturação literária e pós-gauchesca busquem classificar as obras que, por assim dizer, atualizaram o cânone da literatura de temática regional no século XX, tais categorias não levam em consideração a produção de autoria feminina. Apesar de terem despertado pouca atenção para a crítica acadêmica e manterem-se, ainda hoje, às margens do que pode ser chamado de cânone da literatura gauchesca, as obras de temática rural escritas por mulheres configuram um campo extremamente fértil para uma investigação que busca analisar e compreender as relações de gênero que permeiam a construção e a manutenção da imagem literária do *gaucho*. É o caso das narrativas da argentina Silvina Ocampo.

A partir de uma primeira leitura dos contos de Ocampo, observa-se de imediato que parte de sua obra insere-se, em termos temáticos, na tendência identificada como “pós-gauchesca”. Nesse sentido, em sintonia com a produção de seus contemporâneos, a narrativa da autora apresenta uma visão mais crítica da realidade social, atenta às consequências das modernas relações estabelecidas entre o campo e a cidade. No entanto, paralelamente a essa convergência com relação à obra dos demais autores gauchescos, a narrativa da escritora argentina apresenta traços muito peculiares. Uma dessas peculiaridades é a maneira como sua obra reelabora a dicotomia entre os elementos que compõem os universos masculino e feminino. Nesse sentido, em alguns dos contos de Ocampo – como, por exemplo, “La ultima tarde” –, o espaço privado da casa, geralmente atrelado à esfera do feminino, adquire preponderância em detrimento do espaço aberto, das dependências exteriores da fazenda, locais que correspondem habitualmente às atividades masculinas, em especial as lidas campeiras. Na obra de Ocampo, a casa, o rancho, o lar não apenas deixam de ser universos exclusivos da esfera feminina como se tornam o espaço simbólico da solidão, a materialização do isolamento, uma das marcas identitárias do *gaucho*.

Ao rever a relação do homem da pampa com o espaço interno da casa, a obra de Silvina Ocampo propõe uma nova leitura para um dos aspectos constituintes da figura do *gaucho*: a ausência de vínculos com o lar e com a família, tida como um índice de sua liberdade. Paralelamente a esse aspecto, os contos de temática gauchesca da escritora argentina propõem o redimensionamento de outros elementos relevantes para a construção da identidade cultural gaúcha. Um desses é a estreita e conhecida relação que se estabelece entre o *gaucho* e o cavalo. A proximidade entre homem e animal, materializada na figura do “centauro dos pampas”, é tema bastante recorrente na obra de Ocampo, sendo ressimbolizada,

por exemplo, em “La hija del toro”, conto da obra *Las invitadas*, e em “Azabache”, publicado em *La furia*.

Somado a essas questões, as narrativas gauchescas de Silvina Ocampo também retomam, com maior ou menor intensidade, a temática das lidas campeiras como elemento definidor da identidade cultural do *gaucho*. Inseridos em um sistema capitalista de relação com a pampa, os protagonistas dos contos da escritora argentina são, em sua maioria, empregados que exercem as mais distintas atividades no ambiente rural: caseiros, tropeiros, peões. Contudo, observa-se, já em uma primeira leitura, que tais narrativas reconfiguram a relação do *gaucho* não apenas com sua atividade profissional, mas também em relação ao par opositivo “civilização e barbárie”. A esse respeito, é interessante notar que o personagem-narrador de “El moro”, conto publicado em *Las invitadas*, é um jovem que ajuda a transportar uma tropilha de cavalos. Porém, diferentemente da atividade de tropeiro usual, o transporte dos animais é feito em um barco que cruza o Oceano Atlântico em direção à França.

Como é possível perceber, os contos da autora argentina que retratam o universo das estâncias e da pampa nitidamente problematizam e reconfiguram alguns dos elementos simbólicos mais relevantes para a construção da identidade cultural gauchesca, tais como o mito do centauro dos pampas, a relação que o *gaucho* estabelece com as esferas do lar e da família e a dicotomia “civilização e barbárie”. Todavia – e esta é a hipótese que a presente análise busca comprovar –, mais do que uma reconfiguração de ordem temática, a obra da escritora argentina opera uma ruptura com o cânone da gauchesca a partir de questões majoritariamente estéticas. Nesse sentido, o que se pretende demonstrar nas páginas que seguem é que, para muito além de um mero rearranjo dos elementos com os quais a literatura construiu e sustentou o imaginário em torno da figura do *gaucho*, as inovações propostas por Ocampo estão intimamente associadas ao caráter gendrado de sua escritura, na medida em que sua obra introduz questionamentos e instaura desarticulações que são fruto da experiência do feminino materializada na própria tessitura da narrativa.

Considerando-se as peculiaridades do *corpus* recortado nesta pesquisa, o arcabouço que fundamentará esta análise terá como base principal alguns dos conceitos que norteiam as diferentes correntes da crítica feminista contemporânea, postos em articulação com algumas questões teóricas relevantes no âmbito do estudo da gauchesca. No que diz respeito à crítica feminista, são de grande interesse para a análise aqui proposta as discussões levantadas por nomes como Simone de Beauvoir, Elizabeth Grosz, Ynestra King, Luce Irigaray, Judith

Gardiner, Alison Jaggar, Joan Tronto, Katha Pollitt, Hélène Cixous, Alicia Ostriker, Elaine Showalter, Teresa de Lauretis, Debra Castillo e Gloria Anzaldúa. Ao se apropriar do suporte teórico oferecido pelos estudos feministas e de gênero, este trabalho filia-se à ideia da existência de uma relação bastante próxima entre esse campo e os estudos de Literatura Comparada. Tal ideia é defendida também, por exemplo, por Margaret Higonnet, que, em seu artigo “Comparative Literature on the Feminist Edge”, aponta as margens em que esses dois campos se tocam. Muito embora a Literatura Comparada e os estudos de gênero e crítica feminista mantenham algumas divergências entre si, é inegável, nas palavras da pensadora, que existe um forte vínculo entre essas duas perspectivas de análise:

Gender, feminist critics point out, is one of the categories that organize literary production and reception. This social variable draws lines within literary institutions; it encodes voices as masculine or feminine and separates generic spheres such as the male and female bildungsroman or diverging currents within modernism. At the same time, like racial or class demarcations, gender divisions cross national boundaries and assume new definition and value in each culture. Gender studies, in short, should be comparative. (HIGONNET, 1995, p. 155)

Ao lado das questões teóricas que sustentam as análises da crítica feminista, assumem igual relevância para este trabalho alguns conceitos diretamente ligados à literatura gauchesca, de forma mais específica, e ao contexto pós-colonial, em termos mais gerais. Dentre esses, a própria definição de gauchesca e a discussão do binômio “civilização e barbárie” adquirem importância, em especial a partir das ideias de autores como Richard Slatta, Domingo Faustino Sarmiento, Ezequiel Martínez Estrada, Angel Rama, Juan Carlos Ghiano, Josefina Ludmer e Sandra Contreras. Tendo em vista tais aspectos, a opção feita pelo suporte teórico-metodológico comparatista justifica-se não apenas pelo fato de o interesse pelas questões regionais configurar um dos campos mais relevantes dos estudos contemporâneos em Literatura Comparada, conforme já assinalara Tania Franco Carvalhal na década de 1990,<sup>4</sup> como também ser possível, seguindo o raciocínio de Margaret Higonnet, aproximar os estudos pós-coloniais e de subalternidade à perspectiva crítica feminista.<sup>5</sup>

Levando em consideração os objetivos traçados para este trabalho e as peculiaridades do *corpus* literário selecionado, a pesquisa aqui desenhada irá, inicialmente, proceder a uma revisão dos principais conceitos teóricos da crítica feminista, buscando construir um arcabouço adequado à análise dos aspectos estéticos e temáticos identificados nos contos de

<sup>4</sup> Cf. CARVALHAL, 2003, p. 13-34.

<sup>5</sup> Afirma Higonnet: “The new directions in feminist criticism are by no means identical with the study of marginalized literatures or of the contact zones within multicultural societies. But these subjects have held a special place within feminist criticism as points of comparison and contrast in the development of theory” (HIGONNET, *op. cit.*, p. 157).

Silvina Ocampo. Para tanto, serão articulados, no Capítulo 1, alguns pressupostos teóricos formulados pelas autoras citadas anteriormente a respeito de quatro questões extremamente relevantes para a análise da produção literária de autoria feminina: o corpo, a psique, a escrita e a cultura.

No Capítulo 2, além da já referida discussão a respeito do conceito de *gauchesca* e da ideia de civilização e barbárie, será realizada uma revisão crítica dos movimentos de continuidade e ruptura na produção literária *gauchesca* platina do século XX, com vistas a traçar um panorama a partir do qual se buscará estabelecer um diálogo entre a obra de Ocampo e a produção dos escritores tidos como canônicos em tal subsistema literário, como Eduardo Gutierrez, Carlos Reyles, Javier de Viana, Benito Lynch e Ricardo Güiraldes.

Com base no arcabouço teórico delineado, o Capítulo 3 apresentará uma leitura crítica dos contos “El impostor”, publicado na obra *Autobiografía de Irene*, de 1948; “Azabache” e “La última tarde”, que constam no livro *La furia*, de 1959; “La hija del toro” e “El moro”, presentes em *Las invitadas*, de 1961; e “La muñeca”, de *Los días de la noche*, de 1970, com uma atenção especial aos aspectos estéticos e temáticos desses textos, em particular no que tange ao discurso narrativo e às questões que dizem respeito à focalização e ao narrador, analisadas aqui a partir do aporte teórico da narratologia. Paralelamente, levando em conta as características identificadas nos textos da autora argentina e o conjunto das obras representativas da literatura *gauchesca* no contexto platino, este trabalho buscará observar o diálogo que as narrativas de autoria feminina e masculina estabelecem entre si, verificando o papel e a relevância que a escritora estudada assume junto a esse subsistema literário, em especial como forma de releitura ou alargamento do cânone da literatura *gauchesca*, tensionando seus limites.

# 1. A CRÍTICA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA

## 1.1. A emergência do olhar feminista nos estudos literários

Dentre os movimentos teórico-críticos que ganharam força no Ocidente a partir do final dos anos 1960, a crítica feminista sem dúvida figura como um dos mais relevantes e instigantes. Tendo em vista a contribuição de suas propostas teóricas, as quais instauraram um profundo questionamento a respeito das verdades estabelecidas não apenas no âmbito literário, mas também no cultural, não parece exagero afirmar, apropriando-se das palavras utilizadas por Jonathan Culler em seu *On Deconstruction*, que a crítica feminista “has had a greater effect on the literary canon than any other critical movement and which has arguably been one of the most powerful forces of renovation in contemporary criticism” (CULLER, 1982, p. 30). Plurais, heterogêneas e muitas vezes ideologicamente divergentes entre si, as distintas correntes teóricas da crítica feminista apresentam, todavia, uma origem comum: a luta das mulheres pelo direito ao voto e por maior espaço nos ambientes públicos. Tais movimentos, que tiveram início no final dos Setecentos e foram encabeçados por nomes como os das britânicas Mary Wollstonecraft e Harriet Taylor Mill e o da francesa Olympia de Gouges, dentre outros, podem ser tomados como o ponto de partida para um processo contínuo de contestação das ideias e das ações do patriarcado em relação aos lugares, reais e simbólicos, que deveriam ser ocupados pelas mulheres, um movimento que, em meados do século passado, culminou na revolução epistemológica promovida pela crítica feminista. Nesse sentido, como bem relembra Elaine Showalter na introdução da coletânea de artigos *The New Feminist Criticism*, organizada por ela, para o movimento feminista:

It was through the women’s liberation movement that we began to draw connections between our own work and our own lives, to note the disparities between the identifications and ambitions that had attracted us, along with thousands of other

women, to the study and teaching of literature, and the limited and secondary roles granted to fictional heroines, women writers, or female scholars. (SHOWALTER, 1986a, p. 05)

Longe de configurar uma constatação isolada, as palavras de Showalter, ao relacionarem tão intimamente a visão de mundo construída a partir da experiência das mulheres com as leituras e interpretações literárias feitas por estas no âmbito acadêmico, resumem a premissa que, em larga medida, unifica toda a crítica feminista, a saber, a compreensão de que, para essas pensadoras, o pessoal “é” político. Nesse sentido, como sublinha Sandra Gilbert, no texto “What do feminist critics want?”:

For feminist critics, however, the axiom [the personal is the political] can be modified and expanded: not only is the personal the political; the aesthetic is the political, the literary is the political, the rhetorical is the political. In other words, even what appears to be the theoretical cannot easily be disengaged or abstracted from the practical, for every text can be seen as in some sense a political gesture and more specifically as a gesture determined by a complex of assumptions about male-female relations, assumptions we might call sexual poetics. (GILBERT, 1986, p. 31)

Mais do que um viés teórico a partir do qual se pode interpretar os textos literários, a crítica feminista constitui um posicionamento que, de forma mais abrangente, questiona os próprios pressupostos de valor tidos como universais, uma forma de leitura que, calcada no critério da experiência de gênero, não apenas aponta para percepções e valorizações distintas daquelas propostas pela cultura patriarcal, como também reivindica o reconhecimento do papel da mulher na construção do patrimônio literário e cultural. Nessa ótica, a crítica feminista assume como seu principal procedimento aquilo que Sandra Gilbert chamou, no referido artigo, de “revisionary imperative”. Para a autora, uma vez que o pensamento ocidental nitidamente se sustenta na dicotomia patriarcal que associa o masculino à cultura e o feminino à natureza, sendo, por extensão, os “tesouros da cultura” pretensamente patrimônio dos escritores masculinos, a crítica literária de viés feminista assume o papel de *rever*, *reestruturar* e *reelaborar* tais pressupostos. Retomando suas palavras, é possível assinalar que

words beginning with the prefix *re-* have lately become prominent in the language of feminist humanists, all of whom feel that, if feminism and humanism are not to be mutually contradictory terms, we must return to the history of what is called Western culture and reinterpret its central texts. Virginia Woolf speaks of “rewriting history”; Adrienne Rich notes that women’s writing must begin with a “re-vision” of the past; Carolyn Heilbrun observes that we must “reinvent” womanhood; and Joan Kelly declares that we must “restore women to history and... restore our history to women”. All, I would argue, are articulating the revisionary imperative that has involved feminist critics in a massive attempt to reform “a thousand years of Western culture”. (*ibid.*, p. 32)

Uma vez que a crítica feminista se constitui, em um sentido mais amplo, como uma profunda revisão das bases estéticas e epistemológicas sobre as quais se ergue a literatura ocidental, parece natural que as leituras dessas intelectuais tenham, inicialmente, sido direcionadas às imagens da mulher elaboradas nas obras de autoria masculina, apontando as omissões e os falsos juízos presentes em tais textos. Tida como a primeira fase da crítica literária de viés feminista, essa orientação marcou os esforços do movimento na passagem da década de 1960 à de 1970, e demonstrou como a escrita falocêntrica configurava a mulher de forma estereotipada, alternando suas representações entre os extremos das figurações simplistas do “anjo” ou do “monstro”. Embora Simone de Beauvoir já houvesse analisado o caráter misógino da figuração do feminino em autores como Montherlant, D. H. Lawrence, Claudel, Breton e Stendhal no final da década de 50 do século XX,<sup>6</sup> o texto visto como emblemático para a leitura das “imagens da mulher” é *Sexual Politics*, publicado por Kate Millett em 1970. Nessa obra, a autora estadunidense argumenta que as relações sexuais entre homem e mulher – marcadas pelo jogo de poder travado entre indivíduos dos sexos masculino e feminino, a princípio restritas à intimidade do lar – extrapolam a esfera privada e orientam atitudes e posturas na esfera pública. A seu ver,

the situation between the sexes now, and throughout history, is a case of that phenomenon Max Weber defined as *herrschaft*, a relationship of dominance and subordination. What goes largely unexamined, often even unacknowledged (yet is institutionalised nonetheless) in our social order, is the birthright priority whereby males rule females. Through this system a most ingenious form of “interior colonization” has been achieved. It is one which tends moreover to be sturdier than any form of segregation, and more rigorous than class stratification, more uniform, certainly more enduring. However muted its present appearance may be, sexual dominion obtains nevertheless as perhaps the most pervasive ideology of our culture and provides its most fundamental concept of power. (MILLETT, 1977, p. 24-25)

Como demonstra Millett, as “políticas sexuais” (*sexual politics*) de opressão e desvalorização do feminino se reproduz nos âmbitos ideológicos, no contexto social familiar, nas relações de classe e econômicas, nas questões educacionais e nas esferas mítico-religiosa e psicológica, sendo justamente tal reprodução uma das bases de sustentação do patriarcado. Nas palavras da autora:

Perhaps patriarchy's greatest psychological weapon is simply its universality and longevity. A referent scarcely exists with which it might be contrasted or by which it might be confuted. While the same might be said of class, patriarchy has a still more tenacious or powerful hold through its successful habit of passing itself off as nature. Religion is also universal in human society and slavery was once nearly so; advocates of each were fond of arguing in terms of fatality, or irrevocable human

---

<sup>6</sup> Cf. BEAUVOIR, 1970, p. 243-309.

“instinct’ – even “biological origins.” When a system of power is thoroughly in command, it has scarcely need to speak itself aloud; when its workings are exposed and questioned, it becomes not only subject to discussion, but even to change. Such a period is the one next under discussion. (*ibid.*, p. 58)

Tal é o nível de introjeção dessa postura depreciativa em relação ao feminino na cultura patriarcal que tais ideias, não obstante os avanços alcançados pelas mulheres nas esferas política, educacional e trabalhista nos séculos XIX e XX, podem ser facilmente observadas na construção dos personagens femininos em obras de autoria masculina. É o caso dos textos de escritores como D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet, cuja produção literária é analisada em profundidade por Millett.

Embora tenha representado, sem dúvida, um marco importante para a crítica feminista, a revisão da construção misógina do feminino nos textos de autoria masculina demonstrou-se insuficiente para reestruturar as bases falocêntricas da cultura ocidental. Para atingir um equilíbrio entre os gêneros, mais do que demonstrar o sexismo dos escritores, era preciso dar voz às escritoras, retirando do ostracismo a produção de autoria feminina. Assim, a partir da segunda metade da década de 1970, uma significativa parcela das acadêmicas feministas direcionou seus esforços para o resgate e a revalorização dos textos literários escritos e publicados por mulheres, em especial durante o século XIX. Dentre os nomes que se destacam nessa segunda fase da crítica feminista podem ser apontados os de Elaine Showalter, que publicou, em 1977, *A Literature of Their Own*, e os de Sandra Gilbert e Susan Gubar, autoras de *The Madwoman in the Attic*, de 1979.

Ao voltar os olhos para a produção literária feminina silenciada pelo patriarcado, as pensadoras da chamada “segunda onda” da crítica feminista trouxeram à luz uma tradição que havia sido posta à sombra do cânone masculino. Se os estudos das “imagens das mulheres” tiveram o mérito de desmascarar o sexismo do pensamento patriarcal nos textos de autoria masculina, o interesse pela escrita feminina revelou que, em vez de partilhar com os homens os valores e pressupostos ditos universais, a literatura produzida por mulheres consistia na expressão de uma experiência especificamente feminina. Nesse sentido, como afirma Elaine Showalter no artigo “Toward a Feminist Poetics”: “Without an understanding of the framework of the female subculture, we can miss or misinterpret the themes and structures of women’s literature, fail to make necessary connections within a tradition.” (SHOWALTER, 1986b, p. 133).

Como é possível observar nas palavras da pensadora estadunidense, a ideia de uma esfera cultural comum às mulheres possibilita à crítica feminista uma leitura diacrônica da



produção feminina, verificando, dentre outros aspectos, a existência de padrões estéticos e temáticos próprios desses textos. A partir de tal leitura em perspectiva, Showalter não apenas desenhou o que se poderia chamar de uma tradição literária feminina – a qual revelava que, em diálogo com as obras de grandes escritoras como Austen, Woolf, Eliot e as Brontës, havia uma produção relevante de outros textos escritos por mulheres –, como também observou que o desenvolvimento de tal sistema literário obedecia a três fases claramente delimitadas: “*Feminine*”, “*Feminist*” e “*Female*”. Na primeira dessas fases, delimitada por Showalter entre as décadas de 1840 e 1880, as escritoras, em um esforço para igualarem-se aos homens em termos de prestígio, acabavam por emular a cultura patriarcal, internalizando as suposições desta em relação à natureza feminina. Como sublinha a própria autora:

The distinguishing sign of this period is the male pseudonym, introduced in England in the 1840s, and a national characteristic of English women writers. In addition to the famous names we all know – George Eliot, Cutter, Ellis, and Acton Bell – dozens of other women chose male pseudonyms as a way of coping with a double literary standard. This masculine disguise goes well beyond the title page; it exerts an irregular pressure on the narrative, affecting tone, diction, structure, and characterization. In contrast to the English male pseudonym, which signals such clear self-awareness of the liabilities of female authorship, American women during the same period adopted superfeminine, little-me pseudonyms (Fanny Fern, Grace Greenwood, Fanny Forester), disguising behind these nominal bouquets their boundless energy, powerful economic motives, and keen professional skills. (*ibid.*, p. 137-138)

Diametralmente oposta a essa, a fase “*Feminist*”, que abrange o período entre 1880 e 1920, caracteriza-se pela crítica aos valores e padrões da cultura patriarcal e uma luta pela autonomia da literatura escrita pelas mulheres. Nesse momento, sublinha Showalter,

women are historically enabled to reject the accommodating postures of femininity and to use literature to dramatize the ordeals of wronged womanhood. [...] The purest examples of this phase are the Amazon utopias of the 1890s, fantasies of perfected female societies set in an England or an America of the future, which were also protests against male government, male laws, and male medicine. (*ibid.*, p. 138)

Por fim, na terceira fase delimitada por Showalter, os textos escritos pelas mulheres estão marcados por uma autodescoberta e uma busca de uma identidade própria totalmente livre da influência dos preceitos masculinos. Assim, como descreve a autora:

In the Female phase, ongoing since 1920, women reject both imitation and protest – two forms of dependency – and turn instead to female experience as the source of an autonomous art, extending the feminist analysis of culture to the forms and techniques of literature. (*ibid.*, p. 138-139)

Mais do que colocar ao lado dos autores tidos como canônicos os nomes de escritoras como Jane Austen, Charlotte e Emily Jane Brontë, Emily Dickinson, George Eliot, Doris

Lessing, Mary Shelley e Virginia Woolf, reconhecendo a importância de sua obra na construção da tradição literária ocidental, a chamada segunda fase da crítica feminista demonstrou que tais mulheres estavam, no seu próprio fazer literário, questionando e problematizando a visão de mundo patriarcal. Nesse sentido, como assinala Gilbert:

In fact, we came to understand that the revisionary imperative we had experienced was itself both an essential part of the female literary tradition we were attempting to recover and a crucial antidote to the female cultural alienation we were trying to overcome. Thus, [...] women writers have frequently responded to sociocultural constraints by creating symbolic narratives that express their common feelings of constriction, exclusion, dispossession. (GILBERT, *op. cit.*, p. 35)

Em direção semelhante vão as considerações de Annette Kolodny ao destacar, em seu artigo “A map for rereading”, a importância da experiência feminina como elemento constituinte de uma visão de mundo, a qual, por conseguinte, constrói uma leitura e uma atribuição de valor distintas das masculinas. Partindo das observações marcadamente sexistas do crítico estadunidense Harold Bloom, Kolodny não só contesta a validade dos parâmetros masculinos, tidos como universais, para a leitura de textos de autoria feminina, como demonstra que textos como “The yellow wallpaper”, de Charlotte Perkins Gilman, publicado em 1892, e “A jury of her peers”, publicado por Susan Keating Glaspell, em 1917, anteciparam em 50 anos as considerações de Bloom e Wolfgang Iser acerca da importância da experiência na construção do sentido da obra. Assim, para a crítica,

not only would such revisionary rereading open new avenues for comprehending male texts but, [...] it would as well allow us to appreciate the variety of women’s literary expression, enabling us to take it into serious account for perhaps the first time rather than, as we do now, writing it off as caprice or exception, the irregularity in an otherwise regular design. Looked at this way, feminist appeals to revisionary rereading, as opposed to Bloom’s, offer us all a potential enhancing of our capacity to read the world, our literary texts, and even one another, anew. (KOLODNY, 1986, p. 59)

Ao resgatar do esquecimento a produção de importantes escritoras, configurando, par e par com o cânone masculino, uma tradição literária feminina significativa, a crítica literária de viés feminista deparou-se com a questão da textualização da diferença de gênero. Colocando em outros termos, tendo em vista que, como se verificou, a escrita feminina configurava um *corpus* alternativo aos pressupostos e valores patriarcais, em que, afinal, consistia essa diferença entre os “textos dos homens” e os “textos das mulheres”? Diante desse cenário, uma terceira fase da crítica feminista buscou estabelecer parâmetros teóricos que dessem conta das peculiaridades da autoria feminina. Nas palavras de Showalter,

feminist criticism demanded not just the recognition of women's writing, but a radical rethinking of the conceptual grounds of literary study, a revision of the accepted theoretical assumptions about reading and writing that have been based entirely on male literary experiences. (SHOWALTER, 1986a, p. 08)

Em contraposição às propostas iniciais das leituras críticas interessadas em revelar e problematizar a visão sexista dos escritores que compunham o cânone da literatura ocidental – esforço que, na visão de Elaine Showalter, configura um “conflito revigorante com a literatura” (SHOWALTER, 1994, p. 26) –, a pensadora estadunidense ressalta a maior relevância dos estudos direcionados aos textos de autoria feminina, corrente por ela nomeada de “ginocrítica”. Tal postura, marcada pela busca de um assunto, um sistema, uma teoria e uma voz “genuinamente feministas”, constitui um olhar para a literatura escrita por mulheres, em especial no que diz respeito aos estilos, temas, gêneros e estruturas de tais obras, dedicando igual atenção à psicodinâmica da criatividade feminina e à evolução e consolidação de uma tradição literária das mulheres.

Ao deslocar o centro de atenção para o texto de autoria feminina, a ginocrítica redefine os termos da problematização teórica em jogo e estabelece como questão central a diferença. Nessa perspectiva, o questionamento que se impõe à ginocrítica é o da possibilidade de se considerar tais obras um grupo literário distinto do masculino, e, em caso afirmativo, investigar de que tipo de diferença se trata. No que diz respeito a esses questionamentos, é a própria Showalter que aponta para uma resposta:

As teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada modelo representa também uma escola da crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos preferidos. Eles se sobrepõem e são mais ou menos sequenciais, no sentido de que cada um incorpora o anterior. (*ibid.*, p. 31-32)

Não obstante as distinções verificáveis entre as quatro possibilidades de escola da ginocrítica apontadas por Showalter, os tipos de diferença que orientam cada uma delas – o corpo sexuado, o uso da linguagem, a construção psíquica da sexualidade e a experiência sociocultural – não devem ser tomados, *a priori*, de forma hierarquizada. Ao contrário, como se pretende demonstrar a seguir, essas diferenças não apenas apresentam igual relevância quando se busca olhar de forma crítica para a literatura de autoria feminina como acabam por influenciarem-se mutuamente.

## 1.2. A questão do corpo para a crítica literária feminista

Para Elaine Showalter, a diferença do corpo, manifestação primeira e extrema da distinção entre os gêneros, serve de base para uma leitura crítica da autoria feminina que recai, muitas vezes, em um essencialismo cru. Embora busque dismantelar a ideia de uma inferioridade corporal feminina materializada em metáforas que associam o conceito de “autoria” ao de “paternidade” e a imagem do “pênis” à da “caneta”, desvalorizando o feminino em função da ausência do falo, a ginocrítica biológica redundante, na visão da pensadora estadunidense, em uma concepção “ovariana” da arte literária, que se sustenta em imagens igualmente inócuas, tais como a aproximação da produção literária à gestação ou a semelhança do ato de escrever ao parto. Mesmo sendo inegável que, em alguns casos, tal concepção teórica, quando bem-sucedida, resulte em leituras de grande relevância e de *status* quase artístico, Showalter alerta para o risco iminente de simplificação da diferença entre os gêneros. Nas palavras da pensadora, a crítica feminista de viés biológico

torna-se desafiadoramente vulnerável, expõe realmente sua garganta à faca, já que nossos tabus profissionais contra a auto-revelação são tão fortes. [...]

E, como mostram os redatores do jornal *Questions féministes*, “é (...) perigoso colocar-se o corpo no centro de uma busca pela identidade feminina. (...) Os temas da diversidade e do corpo emergem juntos, porque a diferença mais visível entre homens e mulheres, e a única que temos certeza ser permanente, é de fato a diferença no corpo. Essa diferença tem sido usada como um pretexto para ‘justificar’ o poder total de um sexo sobre o outro”. (*ibid.*, p. 34-35)

A relutância de Showalter em reconhecer o valor do corpo para a crítica feminista parece ter atrás de si um conjunto de questões que estão em larga medida relacionadas com a opressão patriarcal e a inferiorização da mulher. Nesse sentido, retomando as ideias da pensadora australiana Elizabeth Grosz, expostas em “Corpos reconfigurados”, pode-se afirmar que

o pensamento misógono confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, *mais* biológicas, *mais* corporais e *mais* naturais do que os homens. A codificação da feminilidade como corporalidade de fato deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditavam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres. (GROSZ, 2000, p. 68, grifo da autora)

Não muito diferente da visão de Grosz é a concepção de Nancy Mairs, ao observar, em seu artigo “Carnal acts”, os efeitos da separação hierárquica entre o racional e o corpóreo no inconsciente coletivo ocidental:

The Western tradition of distinguishing the body from the mind and/or the soul is so ancient as to have become part of our collective unconscious, if one is inclined to believe in such a noumenon, or, at least to have become an unquestioned element in the social instruction we impose upon infants from birth, in much the same way we inculcate, without reflection, the gender distinctions “female” and “male”.

[...]

To widen the rift between the self and the body, we treat our bodies as subordinates, inferior in moral status. Open association with them shames us. In fact, we treat our bodies with very much the same distance and ambivalence women have traditionally received from men in our culture, sometimes this treatment is benevolent, even respectful, but all too often it is tainted by outright sadism. (MAIRS, 1997, p. 298)

Embora seja inegável que, como recurso discursivo, o imaginário falocêntrico tenha sustentado a diferença sexual como o principal argumento para uma pretensa inferioridade feminina, é interessante observar, a partir do estudo de Thomas Laqueur, que a própria ideia de diferença corporal e orgânica como elemento central na diferenciação entre homens e mulheres é resultado de um contexto histórico precisamente determinado. Segundo o autor de *Inventando o sexo*, até o século XVII, o que imperava era o que dele denomina “modelo de sexo único”: “Ser homem ou mulher era manter uma posição social, um lugar na sociedade, assumir um papel cultural, não *ser* organicamente um ou outro de dois sexos incomensuráveis” (LAQUEUR, 2001, p. 19, grifo do autor).

Em decorrência da referida concepção sexista a respeito das questões biológicas, uma série de pares hierarquizados – tais como sensatez e sensibilidade, profundidade e superfície, transcendência e imanência, cultura e natureza, masculino e feminino – têm sido postos em paralelo à dicotomia mente-corpo. Dessa forma, ao relacionar intimamente o feminino ao orgânico e direcionar sua atenção sempre ao “racional” e nunca ao “corpóreo”, o pensamento ocidental segregou a mulher, tomando-a historicamente como objeto natural, sendo o homem sempre o sujeito da racionalidade.

A histórica associação do feminino à natureza assume, a partir da perspectiva teórico-crítica feminista, contornos bastante interessantes. Nesse sentido, como destaca Rita Terezinha Schmidt:

Com raízes na epistemologia patriarcal sobre a diferença entre os sexos, pode-se dizer que o dualismo natureza/cultura produziu a moldura dominante do humano declinado pelo masculino em sua relação com um ser menos humano, uma categoria entre o humano e o não humano que veio a definir o ser mulher, definição decorrente da racionalização do mimetismo biológico que ratificou as representações de uma relação pretensamente “natural” do corpo das mulheres com a natureza. Com a emergência do chamado “homem da razão”, um conceito-metáfora que constitui a marca registrada do campo conceitual associado à filosofia e à ciência modernas, o dualismo natureza/cultura foi reescrito e ressignificado, primeiramente no racionalismo cartesiano, cuja clássica formulação *cogito ergo sum* jogou o corpo para a ordem das leis mecânicas da natureza – *res extensa* – expulsando-o

definitivamente do campo filosófico como algo que não é sujeito porque externo a ele, pertencente à natureza do sensível e, portanto, fonte de obscurecimento e confusão da razão. (SCHMIDT, 2012, p. 240)

Tal observação está em sintonia com a perspectiva apresentada por Carolyn Merchant (1989). Em seu *The Death of Nature*, a pensadora estadunidense ressalta que a modernidade e a consolidação de uma mentalidade mecanicista extinguiu uma concepção arcaica da relação entre mulher e natureza. Assim, em substituição a uma visão orgânica na qual a associação da mulher com a natureza comportava uma visão equilibrada entre mãe nutriz e violenta, a era moderna consolidou um imaginário que relacionava o feminino ao mundo natural a partir de duas figurações separadas e incompatíveis – a mãe nutriz e a bruxa. Longe de ser gratuita, essa bipartição, sublinha Merchant, desempenhou um importante papel na ideologia de dominação da “natureza selvagem e caótica” pela “ordem e o progresso mecanicistas”.

Uma das primeiras vozes a se manifestar de forma mais contundente em relação à aproximação depreciativa entre o corpo e a condição feminina foi a de Simone de Beauvoir. Para a autora de *O segundo sexo*, muito embora a diferença sexual materializada no corpo fosse incontestável, as características biológicas próprias da constituição física da mulher – como a menstruação, a gestação e o parto, dentre outras – não configuravam dados determinantes para a construção de uma identidade feminina, uma vez que não possuíam valor em si. Nas palavras de Beauvoir:

Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem os que o existente lhes confere. (BEAUVOIR, 1970, p. 56-57)

Na concepção da pensadora francesa, a ideia de um corpo feminino “natural”, marcado por características e eventos biológicos, deve ser substituída pela ideia de um corpo em situação, um vir-a-ser, cuja constituição depende do significado que os dados fisiológicos assumem no contexto sociocultural.

Muito embora as ideias de Beauvoir tenham servido de base para toda uma linha de pensamento que tomava as características biológicas do sexo feminino como obstáculos a serem superados, sua argumentação não foi aceita de forma unânime pela crítica feminista. Uma das vozes a contestar a concepção da pensadora francesa foi a de Ynestra King, que, em seu artigo “Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura”, afirma que o rechaço ao elemento biológico deve ser reavaliado, uma vez que ele acaba por sustentar um

dualismo racionalista que configura um entrave ao pensamento feminista. Nas palavras da autora:

Cada importante teoria feminista contemporânea – liberal, social, cultural – tem levantado a questão da relação entre as mulheres e a natureza. Cada uma, à sua maneira, rendeu-se ao pensamento dualista, confundindo teoricamente uma reconciliação com a natureza com a submissão a alguma forma de determinismo natural. Cada uma dessas direções constitui um dos lados do mesmo dualismo e [...] ambos estão errados, porque escolheram entre cultura e natureza. Argumento que se trata de uma falsa escolha, levando de cada lado a uma má política e a uma má teoria e que necessitamos de uma maneira nova, dialética de pensar sobre nossa relação com a natureza, para compreender o pleno significado e o potencial do feminismo [...]. (KING, 1997 p. 144)

Em direção semelhante vai o pensamento de Elizabeth Grosz, para quem a ideia do corpo representa um ponto cego em termos epistemológicos não apenas para o pensamento ocidental em geral, mas em especial para o movimento feminista. Nessa perspectiva, ambos

parecem compartilhar uma visão comum do sujeito humano como um ser constituído por duas características opostas dicotomicamente: mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e biologia. Esta bifurcação do ser [...] necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida, suprimida subordinada, negativa. [...] Assim o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. (GROSZ, *op. cit.*, p. 47-48)

Olhando de forma panorâmica para os movimentos feministas, Elizabeth Grosz identifica dois grupos que desenvolveram, cada qual a sua maneira, uma base teórica sustentada por uma clara recusa ao corpo: de um lado está o chamado “feminismo igualitário”, que reúne posturas como as de Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone e Mary Wollstonecraft, além de feministas liberais, conservadoras e humanistas; de outro, o “construcionismo social”, representado por nomes como os de Julia Kristeva, Michèle Barrett, Nancy Chodorow, além de outras pensadoras marxistas e psicanalistas, envolvidas com a noção de construção social da subjetividade. Mesmo que de forma distinta, esses dois grupos optam, em certa medida, pela fácil, porém problemática, solução que o reducionismo propõe ao abismo entre mente e corpo decorrente da concepção cartesiana. Nas palavras da autora australiana:

Reduzir a mente ao corpo, tanto quanto o corpo à mente é deixar sua interação não explicada, sem explicação, impossível. O reducionismo nega qualquer interação entre mente e corpo porque focaliza as ações de um dos termos binários em detrimento do outro. Racionalismo e idealismo são o resultado da tentativa de explicar o corpo e a matéria em termos de mente, ideias ou razão; empiricismo e materialismo são o resultado de tentativas de explicar a mente em termos de experiências corporais ou da matéria [...]. Ambas as formas de reducionismo

afirmam que um ou outro dos termos binários é “de fato” seu oposto e que pode ser explicado ou traduzido em termos de seu outro. (*ibid.*, p. 55-56)

Contrastando com as correntes do feminismo igualitário e o construcionismo social, a pensadora australiana identifica uma terceira corrente do pensamento feminista: as teóricas da diferença sexual. Tendo como representante figuras como Luce Irigaray, Hélène Cixous, Gayatri Spivak, Teresa de Lauretis e Judith Butler, dentre outros nomes, esse grupo de pensadoras possui, como centro de suas preocupações, o “corpo vivido” da mulher e a forma como este é representado e utilizado de maneira específica em culturas específicas. A partir dessa perspectiva, as feministas que defendem a diferença entre os sexos como questão relevante e positiva consideram o corpo um elemento-chave para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, não sendo este visto como biologicamente dado, a-histórico e não cultural, mas sim como um elemento entrelaçado a sistemas de significação e representação, constituindo e sendo constituído por eles.

Abandonando o dualismo cartesiano, que concebia uma separação incontornável entre mente e corpo e uma correlata valorização daquele em detrimento deste, as teóricas desse terceiro grupo tomam a ideia de corpo como algo produtivo e criativo, como processo, e não como produto. Mais do que uma realidade fisiológica e orgânica dada, que deve ser superada ou renegada, corpos passam a ser vistos como tecidos históricos, sociais, culturais e biológicos, cuja totalidade é a soma da constituição interna com as influências externas. Tal visão renovada em relação à corporeidade possibilitou que o aspecto biológico assumisse uma grande relevância para a teoria e a crítica feminista mais recente. Valendo-se das palavras de Grosz, pode-se dizer que, para o feminismo contemporâneo,

o que está em jogo é a atividade e a atuação, a mobilidade e o espaço social, concedidos às mulheres. Longe de ser um termo inerte, passivo, não cultural e a-histórico, o corpo pode ser visto como o termo crucial, o lugar de contestação, numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais. (*ibid.*, p. 77)

Todavia, se é verdade que o corpo tornou-se, recentemente, uma questão incontornável para a crítica feminista, também é fato que esse movimento deve compreender as diferenças biológicas entre homens e mulheres de uma forma distinta das noções científicas tradicionais, apropriando-se do corpo a partir de concepções que não estejam vinculadas a visões biologistas e pseudonaturalistas, em larga medida ainda vigentes. Diante da necessidade de uma abordagem positiva da corporeidade por parte do feminismo, uma série de novas proposições teóricas ganharam relevância, dentre as quais, a concepção de ecofeminismo, elaborada por Ynestra King. Segundo a visão da autora, as demandas ecológicas podem ser



aproximadas sem muito esforço das demandas do feminismo, na medida em que ambas têm como alvo de suas críticas dualismos e hierarquizações bastante arraigados na civilização ocidental: a exploração da natureza pela civilização, no primeiro caso, e a submissão de um ser humano (a mulher) a ser humano (o homem), no segundo. Partindo dessa premissa, a autora sublinha o fato de o feminismo ter, a partir da sua aproximação com a ecologia, revisto e valorizado o elemento biológico como base do seu pensamento crítico:

os ecologistas têm se ocupado em fortalecer a relação humanidade/natureza, ao demonstrar a perigosa situação da vida na terra, causada pelas tentativas humanas de subjugar a natureza. Isso levou outras feministas a afirmarem que o projeto feminista deveria ser livrar a natureza do domínio dos homens em vez de libertar as mulheres da natureza.

Assim, voltando-se para a ecologia, o feminismo necessariamente começa a tentar compreender o que significou para nós, como mulheres, ser representadas como mais próximas à natureza do que os homens, numa cultura dominada pelos homens que se define em oposição à natureza. (KING, *op. cit.*, p. 130)

Longe de renegar o elemento biológico envolvido na constituição da identidade de gênero, a postura defendida por King apresenta-se como uma teorização e uma prática antidualistas que visam a reconciliar o humano com a natureza. Nas palavras de King:

Tanto o feminismo como a ecologia personificam a revolta da natureza contra a dominação humana. Demandam que repensemos a relação entre a humanidade e o restante da natureza, incluindo a nós mesmas, como seres naturais, corporificados. No ecofeminismo, a natureza é a categoria central de análise. Uma análise das dominações inter-relacionadas da natureza – psique e sexualidade, opressão humana e natureza não humana – e da posição histórica das mulheres em relação a essas formas de dominação são o ponto de partida da teoria ecofeminista. [...] Separadamente [o feminismo cultural e o feminismo socialista], perpetuam o dualismo de “mente” e “natureza”. Juntos, tornam possível uma nova relação ecológica entre a natureza e a cultura, na qual mente e cultura, coração e razão, podem somar forças para transformar os sistemas internos e externos de dominação, que ameaçam a existência da vida na terra. (*ibid.*, p. 145-146)

Em paralelo às ideias de King, Elizabeth Grosz, por sua vez, aponta uma série de critérios a serem seguidos para se evitar a armadilha da visão dicotômica do par “corpo e mente”. Tendo em vista a argumentação construída pela autora, uma das orientações elementares para a teoria e a crítica feminista contemporânea é a superação da ideia do ser humano como um sujeito dividido nas mutuamente excludentes categorias de mente e corpo, para que se possa fazer “avançar algum tipo de entendimento de uma *subjetividade corporificada*, de uma *corporalidade psíquica*” (GROSZ, *op. cit.*, p. 82, grifo da autora). Na esteira dessa visada, outra orientação é demonstrar, em todas as abordagens críticas, a existência de uma articulação entre o biológico e o psicológico, entre o exterior e o interior do

corpo. Dito em outros termos, a corporeidade passa a ser vista como mediação entre o sujeito e o social, entre o dentro e o fora, entre o eu e o outro. Assim, para a autora:

Qualquer modelo adequado deve incluir uma representação psíquica do corpo vivido do sujeito, tanto quanto da relação entre gestos, posturas e movimentos do corpo na constituição dos processos de representações psíquicas. Tanto a dimensão psíquica quanto a social devem encontrar lugar numa reconceitualização do corpo, não uma em oposição à outra, mas como necessariamente interativas. (*ibid.*, p. 85)

Um terceiro aspecto destacado é a possibilidade de, a partir de tal entendimento não dualista, utilizar a corporalidade para problematizar os binarismos e as oposições excludentes. Como indica Grosz, o corpo, em tal acepção, é um

conceito limiar ou fronteiro que oscila perigosa e indecidivelmente no eixo dos pares binários. Ao mesmo tempo que é ambos, o corpo não é nem privado, nem público, nem eu ou outro, nem natural ou cultural, nem psíquico ou social, nem instintivo ou ensinado, nem geneticamente ou ambientalmente determinado. (*ibid.*, *ibidem*)

Somada a essas questões, a pensadora lembra ainda que o caráter corpóreo não pode ser atribuído exclusivamente a um sexo ou a uma raça. Nesse sentido, a mulher não pode ser mais o “corpo” para os homens, enquanto estes se dedicam à racionalidade, na mesma medida em que os negros, nativos e imigrantes não podem mais ser o corpo de trabalho para o branco. Aliado a esse critério, um quinto aspecto deve ser levado em conta em uma apropriação positiva do corpo pelos estudos feministas: a recusa de um modelo singular de corpo que funcione como norma e parâmetro para avaliar todos os outros.

Não há um modo que seja capaz de representar o “humano” em toda sua riqueza e variabilidade. Deve ser criado um campo plural, múltiplo, de “tipos” de corpos possíveis – jovens e velhos, negros e brancos, macho e fêmea, animal e humano, animado e inanimado – nenhum dos quais funcione como delegado ou representativo dos outros, e que, sendo reconhecidos em sua especificidade, não possam assumir o papel coercitivo de norma ou ideal singular para todos os outros. (*ibid.*, p. 83)

Em suma, ao tentar reduzir o abismo entre mente e corpo e rever a valorização do primeiro sobre o segundo, Elizabeth Grosz propõe, em linhas gerais, o abandono da noção essencialista e biologicamente determinada do corpo e a adoção de um conceito de corporeidade não dada, mas construída, uma noção de corpo em constante processo de elaboração, fortemente afetado por elementos interiores – psicológicos, pode-se dizer – e exteriores – culturais e sociais. Nesse sentido, ao retomar a ideia de corporalidade como interface entre o interior e o exterior (entre o individual e o social, entre a natureza e a cultura, etc.), Grosz recupera a relevância do corpo não apenas como elemento que é afetado pelo

contexto, mas como algo que também interfere na elaboração simbólica e na compreensão do mundo, exercendo papel importante no processo de construção de identidade que se inicia no primeiro núcleo social no qual o sujeito é inserido: a família.

### 1.3. A problematização do conceito de subjetividade feminina

Extrapolando e, ao mesmo tempo, incorporando a distinção meramente biológica, a ginocrítica de linha psicanalítica situa a diferença da autoria feminina na psique e na relação do gênero com a criatividade, a partir de uma intimidade existente entre as questões do corpo, do desenvolvimento da linguagem e da socialização do papel sexual. Dentre as possibilidades de leitura oferecidas por essa corrente está a concepção do texto feminino como expressão do complexo de castração, seja pelo viés freudiano, no qual a ausência do falo é determinante na relação que as mulheres estabelecem com a língua, a fantasia e a cultura – aspecto mais relevante para as discussões propostas nesse estágio do trabalho proposto –, seja pelo viés lacaniano, que amplifica a metáfora do complexo de castração para assinalar um acesso negativo da mulher à linguagem, uma vez que este se dá na fase edipiana e, por conseguinte, está relacionado com um processo de construção identitária marcado pela ausência – questão essa mais bem desenvolvida no subcapítulo a seguir. Embora interessante e útil, em muitos casos, como base teórica para análises literárias, a crítica ginocêntrica psicanalítica exige um estado de alerta constante das feministas. Como ressalta Showalter:

Muitas feministas acreditam que a psicanálise poderia tornar-se um instrumento poderoso para a crítica literária, e recentemente tem havido um interesse renovado na teoria freudiana. Mas a crítica feminista baseada na psicanálise freudiana ou pós-freudiana deve lutar continuamente com o problema da desvantagem e da falta femininas. (SHOWALTER, 1994, p. 41)

Na mesma direção vai a observação de Judith Kegan Gardiner, ao destacar que:

Feminist psychoanalytic critics usually accept Freud's morphology of mental functioning. They may either reject his ideas about women or accept them provisionally as accurate portraits of the ways in which patriarchal social relations damage women psychologically. (GARDINER, 1990, p. 117)

As ressalvas de Showalter e Gardiner são, em certa medida, justificáveis, uma vez que, ao confrontarem os textos-base da teoria psicanalítica de matriz freudiana, em especial os que tratam das questões da sexualidade e da constituição da identidade da mulher, as críticas feministas se viram diante de uma argumentação que, *grosso modo*, construía o feminino como negatividade, como falta, como uma subjetividade menor em função de uma

determinação biológica: a “ausência” de órgão sexual. O fato de não possuir um pênis, ou seja, não possuir um órgão sexual visível, levou Freud e seus seguidores a verem a mulher como possuidora de uma identidade incompleta, como se essa “lacuna” física “explicasse”, de forma “óbvia” e “inquestionável”, a psique feminina.

Assim, termos como “complexo de castração”, “inveja do pênis” e outros, essenciais para a psicanálise freudiana, tornaram-se os alvos principais da revisão e desconstrução propostas pelas teóricas e críticas feministas. Dentre os diversos aspectos do trabalho do psicanalista austríaco discutidos e criticados por Luce Irigaray em seu *Speculum of the Other Woman (Speculum de L'autre Femme)*, assume grande relevância a questão da falta e da consequente inveja do sujeito feminino em relação ao pênis. Para a pensadora francesa, já na própria escolha dos termos utilizados por Freud, é possível observar claramente os artifícios de elaboração do feminino como o lado “errado” da sexualidade entendida como padrão: a masculina. A seu ver,

woman's lack of penis and her envy of the penis ensure the function of the negative, serve as representatives of the negative, in what could be called a *phallogentric* – or *phallogropic* – dialectic. (IRIGARAY, 1985, p. 52, grifo da autora)

Somado a esse aspecto, Irigaray assinala que, na concepção do criador da psicanálise, “the psychic is prescribed by the anatomical according to a *mimetic order*, with anatomical science imposing the truth of its model upon ‘psychological behavior’.” (*ibid.*, p. 15, grifo da autora). Portanto, sendo o homem “o progenitor”,

sexual *production-reproduction* is referable to his “activity” alone, to his “pro-ject” alone. Woman is nothing but the receptacle that passively receives his *product*, even if sometimes, by the display of her passively aimed instincts, she has pleaded, facilitated, even demanded that it be placed within her. Matrix – womb, earth, factory, bank – to which the seed capital is entrusted so that it may germinate, produce, grow fruitful, without woman being able to lay claim to either capital or interest since she has only submitted “passively” to reproduction. (*ibid.*, p. 18, grifo da autora)

A caracterização da mulher como “natural e biologicamente passiva” é igualmente questionada por Beauvoir. Como observa a pensadora, apesar das fissuras facilmente visíveis, o pensamento freudiano adquire enorme força no imaginário em torno do feminino, muito em função de associar-se à construção de um mito cujo nascimento antecede em muitos séculos a teorização do psicanalista austríaco. Segundo tal simbologia,

a fecundidade da mulher é encarada tão-somente como uma virtude passiva. Ela é a Terra e o homem, a semente, ela é a Água e ele, o Fogo. [...] Inerte, a água sofre a

ação dos raios flamejantes que a fertilizam. Da mesma forma, a gleba entalhada pelo arado recebe, imóvel, as sementes em seus sulcos. (BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 184)

Passividade, imobilidade, fecundidade dócil. Todas essas noções mesclam-se na construção de um todo homogêneo que representa o feminino para a cultura patriarcal. Em oposição a tal ideia de mulher, como se fosse o reverso da moeda, encontra-se a noção de masculinidade, à qual se associam os conceitos de atividade, mobilidade, agressividade e violência. Nesse sentido, seguindo o questionável raciocínio biologizante de Freud, as próprias pulsões do inconsciente – Eros e Tânatos – seriam traços determinantes e exclusivos dos gêneros – feminino e masculino, respectivamente. Como lembra Luce Irigaray, na concepção freudiana,

*the death drives can be worked out only by man, never, under any circumstances, by woman. She merely “services” the work of death instincts. Of man. Thus, by suppressing her drives, by pacifying and making them passive, she will function as pledge and reward for the “total reduction of tension.” [...] She is wholly devoted to giving life, then, source and re-source of life. To being still the restoring, nourishing mother who prolongs the work of death by sustaining it; death makes a detour through the revitalizing female-maternal. (IRIGARAY, *op. cit.*, p. 53, grifo da autora)*

A concepção que decorre de tais ideias é a de que o termo “masculino” conota “ativo” e o termo “feminino” conota “passivo”, sendo tal correlação aceita ingenuamente como verdadeira, uma vez que se origina de um dado biológico irrefutável. Na esteira desse raciocínio, observa Irigaray (*ibid.*, p. 20), traços de atividade ou agressão são tomados como masculinizantes, mesmo quando vistos em mulheres, sendo, por sua vez, a passividade e atitudes como masoquismo, por exemplo, tidas como feminilizantes, quando observadas em pessoas do sexo masculino. A argumentação da autora de *Speculum de L'autre Femme* reverbera as críticas feitas por Simone de Beauvoir, as quais assinalam que “do ponto de vista dos homens – e é o que adotam os psicanalistas de ambos os sexos –, consideram-se femininas as condutas de alienação, e viris aquelas em que o sujeito afirma sua transcendência” (BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 72). Nesse sentido, “é particularmente entre os psicanalistas que o homem é definido como ser humano e a mulher como fêmea: todas as vezes que ela se conduz como ser humano, afirma-se que ela imita o macho” (*ibid.*, *ibidem*).

Ao marcar a mulher com tais ausências corporais e comportamentais biologicamente determinadas, a concepção freudiana sobre o feminino sedimentou a base para a construção simbólica da mulher como sendo o “objeto” observado e apropriado pelo “sujeito” masculino. Como bem assinala Irigaray:

Woman's castration is defined as her having nothing you can see, as her *having* nothing. In her having nothing penile, in seeing that she has No Thing. Nothing *like* man. That is to say, *no sex / organ* that can be seen in a *form* capable of founding its reality, reproducing its truth. *Nothing to be seen is equivalent to have no thing. No being and no truth.* The contract, the collusion, between *one sex / organ* and the victory won by visual dominance therefore leaves woman with her sexual void, with an "actual castration" carried out in actual fact. (IRIGARAY, *op. cit.*, p. 48, grifo da autora)

Nessa perspectiva, retomando as palavras de Simone de Beauvoir, as quais visivelmente dialogam com as colocações de Irigaray, é possível afirmar que:

Na medida em que a mulher é considerada o Outro absoluto, isto é [...] o inessencial, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. (BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 91)

Não tendo sexo e, portanto, não tendo nada a não ser lacunas, segundo a lógica freudiana, a mulher configura-se naturalmente como um "não sujeito" para o homem, como alguém posto à margem do mundo das ideias, na medida em que não desempenha um papel ativo nos processos de elaboração e troca simbólicas. Em outras palavras, da forma como é constituído por tal corrente psicanalítica, o feminino é aquilo que é visto e nunca aquele que vê; é essencialmente o objeto e jamais o sujeito. Longe de ser gratuito, esse rebaixamento e desvalorização do feminino tem por trás de si uma mal disfarçada necessidade de auto-afirmação da subjetividade masculina, como bem demonstram Simone de Beauvoir e Luce Irigaray. Assim, do ponto de vista desta última, o feminino constitui-se como

a sort of inverted or negative alter ego – "black" too, like a photographic negative. Inverse, contrary, contradictory even, necessary if the male subject's process of specul(ariz)ation is to be raised and sublated. This is an intervention required of *those* effects of negation that result from or are set in motion through a censure of the feminine, through the feminine will be allowed and even obliged to return in such oppositions as: be/become, have/not have sex (organ), phallic/non-phallic, penis/clitoris or else penis/vagina, plus/minus, clearly representable/dark continent, logos/silence or idle chatter, desire for the mother/desire to be the mother, etc. (IRIGARAY, *op. cit.*, p. 22, grifo da autora)

A partir de tal processo, conforme lembra a autora de *O segundo sexo*, o sujeito masculino constrói a figura feminina como seu "outro", de forma tal que esta apareça "como uma plenitude de ser em oposição a essa existência cujo vazio o homem sente em si" para que nela se encarne "o nada que o existente traz no coração, e é procurando alcançar-se através dela que o homem espera realizar-se." (BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 181). Ao transformar a mulher em seu "outro", suprimindo seu caráter de sujeito, o homem ao mesmo tempo em que subjuga o feminino transforma-o em um objeto no qual projeta seus anseios e seus temores.

Mais do que uma subjetividade outra, mais do que uma alteridade com a qual dialoga e troca experiências, a cultura patriarcal quase que unicamente concebe a mulher, o corpo e o mito do feminino, como um espelho que apenas reflete o masculino. Nas palavras de Irigaray,

if this ego [masculine] is to be valuable, some “mirror” is needed to reassure it and re-insure it of its value. Woman will be the foundation for this specular duplication, giving man back “his” image and repeating it as the “same”. If an *other* image, an *other* mirror were to intervene, this inevitably would entail the risk of mortal crisis. Woman will therefore be this sameness – or at least its mirror image – and, in her role of mother, she will facilitate the repetition of the same, in contempt for her difference. Her own sexual difference. [...] Calling back, now and forever, that *remainder* that melts into the depths of the mirror, that sexual energy necessary to carry out the work. The work of death. (IRIGARAY, *op. cit.*, p. 54, grifo da autora)

Como parece estar claro a partir do exposto até aqui, as argumentações de Freud, embora se autoproclamem isentas e objetivas, estão longe de ser consideradas verdades incontestáveis. Tal é a constatação a que chega, por exemplo, Judith Gardiner, recuperando os trabalhos de nomes como Marie Balmory, Jane Gallop e Neil Hertz, que analisam os textos do psiquiatra austríaco, em especial seus primeiros relatos de caso, como literatura (GARDINER, *op. cit.*, p. 117). Afora seu considerável grau de subjetividade e até de ficção, apontado por esses estudos, as análises e constatações de Freud sustentam-se em um modelo explicitamente falocêntrico, como bem demonstram Luce Irigaray e Simone de Beauvoir. Nesse sentido, para esta última, Freud “supõe que a mulher se sente um homem mutilado. Porém a ideia de mutilação implica uma comparação e uma valorização.” (BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 62). Não muito distinta é a posição de Irigaray a respeito da concepção ideologicamente determinada do falo como padrão de prazer sexual:

When, as card-carrying member of an “ideology” that he never questions, he insists that the sexual pleasure known as masculine is the paradigm for all sexual pleasure, to which all representations of pleasure can but defer in reference, support, and submission. [...] The pleasure gained from touching, caressing, parting the lips and vulva simply does not exist for Freud. He is unaware of it or prefers not to know about it, at this stage or any other. Just as he will never refer to the pleasure associated with the sensitivity of the posterior wall of the vagina, the breasts, or the neck of the womb. All organs, no doubt, that lack masculine parameters. (IRIGARAY, *op. cit.*, p. 28-29)

Da mesma forma que as questões levantadas por Freud acerca do prazer e da sexualidade podem ser facilmente questionadas quanto à sua objetividade e isenção, também a transferência, proposta pelo pensador austríaco, de suas observações feitas no âmbito anatômico para a caracterização dos padrões psíquicos masculino e feminino, quando analisada com maior atenção, revela-se falaciosa. Invertendo a lógica freudiana, Simone de Beauvoir observa que não é o pênis (ou a ausência dele) que determina a supremacia e a

subjugação de um ou outro gênero, mas a valorização do masculino e a desvalorização do feminino, estabelecidas no seio da família patriarcal, que transformam o falo no símbolo da hegemonia do homem. Assim, observa a autora:

Não é a ausência do pênis que provoca o complexo e sim o conjunto da situação; a menina não inveja o falo a não ser como símbolo dos privilégios concedidos aos meninos; o lugar que o pai ocupa na família, a preponderância universal dos machos, a educação, tudo a confirma na ideia da superioridade masculina. (BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 64)

Colocando a questão em outros termos, é possível dizer, a partir das próprias lacunas e fissuras observadas no discurso psicanalítico freudiano, que a subvalorização do feminino pelo masculino não provém de uma determinação biológica dada, mas é elaborada socialmente a partir de um jogo de poder reiteradamente posto em prática no contexto familiar. Como observa Judith Gardiner, revisões feministas dos preceitos de Freud, tais como as empreendidas por Jean Baker Miller e Ethyl Spector Person nas décadas de 1970 e 1980, “reject both biological explanations of natural or essential gender differences and gender-free descriptions of early childhood. Instead, they claim that gender differences have social causes that start very early in child development.” (GARDINER, *op. cit.*, p. 132).

Diante de tais considerações, todavia, é importante ressaltar que, muito embora mereça destaque a relevância do contexto na formação da subjetividade gendrada – a qual pode ser resumida na emblemática afirmação de Simone de Beauvoir de que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 09) –, o caráter biológico da diferença sexual não pode ter sua importância subestimada. Uma vez que a corporeidade, tanto quanto as relações sociais familiares, desempenha um papel importante na construção psíquica dos indivíduos, é preciso ter em mente, retomando as considerações de Elizabeth Grosz referidas no subcapítulo anterior, que não apenas o biológico é um produto do ambiente, mas também estes dois elementos constituintes do sujeito – o corpo e a mente – não se excluem, antes interagem e se complementam. Nesse sentido, longe de representar uma espécie de armadilha essencialista da qual a crítica deve cuidar-se, o corpo e a diferença (não a pretensa inferioridade) sexual parecem ainda representar uma questão incontornável para a ginocrítica psicanalítica.

Dentre as diferentes metáforas a partir das quais as leituras psicanalíticas de textos literários fazem referência à questão do corpo, Gardiner destaca duas analogias que frequentemente são empregadas: de um lado está a compreensão do texto como algo que pode ser interpretado da mesma forma como se pode “ler” a mente de um paciente – na esteira desse raciocínio, a obra de arte literária, ao lado do sonho, seria uma forma de expressão das



pulsões inconsciente da mente do sujeito –; de outro, está a concepção de que os textos reproduzem as relações familiares, em especial os laços que se estabelecem entre mãe e filho(a). Porém, como lembra a autora, para a crítica feminista,

the words “mind mother” evoke the contradictions of women’s experience in patriarchal cultures, cultures like ours that define “mind” as male and immaterial and mother as mindless mat(t)er whose responsibility is total and whose authority is denied. (GARDINER, *op. cit.*, p. 114)

Assim, seguindo a argumentação proposta por Gardiner, é possível afirmar que, *grosso modo*, alguns estudos de literatura tributários da psicanálise, sobretudo os realizados por homens, reiteram a associação entre o masculino e o racional, de um lado, e o feminino e o biológico, mais precisamente o papel do corpo da mulher na reprodução e na maternidade, de outro. Todavia, como demonstra a própria Gardiner, uma parcela da crítica feminista psicanalítica, longe de cair no essencialismo negativo, apropria-se da ideia do corpo para utilizá-lo de forma positiva. A partir de tal ótica, se o corpo é o instrumento pelo qual a cultura e o pensamento patriarcais relegam o feminino à inferioridade, parece bastante adequado que a crítica tome justamente esse elemento não apenas como o veículo para derrubar a opressão imposta pelo masculino, mas como o eixo para sua revisão dos valores estéticos com os quais são lidos os textos de autoria feminina.

Nessa perspectiva, sob certo aspecto, a abordagem psicanalítica de obras literárias retorna, muitas vezes de forma velada, aos parâmetros biológicos relacionados à constituição da psique para inverter os valores destes e subverter as concepções de falta, irracionalidade, passividade e emotividade, dentre outras, vistas como marcas de uma inferioridade pretensamente natural da mulher. Em seu conhecido estudo *The Mad Woman in the Attic*, Sandra Gilbert e Susan Gubar demonstram o predomínio de uma concepção de superioridade masculina a partir da diferença biológica visível, por exemplo, nas analogias feitas pela crítica literária patriarcal entre a caneta e o pênis, a partir da qual se sustenta a ideia de que a aptidão literária constitui uma característica exclusivamente masculina. Como observam as autoras, “the pen has been defined as not just accidentally but essentially a male ‘tool’, and therefore not only inappropriate but actually alien to women”, a ponto de, quando uma mulher tenta usá-la na escrita de uma obra literária “no virtue can outweigh the ‘fault’ of her presumption because she has grotesquely crossed boundaries dictated by Nature” (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 08). Na esteira dessa analogia, seguem-se outras metáforas igualmente problemáticas, que promovem uma aproximação entre a escrita e o ato sexual, sendo a página em branco vista como uma jovem a ser desvirginada pela caneta/pênis do autor, e, por

extensão, relacionam a ideia de autoria à de paternidade. Contudo, destacam Gilbert e Gubar, a ideia de paternidade acaba por configurar ela própria uma ficção,

[...] a story requiring imagination if not faith. A man cannot verify his fatherhood by either sense or reason, after all; that his child is his is in a sense a tale he tells himself to explain the infant's existence. Obviously, the anxiety implicit in such storytelling urgently needs not only the reassurances of male superiority that patriarchal misogyny implies, but also such compensatory fictions of the Word [...]. (*ibid.*, p. 05)

A percepção da paternidade não como uma verdade e um valor em si, mas como uma ficção e uma angústia é, em última instância, um questionamento da própria superioridade concedida à ideia de presença – seja a presença do falo como símbolo ontológico, seja a presença da figura do pai no “seu” filho. Tal desestabilização, na mesma medida em que coloca em xeque a certeza do patriarcado em torno do valor da presença, também resulta em uma revisão da carga de negatividade atribuída às “ausências e lacunas” biológicas femininas. Nesse sentido, avalia Luce Irigaray, mais do que uma subtração e uma “não existência” em relação a uma “existência” tida como padrão, o corpo da mulher representa uma diferença (nem inferior, nem superior) que perturba o processo de compreensão e apropriação, por parte do masculino, não só do mundo como também da sua própria identidade. Nas palavras da pensadora francesa:

The idea that a “nothing to be seen,” a something not subject to the rule of visibility or of specula(riza)tion, might yet have some reality, would indeed be intolerable to man. [...] All this is endangered (caught in act, one might say) by a *nothing* – that is, a nothing the same, identical, identifiable. By a fault, a flaw, a lack, an absence, outside the system of representations and autorepresentations. Which are man's. By a *hole* in men's signifying economy. A nothing that might cause the ultimate destruction, the splintering, the break in their systems of “presence,” of “representation” and “representation.” A nothing threatening the process of production, reproduction, mastery, and profitability, of meaning, dominated by the phallus – that *master signifier* whose law of functioning erases, rejects, denies the surging up, the resurgence, the recall of a *heterogeneity* capable of reworking the principle of its authority. (IRIGARAY, *op. cit.*, p. 50, grifo da autora)

Como referido anteriormente, par e par com a ideia de “ausência” do órgão sexual, o pensamento patriarcal sustentou a subvalorização do feminino a partir de uma série de associações que ligam, por um lado, a ideia de razão às esferas do mental, do cultural, do universal, do público e do masculino e, por outro, o conceito de emoção ao físico, ao natural, ao particular, ao privado e ao feminino. Todavia, como demonstra Alison Jaggar, tais aproximações, longe de serem um dado da natureza, são fruto de uma construção simbólica ideologicamente determinada. Nas suas palavras:

Tendemos a vivenciar nossas emoções como reações involuntárias e individuais a situações, respostas que são amiúde (embora, significativamente, nem sempre) reservadas, no sentido de que não são percebidas tão direta e imediatamente pelos outros como o são pelo sujeito da experiência. O caráter aparentemente individual e involuntário da experiência emocional é frequentemente considerado como prova de que as emoções são respostas pré-sociais, instintivas, determinadas por nossa constituição biológica. No entanto, essa conclusão é completamente equivocada. Embora seja provavelmente verdade que os distúrbios fisiológicos que caracterizam as emoções [...] sejam semelhantes às respostas instintivas de nossos ancestrais pré-humanos [...], as emoções humanas maduras não podem ser vistas como instintivas ou biologicamente determinadas. São, ao contrário, socialmente construídas em vários níveis. (JAGGAR, 1997, p. 163)

O argumento central de Jaggar tem por base a constatação de que as reações emocionais não são atos involuntários, estando intimamente ligadas a julgamentos feitos e a valores que são social, histórica e culturalmente construídos e, portanto, não são compartilhados de forma igualitária por todos os seres humanos. Aceitando-se tais observações, é possível verificar que a associação quase direta entre emocionalidade e feminilidade, de um lado, e racionalidade e masculinidade, de outro, constitui nada mais do que uma estereotipagem facilmente contestável. Para a teórica:

As mulheres parecem mais emotivas do que os homens porque, juntamente com alguns grupos de pessoas de cor, lhes é permitido e até exigido expressar emoção mais abertamente. Na cultura ocidental contemporânea, as mulheres emocionalmente inexpressivas são suspeitas de não serem mulheres de verdade, enquanto os homens que expressam livremente suas emoções são suspeitos de serem homossexuais ou, de alguma outra forma, desviantes do ideal masculino. (*ibid.*, p. 171)

Como é possível depreender das palavras da pensadora, a atribuição da razão como marca do masculino e da emoção como característica do feminino não pode ser tomada como verdade natural ou fato biológico imutável, mas como um papel culturalmente instituído para designar e distinguir os gêneros. Não obstante essa constatação, que serviu de suporte para o discurso emancipatório de muitas mulheres, parte da crítica feminista, na qual se insere a própria Alison Jaggar, empenhou-se em demonstrar que, longe de ser algo pejorativo, a emocionalidade pode ser vista como a base para uma postura intelectual alternativa em relação à visão falocêntrica. Em outras palavras, como resposta à pressuposição patriarcal da falta de racionalidade nas mulheres, algumas teóricas argumentaram que o feminino apresenta uma razão não inferior, mas distinta da masculina, razão que, paradoxalmente, deriva da emoção. Na esteira desse raciocínio, Jaggar defende que a experiência emocional da mulher, que em muito se aproxima à de outros grupos oprimidos, possibilita um ponto de vista subversivo, menos parcial e distorcido, a partir do qual se pode contestar a concepção dominante estabelecida. Segundo a autora,

as visões subversivas das mulheres devem muito as suas emoções proscritas, elas mesmas respostas apropriadas a suas situações subordinadas. Além de sua propensão para vivenciar emoções proscritas, ao menos em algum nível, as mulheres são relativamente eficientes em identificar essas emoções nelas mesmas e em outrem, devido em parte a sua responsabilidade social pelos cuidados com os outros, que incluem a educação sentimental. (*ibid.*, p. 179)

Em paralelo a tais propostas, pode-se colocar as ideias de Joan Tronto acerca do que considera ser uma ética derivada de uma atribuição vista como caracteristicamente feminina: o cuidar. Ao pensar sobre a questão, ela assinala a importância de se distinguir dois tipos diferentes de cuidar: o “cuidado com” e o “cuidar de”. Embora ambos sejam necessariamente relacionais e pressuponham um compromisso com um objeto, a teórica diferencia de forma bem precisa esses dois conceitos. A seu ver:

“Cuidado com” refere-se a objetos menos concretos; caracteriza-se por uma forma mais geral de compromisso. “Cuidar de” implica um objeto específico, particular, que é o centro dos cuidados. [...] “Cuidar de” envolve responder às necessidades particulares, concretas, físicas, espirituais, intelectuais, psíquicas e emocionais dos outros. (TRONTO, 1997, p. 188)

Como observa Tronto, tal distinção entre os tipos de cuidar é determinada pelo gênero. Assim, o “cuidar de”, voltado às necessidades físicas, espirituais, intelectuais, psíquicas e emocionais específicas de pessoas ou grupos de pessoas, é, por convenção social, geralmente atribuído às mulheres, ao passo que o “cuidado com”, aquela preocupação mais abrangente com relação a questões abstratas, configura, em grande parte dos casos, uma atribuição masculina.

Tentando ir além do estereótipo cultural em relação aos cuidados, Joan Tronto, a exemplo de Alison Jaggar, discute a possibilidade de se reconhecer a existência de uma moral derivada do ato de cuidar. Assim, mais do que uma atividade envolvida na constituição sociocultural do gênero, o cuidar pode assumir a forma de uma ética subversiva, de uma alternativa à moral falocêntrica. Segundo lembra a própria Tronto, o ato de cuidar desloca o centro da perspectiva das expectativas daquele que fornece para as necessidades concretas e específicas daquele que recebe o cuidado. Nesse sentido, “o que é importante não é chegar à decisão correta, compreendida como a maneira pela qual um indivíduo abstrato gostaria de ser tratado nessa situação, mas a de satisfazer as necessidades de um outro específico” (*ibid.*, p. 191). A necessidade de atender às demandas específicas de outra pessoa impossibilita que o cuidador, para desempenhar satisfatoriamente sua atividade, tenha por base as suas expectativas. Tal abnegação, ou seja, deixar de pensar a partir de si e ir ao encontro do

pensamento do outro, segundo Joan Tronto, caracteriza essa moral alternativa do feminino. Nesse sentido:

A teoria moral contemporânea não ignora as necessidades dos outros, mas, na maioria das discussões, elas são consideradas apenas como um reflexo do que seriam as necessidades de quem pensa, se ele ou ela estivesse na situação do outro. Em contraste, os cuidados fundamentam-se no conhecimento completamente peculiar da pessoa em particular que está sendo cuidada. (*ibid.*, *ibidem*)

A despeito de todas as questões levantadas, Tronto tem consciência de que a defesa de uma moral pretensamente feminina baseada no ato de cuidar pode reforçar o caráter sexista da divisão entre o universo público do homem e a esfera privada da mulher. Segundo a autora, o ato de cuidar, socialmente atribuído à mulher a partir do traço biológico da maternidade, por si só não constitui uma alternativa à moral e à ética falocêntrica. Para tanto, é preciso superar o caráter particularista do “cuidar de”, que o liga à esfera privada do lar – bem como aos demais ambientes que reproduzem a dinâmica do “cuidado maternal”, tais como escolas, hospitais, asilos, etc. –, ou seja passar de uma abordagem feminina para uma abordagem feminista do cuidar. Retomando as palavras de Tronto, é possível afirmar que

a abordagem feminina do cuidar carrega o fardo da acertação das divisões tradicionais de gênero numa sociedade que desvaloriza o que as mulheres fazem. Dessa perspectiva, cuidar será sempre um corretivo da moralidade, um aspecto “extra” da vida, não sugerindo, nem exigindo um repensar fundamental das categorias morais.

Em contraste, uma abordagem feminista do cuidar necessita começar por ampliar a compreensão do que significa cuidar de outros, tanto em termos de questões morais, como em termos da necessidade de reestruturar instituições políticas e sociais mais amplas, se o cuidar de outros constitui uma parte mais central das vidas de todos os dias de todo mundo na sociedade. (*ibid.*, p. 200)

Embora tenham obtido significativa aceitação no meio crítico feminista, ideias como as de Jaggar e Tronto não ficaram isentas de críticas. Uma das vozes representativas dessa contestação é a da estadunidense Katha Pollitt, para quem não só a atribuição de virtudes como compaixão, paciência e não violência à figura materna, mas também a equivalência total de significado entre os termos “mãe” e “mulher”, induzem à compressão desta última como detentora de um senso moral mais elevado. Tal concepção, observa a autora, representa uma idealização que tem ocupado um espaço significativo no pensamento masculino há séculos. A seu ver:

Por motivos de poder, dinero y la persistencia de las estructuras sociales, la visión de la mujer moralmente superior nunca puede en realidad superar el ethos dominante, pero existe junto con él como una especie de deseo o esperanza permanente: ¡si tan sólo los que no tienen poder pudieran cambiar sus puestos con los poderosos, y los humildes heredaran la tierra! Por lo tanto, perpetuamente se redescubre, vestida con

ropas a la moda y se presenta, a pesar de su antigüedad, como una nueva idea radical. (POLLITT, 1993, p. 329)

As palavras de Pollitt direcionam-se, de forma mais específica, a uma parte da crítica feminista, designada por ela como “las defensoras contemporáneas del ‘feminismo de la diferencia’”, as quais pressupõem que

las hijas se definen a sí mismas en relación con sus madres, el objeto primario de amor de todas las criaturas, y son por lo tanto empáticas, orientadas hacia el establecimiento de relaciones, no jerárquicas e interesadas en la consecución de consensos; en cambio, los hijos deben separarse de sus madres, y son por lo tanto individualistas, competitivos, se resisten a entrar en conexión con los demás y se centran en reglas y derechos abstractos. (*ibid.*, p. 330)

Na concepção da ensaísta, ao se defender o fato de um dado biológico – a maternidade – produzir uma diferenciação moral que separa as “mulheres relacionais” dos “homens autônomos”, ocorre uma atribuição dessa distinção a traços essenciais e universais do desenvolvimento psicosssexual, não levando em consideração o papel das posições econômicas e sociais ocupadas por homens e mulheres, nem as diferenças reais entre as relações de poder existentes entre indivíduos masculinos e femininos. Nesse sentido, Pollitt observa que “mucho de lo que puede ser dicho sobre las mujeres se aplica también a la gente pobre, que también tiende a dedicarse más a la familia y a las relaciones, y menos al trabajo y al avance personal” (*ibid.*, p. 332).

Apesar de contundente em suas críticas, Katha Pollitt parece não negar totalmente a distinção entre o que se poderia chamar de um *éthos* masculino e um *éthos* feminino. Dito em outras palavras, o argumento da ensaísta estadunidense, ao fim e ao cabo, não é o de que tal diferença não existe, mas que ela constitui uma construção cultural e não um fato natural, não se devendo, assim, pressupor que questões como o cuidado com o outro e a preocupação com a vida sejam atribuições “naturalmente” femininas.

Nesse sentido, apesar de ser possível, em certa medida, apontar a existência de uma racionalidade e uma moralidade especificamente femininas, tal fato não indica que, em termos temáticos, as obras de autoria feminina restrinjam-se à esfera do maternal, do lar e das relações amorosas. Em resposta a essa questão, a ginocrítica de viés psicanalítico tem buscado reverter uma tendência interpretativa que, com base em expectativas desenhadas pela teoria freudiana, considera válidas apenas as tramas de autoria feminina de temas eróticos e amorosos, argumentando que tanto os textos escritos por mulheres quanto os escritos por homens revelam, por vezes de forma reprimida, fantasias egoístas e ambiciosas. Conforme assinala Elaine Showalter:

Os romances femininos que preocupam-se centralmente com as fantasias do amor romântico pertencem à categoria desdenhada [...] como “romances tolos”; o número menor de romances femininos que inscrevem uma fantasia de poder imaginar um mundo, para as mulheres, fora da esfera amorosa; um mundo, entretanto, tornado impossível pelos limites sociais. (SHOWALTER, 1994, p. 42)

Todavia, se, por um lado, como Showalter acertadamente indica, a ginocrítica não pode ater-se aos parâmetros falocêntricos para designar quais seriam as temáticas aceitáveis como critério de valor para a autoria feminina, por outro, parece inegável que, em termos de expressão, a escrita das mulheres deixa transparecer traços que a distingue, de forma bastante nítida, da escrita masculina. Dito de outra forma, ao passo que em termos temáticos não se pode, de forma arbitrária e redutora, delimitar o que é próprio de um texto masculino e o que é próprio de um texto feminino, no que tange à composição formal, percebe-se que existem sim especificidades que diferenciam a escrita feminina da masculina.

#### **1.4. A escrita da mulher como delito e subversão à lei masculina**

Muito embora, a partir da leitura e do questionamento das ideias dos teóricos da psicanálise, em especial de Freud, a crítica feminista tenha conseguido identificar o que parecia ser a fonte da submissão da mulher, ou seja, a consolidação da identidade sexual tal como ela ocorre no seio da estrutura familiar patriarcal, essa demonstrou ser apenas uma das partes do complexo jogo simbólico do sexismo, sendo a estruturação e o uso da linguagem verbal também peças-chave para a desigualdade valorativa dos sexos. Como ressalta Andrea Nye:

O grupo dominante, isto é, o masculino, também domina a comunicação. As mulheres têm diferentes percepções e experiências, mas sua experiência deve ser filtrada através da linguagem de construção masculina. A determinação de falar não basta. Mesmo designar a subjugação feminina é difícil quando “feminino=impotência” acha-se inscrito na linguagem. (NYE, 1995, p. 209)

Sob essa ótica, a linguagem – seja em termos gerais, seja em termos específicos da escrita –, longe de ser um elemento neutro, configurava-se como um constructo orientado por uma visão de mundo masculina, sendo, por sua natureza, patriarcal e sexista. Na concepção de Hélène Cixous, a história da escrita confunde-se com a própria história da razão, sendo ambas, ao mesmo tempo, efeito e suporte da tradição falocêntrica. Assim, para a pensadora francesa,

until now, far more extensively and repressively than is ever suspected or admitted, writing has been run by a libidinal and cultural – hence political, typically masculine – economy; that this is a locus where the repression of women has been perpetuated, over and over, more or less consciously, and in a manner that’s frightening since it’s often hidden or adorned with the mystifying charms of fiction; that this locus has grossly exaggerated all the signs of sexual opposition (and not sexual difference), where woman has never *her* turn to speak-this being all the more serious and unpardonable in that writing is precisely *the very possibility of change*, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures. (CIXOUS, 1997, p. 350, grifo da autora)

Somado a esse caráter opressor perceptível na própria estrutura da língua verbal, observa-se um segundo aspecto que reforça o uso desta última como uma sutil ferramenta de submissão do feminino ante o masculino: o processo de construção da subjetividade por meio da linguagem. Se é “na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*”, conforme afirmava Émile Benveniste (1988, p. 286, grifo do autor), e se o uso desta é marcado pela dominância do masculino, logo a possibilidade de uma mulher constituir sua identidade como sujeito desenha-se como algo extremamente problemático. Assim, para Nye:

A alteridade da mulher, sua posição de “você” ou “outro” foi preparada na própria função da fala. Ela é o outro, a quem se dirige, ordenado, coagido; ou ela é o “*it*” (ele, neutro em inglês), a mulher-objeto-natureza na qual a linguagem faz suas marcas ordenadoras. Ela não é o apropriante senhorial “eu”, com seu complemento de pronomes masculinos, significado hierarquizado, gênero explícito ou velado. (NYE, *op. cit.*, p. 219-220)

Sem intimidar-se com tal constatação, uma parte significativa da crítica feminista dirigiu sua atenção justamente a esse ponto, tomando a escrita como arma para subverter a lógica patriarcal. É nesse sentido que Hélène Cixous, em seu “The Laugh of the Medusa” (“Le Rire de la Méduse”), conclama as mulheres a expressarem a si mesmas pela escrita, suplantando os automatismos da linguagem sexista e desafiando o discurso patriarcal que historicamente relegou o feminino ao silêncio. Para a autora:

If woman has always functioned “within” the discourse of man, a signifier that has always referred back to the opposite signifier which annihilates its specific energy and diminishes or stifles its very different sounds, it is time for her to dislocate this “within,” to explode it, turn it around, and seize it; to make it hers, containing it, taking it in her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside of. (CIXOUS, *op. cit.*, p. 356)

Como é possível constatar a partir das observações de Cixous, a apropriação e subversão do discurso patriarcal pelas mulheres estão intimamente relacionadas às questões corporais, em um esforço para valorizar e dar relevância justamente aos aspectos biológicos que serviram de argumento para uma depreciação do corporal, do natural e do feminino em detrimento de uma valorização do racional, do cultural e do masculino. Fazendo eco às



palavras da pensadora francesa, Susan Gubbar também aproxima o corpo à expressão feminina, acrescentando que “many women experience their own bodies as the only available medium of their art, with the result that the distance between the woman artist and her art is often radically diminished” (GUBBAR, 1986, p. 296). Nesse sentido, retomando a posse sobre o próprio corpo, confiscado pela racionalidade falocêntrica e transformado em objeto a ser adorado ou temido pelos homens, a mulher transforma em força positiva aquilo que sempre foi construído como falta e negatividade, fazendo da diferença sexual a fonte de uma escrita subversiva e emancipatória. Assim, para Cixous:

Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing the word “silence,” the one that, aiming for the impossible, stops short before the word “impossible” and writes it as “the end”. (CIXOUS, *op. cit.*, p. 355)

Mais do que se sustentar no dado da diferença biológica, a escrita feminina concebida por Cixous é uma materialização do erotismo e da sexualidade do corpo, colocando-se, de forma bastante clara, como uma possibilidade diametralmente oposta à racionalidade defendida como base da cultura patriarcal. Longe de compartilhar a busca por um discurso racional e bem delimitado que, em larga medida, define a escrita masculina, o texto feminino caracteriza-se pela liberdade e pela ausência de delimitações. Nas palavras da teórica francesa:

She doesn’t “speak,” she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it’s with her body that she vitally supports the “logic” of her speech. [...] In fact, she physically materializes what she’s thinking; she signifies it with her body. In a certain way she *inscribes* what she’s saying, because she doesn’t deny her drives the intractable and impassioned part they have in speaking. Her speech, even when “theoretical” or political, is never simple or linear or “objectified,” generalized: she draws her story into history. (*ibid.*, p. 351, grifo da autora)

Nessa perspectiva, a íntima relação da escrita feminina com o corpo sexuado configura-se a base de uma concepção da visão e, por extensão, da escrita da mulher como algo aberto, múltiplo e sem contensões racionais e lógicas. A perspectiva de Cixous a respeito da escrita feminina relaciona esta intimamente à diferenciação biológico-sexual do corpo, de forma mais específica, à função maternal da mulher:

In women’s speech, as in their writing, that element which never stops resonating, which, once we’ve been permeated by it, profoundly and imperceptibly touched by it, retains the power of moving us – that element is the song: first music from the first voice of love which is alive in every woman. [...] There always remains in

woman that force which produces/is produced by the other – in particular, the other woman. [...] There is hidden and always ready in woman the source; the locus for the other. [...] In women there is always more or less of the mother who makes everything all right, who nourishes, and who stands up against separation; a force that will not be cut off but will knock the wind out of the codes. We will rethink womankind beginning with every form and every period of her body. (*ibid.*, p. 351-352)

Para Cixous, o forte elo que toda mulher estabelece com sua mãe – mais do que um outro ser, uma outra mulher – constitui um traço que caracteriza o feminino não apenas em termos de construção da sua subjetividade (conforme demonstrado no subcapítulo anterior), mas também no que diz respeito à sua escrita. Trata-se da já referida abertura do feminino à alteridade. Retomando as palavras da autora de “Le Rire de la Méduse”, pode-se afirmar que

writing is precisely working (in) the in-between, inspecting the process of the same and of the other without which nothing can live, undoing the work of death – to admit this is first to want the two, as well as both, the ensemble of the one and the other, not fixed in sequences of struggle and expulsion or some other form of death but infinitely dynamized by an incessant process of exchange from one subject to another. A process of different subjects knowing one another and beginning one another anew only from the living boundaries of the other: a multiple and inexhaustible course with millions of encounters and transformations of the same into the other and into the in-between, from which woman takes her forms (and man, in his turn; but that’s his other history). (*ibid.*, p. 353)

Seja por questões biológico-corporais, seja pelo desempenho de papéis socioculturalmente estabelecidos, a mulher, lembra Hélène Cixous, é historicamente um sujeito voltado à alteridade, aberto às necessidades do outro, traço que a pensadora francesa denomina “bissexualidade”. A seu ver,

it is women who are opening up to and benefiting from this vatic bisexuality which doesn’t annul differences but stirs them up, pursues them, increases their number. In a certain way, “woman is bisexual”; man – it’s a secret to no one – being poised to keep glorious phallic monosexuality in view. (*ibid.*, p. 354)

Ao se valer do termo “bissexualidade” – tomado por ela não com o sentido de desejo sexual, mas como sinônimo de uma sexualidade neutra, na medida em que elimina a diferença entre masculino e feminino – Cixous relaciona o feminino e sua escrita ao ambíguo, ao múltiplo, ao heterogêneo. Tal concepção materializa-se no próprio discurso de Cixous, por exemplo, no uso do pronome “*illes*”, uma junção das formas masculina “*ils*” (eles) e feminina “*elles*” (elas). Assim, diferentemente do masculino, marcado pela angústia da posse – o patrimônio, a paternidade, a autoria – a mulher caracteriza-se pela doação, pelo desapego, por, em termos biológicos, dar a vida a outro ser. O feminino não se restringe aos limites do próprio corpo ou da própria subjetividade; a mulher é ela na medida em que também é o(a) outro(a). Ou seja:

If there is a “propriety of woman,” it is paradoxically her capacity to deappropriate unselfishly: body without end, without appendage, without principal “parts.” If she is a whole, it’s a whole composed of parts that are wholes, not simple partial objects but a moving, limitlessly changing ensemble, a cosmos tirelessly traversed by Eros, an immense astral space not organized around any one sun that’s any more of a star than the others. (*ibid.*, p. 357-358)

A ideia de bissexualidade, ou seja, a impossibilidade de se deter em um só sexo ou em qualquer limite, bem como a capacidade de doação que, para Cixous, distinguem o feminino, quando materializadas no texto, configuram um descentramento operado pela escrita da mulher na lógica masculina, uma escrita que contrapõe o infinito à necessidade de uma imposição de limites, que joga com a emoção incontrolável em vez da racionalidade controladora, que se constitui na heterogeneidade sem buscar a homogeneização.

Though masculine sexuality gravitates around the penis, engendering that centralized body (in political anatomy) under the dictatorship of its parts, woman does not bring about the same regionalization which serves the couple head/genitals and which is inscribed only within boundaries. Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide. Her writing can only keep going, without ever inscribing or discerning contours, daring to make these vertiginous crossings of the other(s) ephemeral and passionate so journeys in him, her, them, whom she inhabits long enough to look at from the point closest to their unconscious from the moment they awaken, to love them at the point closest to their drives; and then further, impregnated through and through with these brief, identificatory embraces, she goes and passes into infinity. [...] Her language does not contain, it carries; it does not hold back, it makes possible. When it is ambiguously uttered – the wonder of being several – she doesn’t defend herself against these unknown women whom she’s surprised at becoming, but derives pleasure from this gift of alterability. I am spacious, singing flesh, on which is grafted no one knows which I, more or less human, but alive because of transformation. [...] Heterogeneous, yes. For her joyous benefit she is erogenous; she is the erotogeneity of the heterogeneous: airborne swimmer, in flight, she does not cling to herself; she is dispersible, prodigious, stunning, desirous and capable of others, of the other woman that she will be, of the other woman she isn’t, of him, of you. (*ibid.*, p. 358)

Embora tenham impactado de forma significativa o pensamento feminista e influenciado muitas teóricas e críticas desde meados da década de 1970, as ideias de Hélène Cixous não foram, de forma alguma, unanimidade. A íntima relação que a proposta da pensadora francesa estabelece entre escrita feminina e corpo, por exemplo, foi tomada como essencialista por muitas feministas. Todavia, se, por um lado, o radicalismo e uma certa restrição no uso dessa argumentação como ferramenta teórica de validade abrangente parecem ser inegáveis, por outro, alguns conceitos sugeridos por Cixous superam o essencialismo e possibilitam uma abordagem da escrita feminina como estratégia subversiva. É o caso do ambíguo verbo *voler* (que, na língua francesa, significa tanto “voar” como “roubar”), visto como síntese emblemática do fazer e da escrita femininos.

Flying is woman's gesture – flying in language and making it fly. We have all learned the art of flying and its numerous techniques; for centuries we've been able to possess anything only by flying; we've lived in flight, stealing away, finding, when desired, narrow passageways, hidden crossovers. It's no accident that *voler* has a double meaning, that it plays one each of them and thus throws off the agents of sense. [...] They (*illes*) go by, fly the coop, take pleasure in jumbling the order of space, in disorienting it, in changing around the furniture, dislocating things and values, breaking them all up, emptying structures, and turning propriety upside down. (*ibid.*, p. 356-357)

Conforme é possível depreender a partir das palavras de Cixous, a ideia do roubo/voo feminino não corresponde, em última instância, ao estabelecimento ou resgate de uma língua “genuinamente” feminina, tampouco a uma tomada de posse, por parte das mulheres, da linguagem falocêntrica, mas sim a uma desestabilização desta. Ou seja:

Nor is the point to appropriate their instruments, their concepts, their places, or to begrudge them their position of mastery. [...] Let's leave it to the worriers, to masculine anxiety and its obsession with how to dominate the way things work – knowing “how it works” in order to “make it work.” For us the point is not to take possession in order to internalize or manipulate, but rather to dash through and to “fly”. (*ibid.*, p. 356)

Tal concepção da escrita feminina como problematização e revisão crítica da estrutura simbólica falocêntrica é compartilhada por outras teóricas do feminismo, dentre as quais, Elaine Showalter, que assinala o fato de não existir uma língua materna específica da população feminina, uma vez que

as muitas diferenças específicas que foram identificadas no discurso, na entonação e no uso da língua dos homens e mulheres não podem ser explicadas em termos de “duas linguagens sexualmente específicas separadas”, mas, em vez disso, precisam ser consideradas em termos de estilos, estratégias e contextos de desempenho linguístico. [...] Em um nível mais alto, as análises que buscam o “estilo feminino” na repetição de artifícios estilísticos, modelos de imagem e sintaxe na escrita feminina tendem a confundir as formas inatas com os resultados sobredeterminados de escolha literária. A língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto. (SHOWALTER, 1994, p. 38-39)

Se, com base nesses argumentos, é impossível falar em uma “linguagem feminina”, a solução vislumbrada por Showalter, a partir da proposta de Mary Jacobus, é a concepção da escrita da mulher como um trabalho que, de dentro do discurso patriarcal, busque constantemente desconstruí-lo “para escrever o que não pode ser escrito” (JACOBUS *apud* SHOWALTER, 1994, p. 36).

A pensadora estadunidense Alicia Ostriker desenvolve uma argumentação de forma bastante semelhante, ao definir as escritoras como “ladras da linguagem” (*thieves of language*) que tomam de assalto a escrita patriarcal, responsável por silenciar a voz e a

experiência femininas, e a subvertem para expressarem a si mesmas. Mais do que defender a concepção de uma linguagem distinta, derivada da diferença sexual, a autora concebe a escrita das mulheres como uma estratégia subversiva. Para ela, o que distingue a autoria feminina “is not the shared, exclusive *langage des femmes* desired by some but a vigorous and various invasion of the sanctuaries of existing language, the treasuries where our meanings for ‘male’ and ‘female’ are themselves preserved” (OSTRIKER, 1986, p. 315). Assim sendo:

Since the core of revisionist mythmaking for women poets lies in the challenge to and correction of gender stereotypes embodied in myth, revisionism in its simplest form consists of hit-and-run attacks on familiar images and the social and literary conventions supporting them. (*ibid.*, p. 318)

Embora se refira, em seu estudo, a casos específicos de poemas de autoria feminina que revisam e reconstroem tanto mitos femininos específicos, como Medusa, Circe e Helena de Troia, quanto a imagem patriarcal que relaciona o feminino à natureza, Ostriker desenvolve considerações que parecem ter uma validade mais ampla, podendo ser aplicadas à escrita feminina *lato sensu*, uma escrita que, tanto na poesia quanto na prosa, parece querer não se apossar da linguagem patriarcal para inverter seu valor sexista, mas abrir brechas na pretensa solidez do pensamento racional masculino.

A concepção da existência de uma diferença na autoria feminina tida muito mais como estratégia do que como decorrência de um traço biológico distintivo é também partilhada pela pensadora chilena Nelly Richard, em especial no seu artigo sugestivamente intitulado “A escrita tem sexo?”. A refutação de uma marca biológica que definiria ou caracterizaria os textos de escritoras é explicitada por Richard logo de início, a partir da diferenciação, proposta por ela, entre os conceitos de “literatura de mulheres” e “escrita feminina”.

A “literatura das mulheres” designa um conjunto de obras literárias cuja assinatura tem valência sexuada, mesmo que estas obras não se encarreguem da pergunta de como textualizar a diferença genérico-sexual. A categoria da “literatura de mulheres” se mobiliza para delimitar um *corpus*, baseado no recorte da identificação sexual, e para isolar esse *corpus* na busca de um sistema, relativamente autônomo, de referências e valores, que confira *unidade de gênero* à soma empírica das obras que agrupa. Ou seja, a “literatura de mulheres” arma um *corpus* sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico de uma das perguntas que se faz a crítica literária feminista: a de saber se existem, ou não, certas caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma “escrita feminina”. (RICHARD, 2003, p. 129)

Longe de reconhecer uma não diferenciação de gênero na escrita e um pretense caráter universal e neutro da linguagem – aspecto esse, segundo Richard, defendido por muitas escritoras que temem ver sua produção restrita à esfera do particular (feminino) em detrimento da valorização de um caráter universal de sua obra –, a pensadora chilena alerta

para o posicionamento patriarcal que mal disfarçadamente se oculta por trás dessa pressuposição. A seu ver,

afirmar que a linguagem e a escrita são in-diferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal, para falar em nome do universal. O neutro da língua, sua aparente indiferença às diferenças, camufla o operativo de ter universalizado, à força, as marcas do masculino, para convertê-lo, assim, em representante absoluto do gênero humano. [...] A linguagem, a escrita literária e as normas culturais, carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade. (*ibid.*, p. 130-131)

Muito embora defenda a existência de marcas distintivas entre a escrita masculina e a feminina, como se observa claramente no trecho supracitado, Nelly Richard não advoga, de forma alguma, que tal diferenciação esteja ligada diretamente à diferença corpórea e sexual. Nesse sentido, a autora, a partir dos conceitos propostos por Julia Kristeva, de “força racionalizante-conceitualizante”, que marca o masculino, e “força semiótica-pulsátil”, que marca o feminino, sugere, em lugar do termo “escrita feminina”, que se trabalhe com a ideia de uma “feminização da escrita”. Para a pensadora chilena, é possível pensar em uma feminização do texto sempre que, independentemente do sexo de quem o produz, sua escrita extravase “o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário” (*ibid.*, p. 133). Assim sendo:

Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do “feminino”. Qualquer escrita, pronta para alterar as pausas da discursividade masculina/hegemônica, compartilha o “dever-minoritário” (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial. (*ibid.*, *ibidem*, grifo da autora)

Embora em termos um tanto distintos dos propostos por Nelly Richard, o conceito de *écriture féminine*, tal como é definido por Hélène Cixous, também traz em si a ideia de uma subversão da lógica masculina como marca do discurso feminino. Nas palavras da autora francesa, essa escrita

will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination. It will be conceived of only by subjects who are breakers of

automatisms, by peripheral figures that no authority can ever subjugate. (CIXOUS, *op. cit.*, p. 353)

Muito embora a argumentação de Cixous insista no fato de a escrita feminina manter uma relação bastante forte com o corpo da mulher, é possível afirmar, inclusive a partir das considerações da autora de “Le Rire de la Méduse”, que, se os textos escritos por mulheres apresentam algum traço peculiar que os distingue dos escritos por homens, esse traço consiste na presença de um forte impulso para a desconstrução e subversão da lógica e da letra falocêntrica.

A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments; there's no other way. There's no room for her if she's not a he. If she's a her-she, it's in order to smash everything, to shatter the framework of institutions, to blow up the law, to break up the “truth” with laughter. (*ibid.*, p. 357)

Mais do que a pura e simples materialização na escrita de uma corporeidade excessiva que problematiza a racionalidade falocêntrica, tal como, em certo sentido, propõe Cixous, os textos de autoria feminina instauram uma problematização da ordem patriarcal que transcende a esfera do biológico. Nesse sentido, a escrita feminina, assinala Nelly Richard, não constitui uma mera reprodução da diferença sexual, mas sim a textualização de uma diferença, que não é apenas biológica. Posto em outros termos, a sugestão da pensadora chilena é tomar a escrita não como materialização de um dado natural e biológico, mas como produto de uma construção simbólica de identidade. Retomando suas palavras, é possível afirmar que

Não basta “ser mulher” (determinante sexual) para que o texto se carregue da potencialidade transgressora das escritas minoritárias. Também não basta desenvolver o tema da mulher e da identidade feminina para que o trabalho com a língua *produza* (e não simplesmente re-produza) a diferença genérico-sexual. A pergunta não é, então, a de saber o *que* seria o “próprio”, o distinto, de uma escrita – “mulher” – como se o texto fosse o veículo expressivo de um conjunto de atributos, predeterminado pelas razões do gênero, em uma realidade externa à literatura – mas *como* textualizar as marcas do feminino, para que a *diferença genérico-sexual* se torne ativo *princípio de identificação simbólico cultural*. (RICHARD, *op. cit.*, p. 137, grifo da autora)

Portanto se, por um lado, parece inegável que a linguagem e a escrita podem ser marcadas pelo masculino e pelo feminino, por outro, atribuir essa distinção apenas à diferença de corpo ou da constituição psíquica trata-se de uma concepção redutora sob muitos aspectos. Uma vez que, como parece estar claro a partir do exposto até aqui, a escrita “produz”, e não “re-produz”, uma identidade de “homem” ou de “mulher”, tal processo deve levar em conta não apenas as questões “internas” (corporais e subjetivas), mas também os elementos “externos” que atravessam esse processo de constituição identitária.

## 1.5. Os traços da cultura na escrita da mulher

Não obstante o fato de as questões linguísticas ou, mais especificamente, a *écriture feminine*, representarem um dos pontos-chave para a crítica feminista, uma vez que é por meio da especificidade no uso da linguagem que as demais diferenças de gênero – como corpo e psique – se manifestam, Elaine Showalter chama a atenção para o papel desempenhado pela esfera cultural na construção simbólica e na manifestação de todas as diferenças já citadas. Para a autora, a ginocrítica cultural representa uma abordagem mais completa e satisfatória para a interpretação da literatura feminina, uma vez que incorpora as questões do corpo, da psique e da linguagem, tomando estas na íntima relação que estabelecem com as experiências social e cultural vivenciadas pela escritora. Nesse sentido, como lembra Showalter:

As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. A linguagem também volta à cena à medida que consideramos as dimensões e determinantes sociais do uso da língua, a formação do comportamento linguístico pelos ideais culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44)

A ideia de uma cultura especificamente feminina, ou seja, a prescrição de papéis, atividades, gostos e comportamentos distintos para homens e mulheres, não é recente, datando sua origem da passagem do século XVIII ao XIX. Tal concepção, em sua abordagem inicial, via a esfera cultural das mulheres como algo apartado da esfera masculina e subordinado a esta, sendo essa inferiorização, via de regra, absorvida e internalizada pelas mulheres a partir de uma espécie de culto ao “caráter da mulher” e ao “ideal feminino”. Em resposta a tal visão do feminino como uma “subcultura”, uma segunda concepção, mais contemporânea, toma as duas esferas de forma integralizada dentro de uma esfera cultural geral, de forma que as mulheres configuram um grupo silenciado, contido, mas não totalmente, pelo grupo masculino dominante.

A concepção da cultura feminina como uma esfera em intersecção não total com a esfera masculina (tida como a cultura geral), originalmente proposta pelos antropólogos Shirley e Edwin Ardener, adquire especial relevância para a abordagem ginocrítica proposta por Elaine Showalter, sobretudo no que diz respeito ao conceito de “zona selvagem”. O “selvagem”, ou seja, os aspectos do feminino que, nas esferas dos Ardener, não tocam o



masculino, pode ser pensado em termos de espacialidade, experiência e metafísica. Em termos espaciais, destaca a pensadora estadunidense, a “zona selvagem”

significa uma área só de mulheres, um lugar proibido para os homens, que corresponde à zona em que X está fora dos limites das mulheres. Experimentalmente, significa os aspectos do estilo de vida feminino que estão do lado de fora e diferenciam-se daqueles dos homens; novamente, existe uma zona correspondente da zona masculina que é estranha às mulheres. Mas, se pensamos na zona selvagem metafisicamente, ou em termos de consciência, não há espaço masculino correspondente, já que tudo na consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante e, desta forma, acessível à linguagem ou estruturada por ela. Neste sentido, o “selvagem” é sempre imaginário; do ponto de vista masculino, ele pode ser simplesmente a projeção do inconsciente. Em termos de antropologia cultural, as mulheres sabem como é a parte crescente masculina, mesmo se nunca a viram, pois ela se torna o assunto da lenda (como o território selvagem). Mas os homens não sabem o que há no selvagem. (*ibid.*, p. 48)

Embora assumam uma relevância considerável na análise das obras de autoria feminina, exercendo influência na construção simbólica das demais diferenças e na materialização literária dessas, as concepções de “esfera cultural feminina” e “zona selvagem” não ficaram isentas a críticas e questionamentos. Sob certo aspecto, a própria designação do espaço do feminino como a “zona selvagem” dá margem a uma interpretação na qual o espaço referente ao “não feminino” – o “masculino universal” – corresponderia, então, ao “não selvagem” ou, pode-se dizer, ao “civilizado”. Somado a esse aspecto, as concepções apresentadas por Showalter podem ser problematizadas também ao se levar em conta o conceito de gênero, tal como é formulado por Teresa de Lauretis. Para a pensadora italiana,

não mais podemos afirmar que existem duas esferas da realidade social: a esfera privada ou doméstica, da família, sexualidade e afetividade, e a esfera pública do trabalho e da produtividade. [...] Em vez disso, poderíamos imaginar vários conjuntos inter-relacionados de relações sociais – relações de trabalho, classe, raça e sexo-gênero. (LAURETIS, 1994, p. 215-216)

Segundo a argumentação de Lauretis, em vez de uma divisão que separa a cultura em dois subgrupos – masculino e feminino –, o que se verifica são posicionamentos distintos, conforme o gênero, assumidos em uma esfera cultural única e abrangente. Assim, mais do que afirmar a existência de uma “subcultura feminina”, deve-se falar em um “lugar da mulher”, ou seja, uma posição atribuída ao sujeito feminino em uma esfera cultural tida como geral. Por trás dessa passagem da ênfase na ideia de esferas separadas para uma ênfase nas posições sociais assumidas de forma distinta por homens e mulheres em uma mesma esfera sociocultural está a constatação dos limites impostos pelo uso da noção de gênero como diferença sexual, a qual acaba por restringir o pensamento feminista à ideia de uma oposição universalizada dos sexos. Tal parâmetro, além do fato de tomar o feminino como o diferente

em relação ao padrão masculino, torna quase impossível articular a questão das distinções existentes entre as mulheres. Nesse sentido, tomando-se como base a ideia de diferença sexual, “não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica de mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (*ibid.*, p. 207). Somada a essa, uma segunda limitação diz respeito à impossibilidade de

conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (*ibid.*, p. 207-208)

Visando a superar tais dificuldades teórico-críticas, a pensadora italiana defende o uso do conceito de “gênero” não como diferença natural e determinada, mas como um posicionamento e uma elaboração de subjetividade concretizados a partir de inter-relações simbólicas e culturais. Para ela:

O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. [...] o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente construídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas. [...] Assim, o gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (*ibid.*, p. 210-211)

Nesse sentido, sublinha Teresa de Lauretis, diferentemente do sexo, que nasce com o sujeito, o pertencimento de gênero, aquilo que constitui homens ou mulheres como sujeitos masculino ou feminino, é algo construído culturalmente e permeado por outras questões além da diferença biológica sexual. Semelhante é a postura de Nelly Richard a respeito da questão. Nas palavras da autora chilena:

Como todos os demais signos de identidade, o feminino está incessantemente envolvido em disputas e renegociações de forças, que articulam sua definição em planos *não lineares* de representação. O feminino não é o dado expresso por uma identidade já resolvida (“ser mulher”), mas um conjunto instável de marcas dissimilares a modelar e produzir: uma elaboração múltipla que inclui o gênero em uma combinação variável de significantes heterogêneos, que entrelaça diferentes *modos de subjetividade e contextos de atuação*. (RICHARD, *op. cit.*, p. 150, grifo da autora)

Uma vez que a ideia de gênero, tal como a delimitam Teresa de Lauretis e Nelly Richard, implica a constituição do sujeito a partir de um entrecruzamento do aspecto

biológico-sexual com questões outras, como raça e classe social, outro conceito assume, para ambas as autoras, uma grande relevância no processo de construção da subjetividade. Trata-se da ideia de experiência. Na concepção de Lauretis, tal conceito configura

um complexo de efeitos, hábitos, disposições, associações e percepções significantes que resultam da interação semiótica do eu com o mundo exterior (nas palavras de C.S. Pierce). A constelação ou configuração de efeitos de significados que denomino experiência se altera e é continuamente reformada, para cada sujeito, através de seu contínuo engajamento na realidade social, uma realidade que inclui – e, para as mulheres, de forma capital – as relações sociais de gênero. (LAURETIS, *op. cit.*, p. 228)

Colocando a questão em outros termos, para a autora, são “os efeitos de significado e as autorrepresentações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres” (*ibid.*, p. 229) que “engendram” o sujeito, posicionando-o como masculino ou feminino.

Tendo em vista a abordagem teórica a partir do conceito de gênero, é possível elaborar uma concepção plural e não naturalizada do signo mulher. Tal perspectiva ganha importância inquestionável quando se leva em conta o caráter heterogêneo que constitui o feminino em países e culturas marcadas pela pós-colonialidade. É nesse sentido que Nelly Richard, por exemplo, assinala que:

Para decifrar esta composição heteróclita de marcas de identidade, frequentemente desencontradas entre si, fazem falta teorias que sejam o mais flexíveis possível, em sua capacidade de se abrir à *multiplicidade articulatória das diferenças*; teorias para as quais o feminino não seja um termo absoluto (totalizado ou totalizador), mas *uma rede de significados em processo e construção*, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural. (RICHARD, *op. cit.*, p. 151, grifo da autora)

Na mesma direção vai a observação de Márcia Hoppe Navarro, para quem a crítica feminista, consolidada nas últimas décadas na América Latina, tem apontado para a heterogeneidade sociocultural como um ponto central para compreender a escrita feminina latino-americana. Retomando as palavras da autora, é possível afirmar que

somente esta abertura à heterogeneidade de sentidos decorrente da multiplicidade de códigos – sexuais, raciais, políticos e sociais –, que começa a marcar o discurso crítico feminista hispano-americano, poderá romper a unilateralidade do discurso hegemônico. (NAVARRO, 1997, p. 49)

Longe de se constituir como uma homogeneidade, a experiência das mulheres nos países latino-americanos é marcada por fortes distinções em termos étnicos e sociais. A mestiçagem e as abismais diferenças socioeconômicas – aspectos que, nessa região, se

encontram intimamente relacionados entre si – não apenas tornam impossível a configuração de um gênero feminino unitário, como revelam que, de forma geral, esses fatores contribuem significativamente para acentuar ainda mais a carga sexista das relações entre homens e mulheres. Nesse sentido, conforme destaca Debra Castillo,

another ethic rules women from other class or racial backgrounds. Implicitly, women who were not so restricted, who had access to the streets and the beds of more than one man, were women who were not only spiritually, but also racially, impure. As one sort of impurity implies the other, certain kinds of unacceptable practices – the rape/seduction and then discarding of poor Indian or mestiza women for the convenience of upper-class white men – are commonly considered as lesser infractions than the violation of a woman of his own class. (CASTILLO, 1992, p. 11-12)

Mais do que agravar a opressão e a subvalorização do masculino em relação ao feminino, as diferenças de classe e raça, não raras vezes, originam uma opressão entre as próprias mulheres, a qual acaba por assumir uma relevância maior que aquela praticada pelo gênero masculino sobre o feminino. Nas palavras de Castillo,

the lower-class woman – mulata, mestiza, or india – is generally misconceived/misrecognized by the institutionalized culture under the image of an ignorant (uneducated, unused to metropolitan customs, clinging to quaint and inapplicable rural practices or superstitions) or stupid (uneducable) child-bearer (generally as producer of many children), associated with food preparation and consumption (the overweight woman in braids perpetually patting out tortillas), primarily concerned with housework or, if in the workplace, relegated to those jobs traditionally associated with domestic work (as servants, cleaning women, workers in clothing factories). (*ibid.*, p. 21-22)

Como é possível depreender das observações feitas até aqui, o fenômeno da mestiçagem marca de forma indelével a experiência de gênero na América Latina, afetando não apenas as mulheres propriamente mestiças, mas também, em maior ou menor medida, as negras, indígenas e caucasianas. Tendo em vista esse aspecto e o fato de ele estar intimamente relacionado a mecanismos de opressão sexista observados no contexto latino-americano, é imprescindível, como sublinha Castillo,

to complement the study of the “la loca criolla” (that is, an American-born white woman of European descent) with studies of a series of other women, perhaps less literate, less proficient as writers, or at least less published, but altogether dominant in sheer numbers: la mestiza, la indígena, la negra, la mulata. (*ibid.*, p. 07)

Indo ao encontro de tais preocupações, Gloria Anzaldúa propõe a ideia de “consciência mestiça” como aparato teórico para melhor compreender o processo de construção de gênero nos países da América Hispânica. Na concepção da teórica, diferentemente das ideias de pureza racial e de apagamento das diferenças, com forte presença

em países da Europa e na “América branca”, o pensamento mestiço, essa “consciência das fronteiras”, seria, por sua própria constituição híbrida, mais inclusivo, maleável e agregador. Fruto da transferência de valores de uma sociedade para outra, decorrente do processo de colonização, a mestiça constitui-se no entrelugar, em um constante trânsito cultural e identitário. Tal caráter plural, que marca o conceito proposto por Anzaldúa, pode ser facilmente observado nas seguintes palavras da teórica.

As a *mestiza* I have no country, my homeland cast me out/ yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. [...] I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. (ANZALDÚA, 1997, p. 236-237)

Tomada aqui como ferramenta teórico-conceitual, a figura da mestiça representa não apenas o *locus* da multiplicidade e heterogeneidade, mas a personificação de um estado de abertura ao outro, de eliminação de fronteiras. Palco do embate de vozes antagônicas, ponto de convergência de estruturas referenciais muitas vezes incompatíveis, a mestiça, para Anzaldúa,

has discovered that can't hold concepts or ideas in rigid boundaries. [...] Rigidity means death. Only by remaining flexible is she able to stretch the psyche horizontally and vertically. *La mestiza* constantly has to shift out to habitual formations; from convergent thinking, analytical reasoning that tends to use rationality to move toward a single goal (a Western mode), to divergent thinking, characterized by movement away from set patterns and goals and toward a more whole perspective, one that includes rather than excludes. The new *mestiza* copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. [...] She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralist mode – nothing is thrust out, the good the bad and the ugly, nothing rejected, nothing abandoned. (*ibid.*, p. 235)

Mais do que possibilitar a união de elementos aparentemente incompatíveis, mais do que desfazer ou atenuar contradições, a ambivalência da mestiça possibilita que, a partir desse movimento, origine-se algo mais. Reproduzindo as palavras de Gloria Anzaldúa, é possível dizer que:

This assembly is not one where severed or separated pieces merely come together. Nor is it a balancing of opposing powers. In attempting to work out a synthesis, the self has added a third element which is greater than sum of its severed parts. That third element is a new consciousness – a *mestiza* consciousness – and though it is a source of intense pain, its energy comes from continual creative motion that keeps breaking down the unitary aspect of each new paradigm. [...] By creating a new mythos – that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the ways we behave – *la mestiza* creates a new consciousness. (*ibid.*, p. 236)

A aproximação de opostos operada pela consciência mestiça, para além de uma mera convergência de heterogeneidades, constitui um ato crítico que problematiza e reelabora a própria identidade cultural e de gênero do sujeito feminino latino-americano, desmontando e transcendendo as dualidades entre raça e gênero usadas como forma de subjugação pelo pensamento racionalista patriarcal. Nesse esforço de unir as diferentes culturas que a constituem, a consciência mestiça busca, ao mesmo tempo, distinguir de onde se origina cada um dos traços que a caracterizam, o que provém da matriz indígena colonizada, o que foi trazido pelo colonizador europeu e o que é resultado das outras culturas que ajudaram a compor o híbrido sujeito latino-americano. Mas, como lembra Gloria Anzaldúa,

*es difícil differentiating between lo heredado, lo adquirido, lo impuesto. She puts history through a sieve, winnows out the lies, looks at the forces that we as a race, as women, have a part of. Luego bota lo que no vale, los desmintos, los desencuentros, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua. This step is a conscious ruptura with all oppressive traditions of all cultures and religions. She communicates that rupture, documents the struggle. She reinterprets history and, using new symbols, she shapes new myths. [...] She becomes a nahual, able to transform herself into a tree, a coyote, into another person. She learns to transform the small "I" into the total Self. Se hace moldeadora se su alma. Según la concepción que tiene de sí misma, así será. (ibid., p. 238)*

Desconstruindo e reconstruindo sua própria identidade a partir do remanejamento crítico dos elementos culturais que atravessam sua constituição de gênero, a ideia de consciência mestiça auxilia sobremaneira na compreensão e avaliação dos elementos envolvidos no processo de escrita feminina no contexto latino-americano. Superando não só a concepção de esferas separadas pelo sexo, a proposta teórica de Anzaldúa parece avançar inclusive em relação às possibilidades críticas oferecidas pela ideia de gênero. Se, como defende Teresa de Lauretis, tal conceito permite não apenas conceber o feminino com um elemento heterogêneo e não naturalizado, mas também compreender a constituição desse feminino como um processo atravessado por especificidades socioculturais, a possibilidade de se pensar tais questões a partir da noção de uma “consciência mestiça” constitui uma abordagem que parece dar conta, de forma muito mais precisa, das particularidades que configuram o contexto latino-americano. Partindo dessa premissa, conclui-se que a proposta de Gloria Anzaldúa oferece ferramental teórico para, por exemplo, pensar os entrecruzamentos que os elementos culturais da gauchesca estabelecem com a constituição do gênero e a autoria literária feminina nos países do Prata, onde a figura do *gaucho* acaba por desempenhar papel crucial na constituição do imaginário e, em boa medida, da identidade nacional.

## 2. O GAUCHO, O GAUCHESCO, A GAUCHESCA

### 2.1. O *gaucho*: aspectos históricos, étnicos e simbólicos

Se a literatura gauchesca pode ser entendida, em linhas gerais, como aquela que retrata, que aborda, que gira em torno da figura e do universo simbólico do *gaucho*, qualquer olhar crítico sobre tal produção literária exige, de forma incontornável, que se busque lançar luzes sobre essa figura, procurando, de início, identificar a gênese e a configuração histórica do protagonista da gauchesca.

A origem do sujeito histórico e social denominado de “*gaucho*”, bem como a raiz etimológica de tal denominação, têm sido, nos últimos dois séculos, alvo de grande polêmica, encontrando-se, como afirma Richard Slatta (1992, p. 07-08), envoltas na neblina da antiga pampa colonial e atolada na areia movediça das polêmicas acadêmicas.<sup>7</sup> Ao longo da história, a visão e as denominações do *gaucho* sofreram significativas alterações. Durante o período colonial, os termos “*changador*” “*gauderio*” e “*gaucho*” surgiram em registro oficiais, respectivamente, nos anos de 1729, 1746 e 1774, para designar os indivíduos que roubavam e matavam gado na região pampeana. A tal visão depreciativa, que atrelava a figura do *gaucho* estritamente à criminalidade, agregavam-se outros traços negativos, como a precariedade da vestimenta e da morada.

As lutas pela independência das colônias espanholas, iniciadas em 1810, efetuaram uma mudança radical na visão acerca desse sujeito histórico, passando ele, de criminoso maltrapilho, a herói pátrio. Com o intuito de, dentre outras questões, incorporar as massas de iletrados camponeses nas forças militares, a elite crioula platina revestiu a figura do *gaucho*

---

<sup>7</sup> No contexto brasileiro, cumpre lembrar o esforço de pensadores como Augusto Meyer (1957) e Carlos Reverbel (1986) no sentido de delimitar mais precisamente o surgimento tanto da figura histórica quanto da designação do gaúcho.

de valores extremamente positivos, personificando nele as ideias de bravura e luta pela liberdade.

O término das guerras contra a Espanha e o início do longo processo de estruturação interna do nascente estado argentino resultaram em uma nova mudança no papel social e simbólico representado pelo *gaucho*. Esse sujeito passa, a partir do segundo quartel do século XIX, a personificar o exato oposto da ordem, da cultura e do progresso, corporificando a ideia de barbárie, em oposição à civilização. A dicotomia “barbárie *versus* civilização”, tal como foi imortalizada por Domingo Faustino Sarmiento em seu *Facundo*, contrapõe o atraso e selvageria do campo com o progresso e a civilidade dos centros urbanos, em especial de Buenos Aires. Na esteira da concepção de Sarmiento (1996, p. 34), a pampa e, por extensão, aqueles que nela habitam configuram um entrave ao pleno desenvolvimento social, cultural e político da Argentina, uma vez que a ampla e potencialmente produtiva planície argentina estava mergulhada na barbárie, em especial devido à índole e ao estilo de vida do *gaucho*, marcados por uma preguiça natural e por um grande isolamento, decorrente da falta de vida em sociedade.

Se, por um lado, a elite urbana vê no pampeano as origens do atraso ou da não civilidade da nação, a resposta das elites rurais vem sob a forma de uma representação do *gaucho* como vítima dos abusos de autoridade e dos maus-tratos que se originam das cidades em geral, e de Buenos Aires em particular. É sob esse prisma que, em uma réplica não declarada à obra de Sarmiento, os poemas *El gaucho Martín Fierro* e *La vuelta de Martín Fierro*, publicados por José Hernández em 1872 e 1879, respectivamente, deslocam a pecha da barbárie da pampa para a cidade. É a civilização ou, melhor dito, o governo e suas instituições que transformam o *gaucho* em bárbaro.

Bandido ou herói, razão da barbárie ou vítima da civilização, o *gaucho*, mais do que um sujeito histórico passível de delimitação precisa, pode ser visto como um elemento cuja identidade e representação foram tão mutáveis quanto as posições ideológicas que se alternavam no poder nos países do Prata a partir da derrocada da colonização espanhola. Nesse sentido, parece nítido que o sujeito histórico *gaucho* existiu, sobretudo, como elemento de embate entre ideias políticas e propostas de nação antagônicas. Não obstante tal constatação, é inegável, o fato é que alguns indivíduos habitaram, desde o período colonial, as desoladas planícies da Argentina, do Uruguai e do que hoje é o estado brasileiro do Rio Grande do Sul, e que tais indivíduos, em função de suas atividades e de sua relação com o espaço em que viviam, desenvolveram uma cultura e uma visão de mundo bastante peculiares.



Somada à constituição historicamente determinada do *gaucho* como grupo social, sua origem como grupo étnico também tem sido palco de discussão, a qual, conforme assinala Richard Slatta (*op. cit.*, p. 07-08), divide a opinião dos estudiosos, *grosso modo*, em duas vertentes bastante distintas: a europeia, que aponta raízes andaluz e árabe para o habitante da pampa, e a americana, que enfatiza o desenvolvimento autóctone do *gaucho*, vendo este ou como um descendente direto dos povos indígenas guarani ou charrua – concepção esta restrita a um grupo reduzido de pensadores –, ou como fruto do processo de mestiçagem entre indígenas e europeus que marcou a colonização americana.

Muito embora a questão étnica, em especial a concepção do *gaucho* como fruto da miscigenação entre indígenas e europeus, adquira considerável relevância em qualquer análise mais aprofundada de seu universo cultural e simbólico, tomar esse sujeito a partir exclusivamente do seu caráter mestiço oblitera algumas questões cruciais para um estudo da gauchesca que toma como centro o contexto latino-americano pós-colonial. Nesse sentido, Ezequiel Martínez Estrada (2005, p. 529), embora ressalte a consequência trágica do processo de mestiçagem, que fez com que o *gaucho* levasse em seu sangue e espírito a violência e rancor frutos desse enfrentamento, não se abstém de afirmar que, mesmo tendo se tratado de encontrar fontes étnicas para a origem do *gaucho*, este

no es ni un tipo racial [...]. Es el campesino, y su denominación como “gaucho” obedece a ciertas peculiaridades, que en una parte del campesinado se acentuaron por contingencias muy diversas. El gaucho es el pobre, el trabajador sin oficio especializado que hubo de buscarse la vida desempeñando las faenas propias de nuestra incipiente industria pastoril. No puede haber duda de que se trataba del mestizo, engendrado en los azares de la marcha del conquistador o del colono, estableciérase o no en un paraje. Pero el tipo social más que étnico se perfila cuando comienzan a constituirse las castas de los hacendados y los militares y a codificarse el rango de las personas por su estirpe o posición económica. (*ibid.*, p. 521)

Richard Slatta sustenta uma linha de raciocínio semelhante, afirmando que

mixed blood probably coursed through the veins of most gauchos, but juridical, cultural, and social rather than racial considerations defined the boundaries of his existence. [...] The man’s speech, mannerisms, equestrian and work skills, values, and character, not his ethnic origin, determined his standing as a gaucho. Gauchos were a distinctive social group with a particular subculture – not a separate race. (*op. cit.*, p. 14-15)

As visões de Martínez Estrada e Slatta claramente coincidem na concepção do *gaucho* não como uma raça, mas como um grupo social específico, o qual se configura, dentre outros aspectos, a partir das suas atividades profissionais. Na esteira desse raciocínio, a visão do autor estadunidense vai ainda mais a fundo, tomando o *gaucho* como uma espécie de classe

híbrida, que não encontra correspondente nas relações de trabalho previstas pela teoria marxista clássica:

Gauchos do not fit into a schema of slaves, serfs, proletarians, and peasants, however, and thus they represent something of an aberration in classical Marxist theory. Like the serf, the gaucho controlled some of his own labor power and some of the means of production, but he lacked the clearly defined legal rights and obligations inhering in the master-serf relationship. Paid partly with “keep” (room and board, such as it was), and sometimes using his own equipment (mounts, lasso, knife, bolas), the gaucho does not qualify as a proletarian, either. (*ibid.*, p. 15)

Resultado de uma construção híbrida, simbolicamente localizada entre o indígena e o europeu, de um lado, e entre o servo e o proletário, de outro, pode-se dizer que a imagem do *gaucho* configura um exemplo de materialização daquilo que Gloria Anzaldúa categorizou como “consciência mestiça”.

Em larga medida, assemelha-se às ideias Martinez Estrada e Slatta a visão que Sarmiento tem da figura do *gaucho*. Não obstante suas críticas à pretensa falta de civilidade do habitante da pampa e ao atraso cultural, social e econômico promovido pela índole deste, o autor de *Facundo* propõe uma categorização da figura do *gaucho* a qual tem por base quatro habilidades, que, em maior ou menor escala, podem ser relacionadas a atividades profissionais. O primeiro tipo de *gaucho* assinalado por Sarmiento é o rastreador, aquele que possui a qualidade de seguir o rastro deixado por qualquer animal ou ser humano, qualidade essa indispensável na pampa extensa, “onde as sendas e caminhos se cruzam em todas as direções e os campos em que pascem ou transitam as bestas são abertos” (SARMIENTO, *op. cit.*, p. 48). Uma segunda categoria de *gaucho* é o vaqueano, aquele “que conhece a palmo vinte mil léguas quadradas de planícies, bosques e montanhas [...] sabe o passo oculto que tem um rio [...] e isto em cem rios ou arroios” e “conhece, nos extensos lodaçais, um caminho por onde pode se atravessar sem inconveniente, e isto em cem lodaçais diferentes” (*ibid.*, p. 51). Por sua vez, o *gaucho* cantor desempenha o papel de cronista, historiador e biógrafo, indo “de pago em pago, ‘de tapera em galpão’, cantando seus heróis da pampa perseguidos pela justiça, os prantos da viúva de quem os índios roubaram seus filhos em um *malón* recente, [...] a catástrofe de Facundo Quiroga e a sorte que coube a Santos Pérez” (*ibid.*, p. 56). Por fim, também o *gaucho malo*, quarta categoria assinalada por Sarmiento, embora corresponda, acima de tudo, ao fora da lei perseguido pela justiça, corresponde àquele que tem no roubo de cavalos “sua profissão, seu tráfico, sua ciência” (*ibid.*, p. 55).

Misto de trabalhador e vadio, o *gaucho* foi, *grosso modo*, o indivíduo que viveu nas zonas rurais argentinas, e também uruguaias, nas quais havia um estilo de vida bastante

diferente das relações sociais regidas pelas normas europeias que predominavam em Buenos Aires e nos demais centros urbanos da região platina. Tendo em vista as condições históricas e geográficas envolvidas na constituição identitária do habitante da pampa, as relações sociais construídas por este se sustentaram, em linhas gerais, sobre dois pilares, conforme assinala Walter Rela (GARGANICO; RELA, 1967, p. 09): o individualismo, decorrente do distanciamento que isolou a região pampeana do restante do território durante o período colonial, e a rebeldia, recrudescida nas guerras emancipatórias e transmutada, durante as guerras civis entre unitários e *federales*, em uma ferrenha oposição à organização institucional imposta pela capital. Somada a essas características, é possível indicar um terceiro elemento, a mobilidade, traço, na visão de Ezequiel Martínez Estrada (*op. cit.*, p. 522), unanimemente reconhecido como definidor da fisionomia moral do *gaucho*, e que decorre, por um lado, do tipo de vinculação que este estabelece com o trabalho e, por outro, dos “antecedentes hereditários” resultantes do processo violento de miscigenação que, por sua própria natureza, não sustentava nenhum vínculo familiar ou afetivo.

## **2.2. Conceituando o gauchesco: do *ethos* à literatura**

Embora se configure a matriz temática da gauchesca, o *gaucho* histórico não deve ser considerado sua causa única. Associando-se às ideias de Jorge Luis Borges (1998, p. 187), pode-se dizer que identificar como origem dessa literatura exclusivamente a sua matéria é um engano, uma vez que, para o surgimento e a consolidação de tais obras, tão importante quanto a existência do habitante da pampa platina foi o fato de tal sujeito, em determinado momento histórico, haver estabelecido contato com o escritor urbano. Nesse sentido, parece inegável que tão ou mais determinante que os hábitos e costumes “reais” desse personagem foi a maneira como estes foram plasmados pelos escritores ao longo da tradição da gauchesca. Todavia, como observa o crítico uruguaio Angel Rama (1977, p. IX), por mais óbvia que possa parecer a distinção entre estes dois elementos, o *gaucho* e a literatura gauchesca têm sido vistos em íntima relação, buscando-se, com considerável insistência, averiguar o grau de autenticidade da representação do *gaucho* realizada pelos autores gauchescos. Para Borges, reside justamente nessa busca por autenticidade, nessa avaliação da obra de arte a partir de critérios “do mundo real”, o impasse vivenciado por grande parte das leituras críticas da gauchesca. Nas palavras do escritor argentino,

sobre a maior ou menor autenticidade dos gaúchos escritos, cabe observar, talvez, que para quase todos nós o gaúcho é um objeto ideal, prototípico. Daí, o dilema: se a figura que o autor nos propõe se ajusta com rigor a esse estereótipo, nós a julgamos batida e convencional; se difere, sentimo-nos logrados e defraudados. (BORGES, *op. cit.*, p. 188)

Na tentativa de superar esse impasse, Ezequiel Martínez Estrada propõe uma leitura de tais obras não a partir de um critério de verossimilhança em relação ao seu tema – o *gaucho* –, mas tendo em vista aquilo que ele chama de “caráter psicológico” desse sujeito, os traços capazes de transcender os limites geográficos da pampa, ou seja, em uma palavra, o gauchesco. Para o pensador argentino, mais do que o *gaucho* em si, o que interessa é a invariante étnica, social e psicológica do gauchesco, esse denominador comum que não apenas assegura uma unidade a um conjunto de tipos humanos com condutas tão díspares como os *gauchos*, como resiste, relativamente intacto, às mudanças socioculturais sofridas por estes. Em sua concepção,

lo gauchesco es más sustancioso, más permanente, más invariante que los elementos humanos, de paisaje o de figuras de ambiente: es la vida entera en las llanuras sudamericanas, en el litoral, pero también en sus estribaciones de planos hasta los confines de montaña y océano. Es una cualidad histórica tanto como psicológica, es decir, una cualidad humana general tanto como particular. En los trastornos del proceso de formación de la vida entera del país – en lo ético económico, religioso, conductista, pragmático – es una “toma” vivencial, un modo de ser las gentes; y eso queda firme a través de las vicisitudes de los cambios políticos, de las técnicas industriales, del aprovechamiento de los productos naturales y de cultivo, de la enseñanza y de la obra de gobierno. Es lo que queda cuando todo cambia. (MARTÍNEZ ESTRADA, *op. cit.*, p. 251-252)

Ao abordar a questão em tais termos, Ezequiel Martínez Estrada não apenas avança em relação ao infrutífero debate sobre o caráter de verdade das imagens da gauchesca, como também acena com a possibilidade de se ler esta como uma produção cuja matéria extrapola a mera representação ficcional da realidade, superando os esforços de uma reprodução literária de estereótipos sociais para tocar naquilo que se pode chamar de construção de uma identidade cultural. Tal ideia pode ser depreendida, por exemplo, das seguintes palavras de Martínez Estrada:

Si admitiéramos la posibilidad de que, desaparecido el agente portador de los caracteres de una raza o un sino histórico, desaparecerían también las invariantes que a lo largo de los siglos dan fisonomía a cada uno de los países, la historia sería un cúmulo de materiales cambiantes imposibles de ordenar en un sistema. La verdad es lo contrario. Por mucho que hayan variado individualmente los habitantes de Inglaterra, España, Francia, Holanda o cualquier otra nación cuya evolución histórica ha sufrido las más increíbles perturbaciones, en lo que se entiende por los rasgos específicos de la nacionalidad siguen conteniendo vivos los elementos que encontramos ya en los orígenes de su formación como pueblos y como Estados. Pues esa misma ley de los invariantes [...], ley que da unidad al género humano al mismo tiempo que configura individualidades históricas inconfundibles, podemos

encontrarla también en nuestro país y en todos los demás del continente. Para nosotros acaso el gaucho (lo gauchesco) tenga un valor genético semejante al del normando, el sajón, el franco, el íbero, el latino, por lo que contuvo de lo español racial, antropológico, y del indio. Pues si el gaucho hubiera quedado definido por sus hábitos acomodados al nuevo ambiente, o por su género de vida, o por sus modalidades psicológicas, habría desaparecido; pero en cuanto variedad específica, resultante de clima y razas, lo mismo que el indio, por muy de raíz que lo hayamos extirpado, sobrevive como cepa de una nacionalidad. (*ibid.*, p. 542-543)

Embora as afirmações de Ezequiel Martínez Estrada possam ser interpretadas, em certa medida, como a defesa de uma essência que seria a base identitária não apenas de uma região, mas de toda a nação argentina, é importante observar que sua concepção de gauchesco, na verdade, refere-se a um *modus vivendi*, uma visão de mundo que caracteriza, em especial, os habitantes da pampa sul-americana, índole essa materializada na estética da literatura gauchesca. É nesse sentido que o pensador argentino observa que

lo gauchesco tiene sus temas, su estilo, sus convenciones, en la “toma” de una realidad y su versión por el lenguaje. Pero así como lo clásico y lo romántico expresan no propiamente escuelas, sino más bien temperamentos y directivas de la psique en la vivencia del fenómeno literario, artístico y aun científico; y así como lo gótico representa no sólo un estilo artístico, sino también una época, un modo de sentir y de comprender la figuración espiritual o plástica del mundo de las formas, así lo gauchesco es una posición total de la psique: un estilo, un contenido, un uso del lenguaje, una cualidad étnica, un cariz geográfico y temporal, un mundo. (*ibid.*, p. 251)

Em uma direção semelhante vai a concepção de Angel Rama, para quem a gauchesca é um estilo

en tanto modo expresivo peculiar de una escuela, agrupando los rasgos específicos de múltiples autores. [...] Pero la situación de la poesía gauchesca, tan particular y diferente con respecto a los diversos estilos artísticos del XIX, eso que podríamos llamar su “encajonamiento” derivado del dialecto que utilizaba y del repertorio estrecho de recursos artísticos puestos en juego, reforzó hasta un grado máximo la dominante comunitaria a que aludimos cuando hablamos de un “estilo” [...]. (RAMA, 1977, p. XLIII)

Mas que traços caracterizam essa visão de mundo denominada gauchesco? Martínez Estrada fornece poucos indícios de resposta a essa pergunta. Um deles aponta para a linguagem, na medida em que, ao se valer das formas cruas da fala pampeana, os poetas gauchescos do século XIX adotaram necessariamente a maneira de sentir, pensar e viver dos habitantes da pampa (MARTÍNEZ ESTRADA, *op. cit.*, p. 253). Afora esse uso específico da linguagem, o gauchesco distingue-se também por atitudes muito particulares. Nesse sentido, nas palavras do autor, “lo gauchesco es lo que Ortega y Gasset vio en la *postura defensiva* del argentino; lo que Keyserling intuyó como un sedimento geológico de un modo de vivir y de ser del hombre de épocas muy antiguas.” (*ibid.*, p. 252, grifo nosso).

Não obstante o esforço e a pertinência das considerações de Ezequiel Martínez Estrada, é possível questionar a abrangência de um conceito de gauchesco que apresenta quase que exclusivamente a linguagem como um de seus traços definidores. Dito de outra forma, a pergunta que se coloca é se essa “postura defensiva” que marca o gauchesco não independe da simulação de uma linguagem oral e popular. Sem estabelecer um diálogo explícito com a discussão levantada por seu conterrâneo, Josefina Ludmer parece resolver a questão de modo mais satisfatório, direcionando seu olhar não para a linguagem, de forma estrita, mas para o que ela caracteriza como os “tons” da gauchesca. Para a pensadora argentina, o gênero tomou dos pajadores os dois tons que configuram seus eixos centrais – o desafio e o lamento –, os quais não se limitam a um uso diferenciado das palavras ou a uma postura específica do sujeito, postulando, de forma mais abrangente, um sistema de valores e uma ordem de mundo (LUDMER, 2000, p. 119). Nas palavras de Ludmer:

El desafío y el lamento (dos tonos de la voz oída e dos posiciones ante el poder y la ley), militarizados, politizados, y ligados cada uno con una razón universal o un sistema de intereses, se dirigen siempre en el género contra el enemigo del que escribe. El desafío es la lengua arma, militar y política; el lamento introduce la lengua ley. Los dos tonos, modulados, citados de un texto en otro, cambiados de lugar, representan el universo de la voz oída en el género. (*ibid.*, p. 120-121)

Nesse sentido, o tom de desafio equivale a uma guerra simbólica, a um duelo no qual o diálogo das palavras substitui o diálogo das armas. Nesse embate verbal, a linguagem configura-se uma “língua arma”, dirigida contra um semelhante em uma disputa pelo título de *gaucho* mais valente, não configurando, todavia, um ato de violência física. Trata-se, em verdade, de uma ação verbal que responde a outras ações verbais ou antecipa ações violentas futuras (*ibid.*, p. 124-125). Por sua vez, o lamento representa “el tono de la pérdida, la división, la ruptura de un pacto, la diferencia ante la ley [...] la queja prepolítica de los subalternos, su derrota y su impotencia: *la posición dominada del dominado*” (*ibid.*, p. 131-132, grifo da autora). Materializa, em última instância, a reação do *gaucho* diante da sua exclusão social.<sup>8</sup>

A exemplo de Ezequiel Martínez Estrada, Josefina Ludmer, nas entrelinhas de suas considerações, concebe a gauchesca não como mera reprodução mais ou menos fiel de uma realidade social, e sim como um traço de identidade, um “denominador comum” regional ou

---

<sup>8</sup> A categorização proposta por Ludmer remete a uma discussão estabelecida por Jonathan Culler acerca da questão da linguagem performativa. Muito embora o crítico desenvolva e problematize o conceito de Austin, identificando uma impossibilidade de se separar, nas obras literárias, as elocuições que afirmam algo ao descreverem um estado de coisas (elocuições constativas) daquelas que realizam a ação que designam (elocuições performativas) (CULLER, 1999), as concepções da pensadora argentina caracterizam-se por uma forte carga de performatividade linguística, na concepção que Austin dá ao termo.

até nacional elaborado e reelaborado ao longo da produção literária gauchesca rio-platense. Na visão de Ludmer, o uruguaio Bartolomé Hidalgo, tido como o iniciador da poesia gauchesca, é o primeiro a materializar os dois tons em sua obra, cada um em um momento distinto. Assim, em seus *cielitos* iniciais, é possível identificar o tom de desafio nas palavras do *gaucho* iletrado, desafio esse lançado, em especial, contra os inimigos espanhóis durante o período das lutas pela independência das nações hispano-americanas. Por sua vez, os *Diálogos Patrióticos*, publicados após a proclamação da independência das Províncias Unidas do Rio da Prata, materializam o tom de lamento, na voz do cantor letrado que assiste ao fracasso dos ideais de unidade nacional prometidos pela Revolução de Maio.

Se Hidalgo plasma os tons de desafio e lamento em dois momentos distintos de sua obra, José Hernández, considerado o último grande nome da poesia gauchesca, reúne ambos em um só texto, apresentando como duas faces do mesmo fenômeno aquilo que os demais autores separaram. Os *gauchos*, ao afirmar a sua valentia e ao defender o valor da liberdade e da não submissão por meio do tom do desafio, acabam por não se adequar à lei do Estado, ficando, assim, à margem da estrutura social delineada por essa lei, o que, por sua vez, dá origem ao tom de lamento. Assim, valendo-se das palavras de Ludmer, pode-se afirmar que “a la afirmación gozosa del valor y la libertad total como definiciones de ‘gaucho’ valiente, sigue el lamento por esa misma definición, desde la ley del servicio o del uso: delincuente” (*ibid.*, p. 142).

Josefina Ludmer identifica a obra de Hernández como um ponto de ruptura significativo na produção literária iniciada por Bartolomé Hidalgo, traçando, de forma não declarada, uma linha evolutiva entre os dois autores. Não muito distinta é a leitura de Angel Rama, para quem a obra de José Hernández representa, a uma só vez, o ápice e o ocaso de um sistema literário que se estrutura a partir de uma codificação extremamente elevada e de um repertório relativamente estreito de temas e proposições estéticas. Tal rigidez se deve, dentre outras razões, ao fato de que essa produção visava a transmitir, por via majoritariamente oral, uma mensagem o mais clara e unívoca possível a um público analfabeto bastante vasto (RAMA, 1977, p. XLVII).

A opção por um público tão específico orientou, dentre outros aspectos, o uso da linguagem desse sistema literário. Como observa Angel Rama, ao redigir seus versos no dialeto campesino popular e colocá-los na voz de um narrador-cantor fictício que era um *gaucho* e que se dirigia a *gauchos* reais, a gauchesca criou a ilusão, para estes últimos, de que estavam diante não de uma obra literária, e sim de algo real. Nesse sentido, é possível

observar que os traços estéticos definidores do sistema literário gauchesco estão, acima de tudo, intimamente relacionados às características do público a quem se destinavam essas poesias. Nas palavras do crítico uruguaio, a escolha dos gauchescos

que habría de regir su estética y su poética (aunque menos y no siempre sistemáticamente su ideología) y la que permite que hoy los agrupemos en un vasto movimiento, fue la del público. Eligieron dirigirse a un determinado público, adecuando a esa opción los distintos aspectos del mensaje literario. Curiosamente, esta opción de público quedó como que escamoteada debajo de la opción de tema y sólo tardía y despaciosamente se percibió que era la base del movimiento. (*ibid.*, p. XIII)

Tendo em vista tão íntima relação que se estabelece entre a especificidade de seu receptor e as questões estéticas da gauchesca, compreende-se a razão pela qual o crítico uruguaio relaciona a “extinção da poesia gauchesca” com a “derrota dos *gauchos*” decorrente de uma série de modificações socioeconômicas vivenciadas pelos países do Prata nas últimas décadas do século XIX. Atenuadas as violentas disputas entre federais e unitários e finalizado o longo processo de ocupação das terras pertencentes aos autóctones, a nação argentina começou a vislumbrar um horizonte de maior estabilidade e desenvolvimento, a ponto de ser possível, sem muito exagero, associar-se às palavras do historiador argentino Tulio Halperin-Donghi e afirmar, a respeito da década iniciada em 1880, que “el país cambió más en esos diez años que en toda su historia anterior” (HALPERIN-DONGHI, 1996, p. 338). Dentre as causas mais relevantes de tal desenvolvimento, na concepção de Boris Fausto e Fernando Devoto (2005, p. 139-140; 160-161), destacam-se, além do término das guerras civis e da incorporação do “deserto” indígena ao território nacional, o estabelecimento das propriedades privadas no território pampeano, o desenvolvimento da indústria frigorífica voltada à exportação de carne e o incremento do setor de transportes, com a ampliação da malha ferroviária e a construção de portos em Buenos Aires e outros centros urbanos. Soma-se a essas questões a significativa diversidade na produção agropecuária que se começa a verificar na passagem do século XIX ao XX, com itens como lã e cereais competindo com a produção bovina, muitas vezes com larga vantagem.

Como não poderia deixar de ser, as referidas mudanças econômicas tiveram consequência direta no quadro social da pampa platina, construindo um cenário no qual, como observa Walter Rela, “el gaucho, que conservaba las cualidades heredadas de la era feudal rioplatense, fue rápidamente desplazado y su lugar lo ocupó el paisano que se asimiló como elemento útil, a las nuevas formas socio-económicas” (GARGANICO; RELA, *op. cit.*, p. 425).



As transformações socioeconômicas vivenciadas pelos países platinos – e, pode-se dizer, por toda a América Latina – acarretaram mudanças relevantes na estética e na temática da produção literária gauchesca. A partir do final do século XIX, o *gaucho* já não existe mais como sujeito social, ou, pelo menos, não como público receptor bem delimitado, como se observara no sistema da poesia gauchesca. Essa condição, aliada ao vertiginoso desenvolvimento dos centros urbanos, em especial Buenos Aires, e a consolidação da burguesia cidadina, ocasionou, em larga medida, um declínio da produção poética e uma ascensão da prosa no sistema literário gauchesco. Embora tal situação seja verificada de forma mais explícita após a década de 1880, algumas leituras apontam, já nos versos de José Hernández, publicados em 1872 e 1879, traços de narratividade. É o caso da análise feita por Jorge Luis Borges, que aponta uma “índole romanesca” em Martín Fierro, a qual “condiz sem escândalo com sua época [...] a do século romanesco por antonomásia: o de Dostoievski, Zola, Butler, Flaubert, Dickens” (BORGES, *op. cit.*, p. 208).

De forma semelhante a Borges, Juan Carlos Ghiano aponta para uma espécie de indício de prosa, ou o que ele identifica como o início de uma “novelística em verso”, não na obra de Hernández, mas nos versos de *Santos Vega o Los Mellizos de La Flor*. Para o crítico, esta poesia publicada por Hilario Ascasubi no mesmo ano da edição de *El gaucho Martín Fierro*, apresenta uma

entonación popular, entre conversada e literaria, que quiebra el verso y las medidas de la estrofa ante el interés del andante comunicativo. Esa modulación formó sus estrofas sobre el octosílabo, tan cercano al tono de la prosa, y una sintaxis libre, cuando no desmañada, que transmite el nuevo ritmo elocutivo, interpretación verista de la primera persona que cuenta u opina. (GHIANO, 1956, p. 109)

Se Borges e Ghiano encontram já em Hernández e Ascasubi, respectivamente, os primeiros sinais de florescimento de uma narrativa gauchesca, Angel Rama, por sua vez, vai mais longe e identifica esse traço como característico não de alguns autores isolados, mas do sistema da poesia gauchesca rio-platense em sua totalidade. Nas palavras do crítico uruguaio, “esta poesía que canta en el ancho campo de la oralidad es una poesía que con todo rigor narra”, que “tuvo siempre conciencia de que existía como una narración, ya se trate de los *Diálogos* de Hidalgo o de los aterradores ‘cuentos’ sobre los mazorqueros que nos hizo Ascasubi, ya se trate de la majestuosa narración realista de Hernández” (RAMA, 1977, p. XXXVII). Segundo Rama, é possível identificar, nessa produção, a coexistência de duas notas distintas – a lírica e a narrativa –, que se complementam, estabelecendo uma íntima relação entre as duas funções exercidas pela voz que se manifesta nos versos: o cantar e o narrar.

Relacionando de forma tão estreita duas notas tão distintas, a gauchesca se estrutura no cruzamento paradoxal das ações de “cantar a história” e “contar a melodia”. Nesse sentido, parece se verificar na obra desses poetas

una separación entre ambos planos, debido a que cada uno de ellos avanza en una orientación específica extremada, ya hacia la narración, ya hacia las formas más rígidas de la poesía tradicional. El plano del contenido se organiza sobre una detallada articulación narrativa con personajes narradores diferentes, con una peripecia nutrida que a veces remeda a la novela o la comedia de aventuras; el de la expresión apela a melodías que se cantaban con acompañamiento de guitarra y utiliza sus típicas acuñaciones estróficas: desde la cuarteta octosilábica con rima asonante en los pares, alternando la estrofa narrativa con la dedicada al repetido estribillo como es propio del “cielito”, hasta la sextina de José Hernández que cuenta a lo largo de cuatro versos para descargar una sentencia en los últimos [...]. (*ibid.*, p. XXXVIII)

Para ajustar e relacionar entre si canto e narrativa, os poetas da gauchesca lançaram mão de um elemento que, na opinião de Angel Rama, representa uma das maiores razões do êxito de seus versos: a presença do narrador-cantor como emissor do enunciado. Esse narrador-cantor que se expressa como um *gaucho* para um público receptor ideal, composto por *gauchos*, não apenas estabelece a conexão entre o cantar e o contar, como também convalida o aspecto de oralidade próprio da transmissão desse discurso lido ou cantado, com ou sem acompanhamento instrumental, a *gauchos* analfabetos.

Por razões distintas, Juan Carlos Ghiano também assinala a presença do narrador-cantor como um aspecto relevante, podendo este ser visto como um elemento que estabelece a conexão entre a poesia e a prosa gauchescas. A seu ver, a escolha por um narrador em primeira pessoa

[...] decidió una constancia de la gauchesca en verso, que tuvo diversas interpretaciones en la novela, llegando hasta los ambiciosos intentos de Ricardo Güiraldes y de Benito Lynch. *Don Segundo Sombra* y *El romance de un gaucho* culminan esta actitud, comportando a su vez una interpretación de las tradiciones gauchescas [...]. (GHIANO, *op. cit.*, p. 109)

Embora Ghiano indique uma proximidade entre os narradores-cantores da poesia gauchesca do século XIX e os narradores em primeira pessoa da prosa gauchesca de Güiraldes e Lynch, é importante observar que esses dois autores pertencem a uma geração que se convencionou chamar, na literatura hispano-americana, de pós-modernista, sendo que as obras citadas datam, respectivamente, de 1926 e 1933, e apresentam, por conseguinte, características estéticas em muitos aspectos distintas da produção narrativa publicada na passagem dos Oitocentos para os Novecentos. Nesse sentido, diferentemente dos autores que concentram suas publicações a partir da década de 1920, a narrativa imediatamente posterior

ao ocaso da poesia gauchesca é marcada por uma forte influência da estética realista-naturalista, da qual são exemplares as obras de Carlos Reyles e Javier de Viana,<sup>9</sup> nas quais se observa a predominância de um narrador em terceira pessoa, que busca descrever, com maior ou menor grau de envolvimento, os cenários e os personagens que tem diante de si.

Se, por um lado, é possível questionar a validade da figura do narrador em primeira pessoa como elemento de união entre a poesia gauchesca do século XIX e a prosa do século XX, também não parece correto, como sugere a própria Ludmer, utilizar o conceito de “tons” na análise das narrativas de temática *gaucha*, uma vez que, no caso destas, ao menos no que diz respeito às publicações dos primeiros decênios do século passado, não é possível afirmar-se, com propriedade, que se está diante de um narrador identificado como *gaucho*. Nesse sentido, aparenta ser mais adequada a proposição de uma nova categoria: o “ato”. Assim, tendo em vista o fato de que, na passagem dos Oitocentos para os Novecentos, se verifica, em termos de discurso literário, a passagem da manifestação de uma subjetividade, materializada na voz de um eu lírico na poesia, para a manifestação de um narrador, na grande maioria dos casos, em terceira pessoa, já não se pode mais considerar a gauchesca como materialização de tons de uma voz ouvida do *gaucho*, mas sim como construção simbólica dos atos de um corpo visualizado desse sujeito.

### 2.3. Dos “tons da voz” aos “atos do corpo”: a configuração do *gaucho* na narrativa gauchesca

Para melhor delimitar os termos “ato” e “corpo” aqui propostos, é importante olhar com mais atenção para os conceitos de “tom” e “voz” elaborados por Josefina Ludmer. Na análise da poesia gauchesca realizada pela pensadora argentina, as categorias “voz” e “corpo” estabelecem uma íntima relação entre si, na medida em que a primeira põe em discussão o sentido e o uso assumido pela segunda. Valendo-se das palavras de Ludmer,

en el género se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse entre él y los otros sectores, políticos y

---

<sup>9</sup> A forte ligação das obras de Carlos Reyles e Javier de Viana com a objetividade e o cientificismo da estética realista-naturalista pode ser medida pelas palavras de Bella Jozef. A respeito do primeiro, afirma a crítica que “todos os seus romances estão precedidos de um estudo analítico, espécie de ensaio que trata do tema que vai desenvolver do ponto de vista teórico.” (JOZEF, 1989, p. 105). Sobre Javier de Viana, Jozef assinala que este traz um “duplo aspecto em sua obra: o de sociólogo e o de artista. Como sociólogo quis deixar um documento da realidade que observou; retratou o homem e a paisagem do campo. Embora sem aprofundamento psicológico. O que sobressai é a sua interpretação do autóctone, segundo os moldes naturalistas de Zola e Maupassant, então em voga.” (*ibid.*, p. 107).

letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del) “gaucho”, en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos. (LUDMER, *op. cit.*, p. 118)

Não obstante a predominância de um interesse pela “voz” em detrimento do “corpo” – predominância essa totalmente justificável, tendo em vista, reforça-se aqui, que se tratam de manifestações de um eu lírico –, a pensadora argentina dá indícios, em sua análise de *El gaucho Martín Fierro*, de uma passagem de um protagonismo da “voz” para um protagonismo do “corpo”. Nesse sentido, o poema de 1872 delimita as fronteiras dos tons de desafio e lamento, quais sejam, respectivamente, a violência física e o silêncio, fazendo com que o cantor atinja o limite de sua voz e o ultrapasse. Nesse sentido, o tom do lamento transmuta-se, nos versos de Hernández, em um silêncio que, para além da submissão, representa uma espécie de rebeldia surda, que finge a univocidade do código dominante, construindo, para cada enunciado e para cada gesto, um discurso e uma ação secretos, como se fossem as sombras da cultura hegemônica (*ibid.*, p. 184-185).

De forma similar ao que ocorre com o tom do lamento, também o tom do desafio transpõe os limites da manifestação em *El gaucho Martín Fierro*, tornando-se violência física. Contudo, embora realce a importância da obra de Hernández nesse processo, Ludmer não se omite de assinalar o fato de que Hilario Ascasubi, em seu poema *La refalosa*, publicado em periódicos no Uruguai entre 1839 e 1851 e recolhido em suas obras completas no ano de 1872, já havia apresentado ao mundo, antes de Hernández, não só o ato de violência como também o seu ator: o *gaucho* selvagem. Tal figura, nas palavras de Ludmer, “se dirige a las ideas del enemigo, pero en su cuerpo: lo toca y despedaza para matarle las palabras de la ley. [...] Dice: yo, el salvaje, degüello las ideas, que son palabras oídas, voces, en los cuerpos” (*ibid.*, p. 151).

O *gaucho* selvagem de Ascasubi opera a transposição de um ataque verbal – o tom do desafio – para um ataque físico – o ato da violência contra o corpo do inimigo. Contudo, como bem observa Josefina Ludmer, tal inimigo, nesses casos, ainda se refere ao opositor político e, nesse sentido, mantém a íntima relação entre a postura do *gaucho* construído na obra e o uso ideológico e militar do *gaucho* “real”, a quem se destina a produção gauchesca. Distinta é a situação da obra de José Hernández, na qual o episódio do assassinato do negro – tido por Fierro como alguém inferior e não como um *gaucho* com quem pudesse disputar um título de valentia – representa não apenas uma violência física contra o corpo do outro, mas um desafio que não se vincula nem com o exército nem com a lei, denotando o caráter despolitizado e desmilitarizado do crime do *gaucho* matreiro (*ibid.*, p. 170).

Embora se trate ainda da manifestação da voz de um *gaucho*, não é possível ignorar que se verifica, neste caso, uma preponderância da ação narrada em relação à postura de quem narra. Em suma, pode-se dizer que os tons deixam de ser o foco central e os atos passam a ganhar maior relevância. Ao deslocarem a centralidade da voz para o corpo, tais atos trazem para este último traços que provêm dos tons delimitados por Ludmer. Assim, se em seus primórdios, em especial na obra de Bartolomé Hidalgo, a poesia gauchesca configurou a “lengua arma” e a “lengua ley” a partir, respectivamente, dos tons de desafio e lamento ouvidos na voz do *gaucho* cantor-narrador, para, posteriormente, nos versos de Hilario Ascasubi e José Hernández, transpor tais tons da voz para o corpo do cantor-narrador, que se revela, a partir da descrição de suas próprias atitudes, como alguém que põe em prática as atitudes insinuadas pelos referidos tons, o que se verifica, com o declínio da poesia e a ascensão da prosa gauchesca, é que tais posturas não podem mais ser vistas como materialização, verbal ou corporal, das características de um sujeito *gaucho* que se autorrepresenta, mas como traços de um *gaucho* que é objeto do olhar de outro, de um narrador, na imensa maioria dos casos, heterodiegético e declaradamente “não *gaucho*”. Nesse sentido, a prosa que começa a se consolidar nos Novecentos substitui os tons de desafio e lamento da voz ouvida do *gaucho* cantor-narrador da poesia gauchesca dos Oitocentos pelos atos de “violência” e “resignação” do corpo visualizado do *gaucho*, atos de um corpo apresentado como modelar de uma das duas imagens-base elaboradas e reelaboradas ao longo da narrativa de temática pampeana no decorrer do século XX: o corpo do *gaucho malo* ou violento e o corpo do *gaucho* submetido ou domesticado.

O esforço de categorizar o *gaucho* literário em tipos distintos, a exemplo do que fez Sarmiento em relação ao *gaucho* real, já foi anteriormente empreendido por outros críticos. É o caso da argentina Sandra Contreras (2007), que, em uma leitura panorâmica da literatura gauchesca dos séculos XIX e XX, identifica ao menos seis avatares da imagem literária do *gaucho* no contexto platino: o “*gaucho* bárbaro”, cuja origem é a obra *Facundo*, publicada por Domingo Faustino Sarmiento em 1845; o “*gaucho* patriota”, que surge nos *Cielitos*, escritos por Bartolomé Hidalgo na década de 1810; o “*gaucho* vitimizado”, cuja imagem-base é o protagonista dos poemas *El gaucho Martín Fierro* e *La vuelta de Martín Fierro*, publicados por José Hernández, respectivamente, em 1872 e 1879; o “*gaucho* mau”, cuja origem encontra-se no personagem título do romance do folhetim *Juan Moreira*, publicado por Eduardo Gutiérrez em 1879; o “*gaucho* sábio”, que tem sua primeira materialização no segundo poema de Hernández, mas cujo símbolo máximo é Dom Segundo, personagem de

*Don Segundo Sombra*, publicado por Ricardo Güiraldes em 1926; e, por fim, a figura do “*compadrito*”, de Jorge Luis Borges, elaborada ao longo dos contos publicados entre as décadas de 1930 e 1970. Embora proponha tamanha diversidade de imagens do *gaucho* literário, a própria autora deixa entrever a constatação de que tais configurações correspondem tão somente a desdobramentos de duas categorias maiores, uma vez que, segundo suas palavras:

O processo de constituição da imagem [literária do *gaucho*] está atravessado, em sua genealogia, pela confrontação entre a imagem do *gaucho* como o “Outro” da civilização (do *gaucho* bárbaro ao *gaucho* mau e ao caudilho) que institui *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), desse mesmo autor [Sarmiento], e a imagem do *gaucho* como personagem e cantor popular que a poesia gauchesca elabora, em suas diferentes conjunturas históricas, desde os *Cielitos* (1814-1821), Bartolomé Hidalgo, a *El gaucho Martín Fierro* (1872) e *La vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández (em uma parábola que vai do “*gaucho* patriota” ao *gaucho* perseguido, vítima da injustiça estatal). (*ibid.*, p. 297)

Sandra Contreras sugere uma leitura da construção do *gaucho* literário a partir da tensão entre dois polos: de um lado, a ideia de tal elemento como a alteridade da civilização, nos moldes propostos por Sarmiento; do outro, as figuras do “*gaucho* patriota” e do “*gaucho* perseguido”, elaboradas pela poesia gauchesca. Embora possa se apontar um equívoco em tal concepção, uma vez que a figura do “*gaucho* perseguido” se constitui, a rigor, um desmembramento da personificação do “outro” da civilização, deve-se concordar com o procedimento da autora argentina de apropriar-se da obra de Sarmiento como base para a construção da imagem literária do *gaucho*. Todavia, parece mais adequado tomar a concepção sarmentiana não como um, mas como os dois polos entre os quais se dá a dinâmica de elaboração do *gaucho* literário. Melhor dizendo, o que se propõe é considerar a dicotomia civilização-barbárie como a base de construção da imagem do corpo do *gaucho* na prosa gauchesca, corpo esse cuja figuração oscila entre o *gaucho* que é incorporado e aquele que é colocado (ou se coloca) à margem da civilização, imagens que, doravante, serão designadas respectivamente como “*gaucho* civilizado” e “*gaucho* barbarizado”. Na esteira desse raciocínio, dentro do que pode ser nomeado como tradição da imagem do *gaucho* civilizado, encontram-se as concepções de “*gaucho* patriota”, “*gaucho* vitimizado” e “*gaucho* sábio”, elencados por Sandra Contreras. Por sua vez, desenvolvendo uma espécie de linhagem do *gaucho* barbarizado estão as construções do “*gaucho* bárbaro”, do “*gaucho* mau” e do “*compadrito*”.

Propor a utilização das categorias do “*gaucho* barbarizado” e do “*gaucho* civilizado” como arquétipos em torno dos quais orbitam, em sua grande maioria, as personagens da prosa

gauchesca exige, para fins de clareza teórico-metodológica, que se retome, ainda que de forma pouco aprofundada, as proposições basilares de Domingo Faustino Sarmiento. Misto de ensaio antropológico, biografia e crítica político-partidária, *Facundo*, não obstante as ressalvas ideológicas de que pode ser alvo, instaura o binômio que, em larga medida, sustenta, desde sua origem, a construção do imaginário em torno da figura do *gaucho*. Para Sarmiento, o habitante da pampa, em função de sua índole e das características do espaço em que vive, constitui-se um sujeito não apenas avesso, mas irremediavelmente incapaz de assimilar e desfrutar o que, para o autor, representam os benefícios da civilização europeia. A seu ver, no que tange a esse sujeito e a seu hábitat:

As privações indispensáveis justificam a preguiça natural e a frugalidade nos gozos traz, em seguida, todas as exterioridades da barbárie. A vida em sociedade desapareceu completamente [...]; e não havendo sociedade reunida, qualquer tipo de governo torna-se impossível – a municipalidade não existe, a polícia não pode exercer-se e a justiça civil não tem meios de alcançar os delinquentes. Ignoro se o mundo moderno apresenta um tipo de associação tão monstruoso como este. É totalmente o oposto do município romano, [...] cujos resultados benéficos se fazem sentir até hoje e prepararam a civilização moderna. (SARMIENTO, *op. cit.*, p. 34)

Muito embora as observações de Sarmiento estejam direcionadas ao *gaucho* “real”, a mesma aproximação do gauchesco à barbárie e sua correlata repulsa aos aspectos ditos civilizados pode ser lida, de certa forma, nas considerações que Josefina Ludmer faz a respeito da poesia gauchesca e nos tons que a autora identifica na voz dos poetas-narradores desse sistema literário. Nesse sentido, como observa a crítica argentina, o tom de desafio coloca em disputa entre os *gauchos* não apenas o título de “quem vale mais”, mas o reconhecimento de “quem é mais macho”, em uma íntima associação entre as figuras do *gaucho* homem e do touro. Em tal contexto, no poema de Hernández, o desafio pelo valor, pelo “ser valente”,

es el desafío por un don (por el uso de un don) del padre del universo, precisamente para defenderse de los animales [...]. En el poema de los dones del canto XIII [...] el hombre se define como diferente y superior a todo lo que tiene vida y a los animales no sólo por la lengua y el entendimiento [...], sino sobre todo por el valor. Se trata de la definición del hombre macho [...]. La equivalencia del desafío a los rivales en el canto, y a los rivales animales y hombres, en el espacio de la propiedad de rodeos y en la güeya del degüello, muestra otra vez una cultura toda una, con un solo esquema de rival o enemigo potencial. (LUDMER, *op. cit.*, p. 140-141)

Ao aproximar de forma tão íntima o tom do desafio à disputa entre os machos bovinos em um rodeio, traçando, por extensão, um paralelo entre a cultura gauchesca e a vida animal, as considerações de Ludmer dão margem a uma visão do universo cultural do *gaucho* bastante

próxima da concepção sarmentiana da pampa como *locus* da barbárie. Não muito diferente é a leitura que se pode fazer do tom de lamento, o qual, conforme visto anteriormente, representa a queixa do *gaucho* em relação à diferença diante da lei e sua conseqüente exclusão do processo civilizatório.

Somado a esse, outro aspecto que assume equivalente importância na categorização do *gaucho* como “barbarizado” ou “civilizado” é a utilização de um parâmetro, também proposto por Josefina Ludmer, que é o do “uso do corpo”. Na concepção da pensadora argentina, os autores da *gauchesca* instauram, em seus textos, um debate, qual seja,

el debate sobre qué lugar debe ocupar el gaucho, cómo usar su cuerpo, qué leyes lo deben regir, a quién debe subordinarse y quién lo educa. Dicho de otro modo: en el género se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse entre él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del) “gaucho”, en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos. (*ibid.*, p. 118)

Para Ludmer, a *gauchesca* propõe uma aliança, um pacto entre a cultura letrada, produtora dos versos dessa literatura, e a cultura iletrada, receptora desses versos. Tal aliança configura-se como uma relação “de fuerzas poéticas y políticas entre voces y sentidos producida por los enunciados del género” (*ibid.*, p. 117), a qual ora busca incorporar o contingente *gaucho* ao processo de construção política e identitária dos estados do Prata – como se observa nos *Cielitos*, de Bartolomé Hidalgo –, ora se empenha em configurar o habitante da pampa como a encarnação da barbárie – como ocorre na representação dos *gauchos mazorqueros*, observada nos versos antirrosistas de Hilario Ascasubi. Tanto em um quanto em outro caso, como demonstra Ludmer, é possível identificar, atrás da construção poética, uma motivação ideológica que faz uso da “voz” literária do *gaucho* para didaticamente servir a um projeto de uso militar do “corpo” físico desse sujeito. Nesse contexto, a imagem literária do *gaucho* oscila entre a figura do “patriótico”, ou seja, aquele sujeito cujo corpo torna-se “útil” para o projeto nacional da elite letrada, e a figura do “bárbaro”, aquele *gaucho* cujo corpo não tem “utilidade” em tal projeto.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> A concepção de *gaucho* civilizado, aqui proposta, mantém uma relação com a ideia de “corpos dóceis”, de Michel Foucault. Nas palavras do filósofo francês “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (1987, p. 126). No conceito de Foucault, assim como na concepção elaborada neste trabalho, a disciplina – ou, se quisermos, a civilização – desempenham um papel crucial na configuração desses corpos. Nesse sentido, apropriando-se das palavras do autor de Vigiar e punir, é possível dizer que a ação disciplinatória/civilizatória “define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas



Com a queda do ditador Juan Maria Rosas, em 1852, o término das lutas civis entre unitários e federalistas, em 1862, e o fim da chamada “Campanha do Deserto”, em 1879, as questões ideológicas implicadas na produção literária gauchesca não mais visavam ao uso do corpo do *gaucho* como elemento formador do exército nacional ou de hordas de caudilhos. Passadas as turbulentas décadas que se seguiram à independência das colônias espanholas no sul do continente americano, o corpo do *gaucho* iria adquirir uma nova função: a de contribuir para a consolidação e o desenvolvimento econômico da nação com seu trabalho nas estâncias. Nesse novo cenário, como observa Ludmer, “la guerra ha concluido y ahora se requiere al gaucho para cumplir otros deberes. La subordinación al jefe militar es reemplazada por la subordinación al capataz y a la ley” (*ibid.*, p. 133). Assim, às portas do século XX, a imagem literária do *gaucho* passaria a ser construída na tensão entre a imagem do “paisano”, ou seja, o *gaucho* cujo corpo está a serviço do crescimento da economia pastoril, e a figura do “matreiro”, o sujeito vago e, no mais das vezes, violento, cujo corpo não contribui em nada para o desenvolvimento econômico do país.

Tendo em vista tais considerações, é possível observar que, a exemplo da visão de Sarmiento a respeito do sujeito histórico, também a visão de Josefina Ludmer sobre a figura literária do *gaucho* se constrói na tensão entre os polos “civilização” e “barbárie”. Aceitando-se tal afirmativa como válida, é possível conceber também a transposição dos referidos tons de desafio e lamento para os atos de violência e resignação, respectivamente, como indissociáveis de tal dicotomia. Assim, se, por um lado, o ato violento do corpo visualizado constrói a imagem do *gaucho* como um sujeito fora do sistema civilizatório, tendo em vista que se trata de alguém que não obedece a lei que rege tal sistema, por outro, o ato de resignação configura o *gaucho* como alguém que se submete à civilização, e, nesse sentido, está inserido na estrutura do Estado e obedece às suas leis, mas que também, silenciosamente, marca seu não pertencimento a essa esfera. Tomando uma vez mais o texto de Hernández como base de sua argumentação, Ludmer observa que, ao atingir o limite do tom do lamento e colocar-se em silêncio, o *gaucho* instaura uma contradição entre o “ser” e o “parecer”. Nas palavras da autora argentina, embora faça parte da dita “civilização”, o *gaucho*,

está excluído de los canales políticos de enfrentamiento y en la imposibilidad de ocupar el poder; debe sobrevivir en la ley dominante, que conoce pero no reconoce,

---

forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada” (*ibid.*, p. 126).

y apela a un tipo de producción significativa que consiste en la construcción de duplicidades y divisiones: cada vez une los dos códigos, el del otro y el propio, y construye la máscara de una alianza de subordinación, pero los códigos no convergen ni se complementan según la figura de alianza, sino que se contradicen y niegan entre sí. [...] Con el fin de mantenerse en la legalidad del otro, que es la realidad, y sobrevivir, la voz de la cultura oral separa lo unido, liga lo separado, desplaza espacios y reorganiza y transforma todo lo que toca para construir duplicidades y divisiones que fingen la univocidad del otro. [...] Cada enunciado, y cada gesto, tiene otra parte que lo acompaña y lo sucede, como su sombra: acción, burla o discurso secreto que pasa en silencio. Y cada enunciado y acción tienen dos lecturas, sentidos e interpretaciones según los códigos. (*ibid.*, p. 184-185)

As considerações de Josefina Ludmer parecem deixar claro que, diferentemente dos atos violentos, que são visíveis e tornam explícito o não pertencimento à esfera do “civilizado” por parte de quem os pratica, a dissimulação que marca as ações do *gaucho* civilizado apresenta uma dupla leitura, uma contradição entre o “parecer” e o “ser”. Ou seja, o que “parece” submissão para o código da cultura hegemônica em realidade “é” um ato de resistência segundo o código do subalterno. Nesse sentido, na medida em que não é lida, por parte da civilização, como sendo uma postura contrária e uma não aceitação plena das leis e determinações impostas por estas, a resistência do menor acaba, pode-se dizer, não configurando um “ato de barbárie”, permitindo, assim, a manutenção do *gaucho*, ao menos minimamente, dentro da esfera do civilizado.

As questões discutidas pela pensadora argentina remetem à argumentação desenvolvida por Gayatri Spivak em seu curto mas relevante texto *Pode o subalterno falar?* Para a autora indiana, ao contrário da concepção de Foucault e Deleuze – para quem o subalterno, contando com as condições econômicas e sociais adequadas, pode se expressar e reconhecer suas condições –, o sujeito colonizado encontra-se impossibilitado de falar, uma vez que está submetido à violência epistêmica etnocêntrica que homogeneiza a complexidade cultural e social dos sujeitos não europeus sob a categoria simplificadora do “Outro”. Nesse sentido, segundo Spivak, a possibilidade de uma manifestação e autorrepresentação legítimas do subalterno deve ser buscada nos silêncios:

Quando passamos à questão concomitante da consciência do subalterno, a noção daquilo que o trabalho *não pode* dizer se torna importante. Na semiose do texto social, as elaborações de insurgência permanecem no lugar da “declaração”. O emissor – o “camponês” – está marcado apenas como um indicador de uma consciência irrecuperável. [...] Sem qualquer possibilidade de nostalgia pela origem perdida, o historiador deve suspender (tanto quanto possível) o clamor de sua própria consciência (ou consciência-efeito, como sendo operada pelo treinamento disciplinar), para que a elaboração da insurgência, empacotada em uma consciência-insurgente, não se congele em um “objeto de investigação” ou, pior ainda, em um modelo de imitação. “O sujeito”, inferido pelos textos de insurgência, pode servir apenas como uma contrapossibilidade para as sanções narrativas conferidas ao

sujeito colonial nos grupos dominantes. Os intelectuais pós-colonialistas aprendem que seu privilégio é sua perda. (SPIVAK, 2010, p. 65)

A exemplo de Ludmer, que vê a dissimulação, ou seja, o “dizer não dizendo”, como uma marca do tom do lamento, Spivak aponta o silêncio insurgente como uma forma de driblar a violência questionando o discurso do colonizador.

Indo um pouco além na discussão aqui proposta, é possível apontar que o movimento de atrelar a violência do *gaucho* barbarizado à visibilidade do seu ato e a resignação do *gaucho* civilizado à invisibilidade da sua resistência remete a outra proposição de Josefina Ludmer, bastante interessante e de grande utilidade para a leitura que se pretende fazer aqui. Trata-se do conceito de “delito”. Para a pensadora argentina, o “delito” funciona como “*uma fronteira cultural* que separa a cultura da não cultura, [...] e que também separa linhas no interior de uma cultura” (LUDMER, 2002, p. 11, grifo da autora). Na sua concepção:

Desde o começo mesmo da literatura, o delito aparece como um dos instrumentos mais utilizados para definir e fundar uma cultura: para separá-la da não cultura e para marcar o que a cultura exclui. Por exemplo “o delito” feminino no Gênesis ou, depois, “o assassinato do pai” pela horda primitiva de filhos em Freud. Fundar uma cultura a partir do “delito” do menor, da segunda geração, ou fundá-la no “delito” do segundo sexo, implicaria não só excluir a anticultura, mas postular uma subjetividade segunda culpada. E também um pacto. Assim parecem funcionar, muito à primeira vista, as *ficções de identidade cultural* com delito. (*ibid.*, p. 10, grifo da autora)

Na esteira das considerações de Josefina Ludmer, observa-se que o ato violento marca o *gaucho* como um sujeito que não pertence à civilização, como alguém que pratica um delito e que, portanto, deve ser mantido do lado de lá da fronteira que delimita a esfera da cultura civilizada. Nesse sentido, é importante frisar, valendo-se das palavras da própria Ludmer, que o delito “não é abstrato, mas visível, representável, quantificável, personalizável, subjetivável; [...] e se abre a uma constelação de relações e séries” (*ibid.*, *ibidem*); ou seja, trata-se de uma ação que, de tão explícita, é capaz de dar origem a diversos “produtos”, como as vítimas, os agentes da justiça, os códigos penais, dentre outros, e articulá-los entre si. O delito, em suma, é algo concreto e perceptível, comprovável nos termos de uma legislação determinada e, portanto, passível de punição.

Se, como se pretende demonstrar aqui, a violência explícita, somada ao “não uso” do corpo na cadeia econômica, é o que caracteriza o corpo do *gaucho* barbarizado e o coloca além dos limites da cultura civilizada, bastante diferente é o que se passa com a imagem do *gaucho* civilizado, cujo ato de resignação e a resistência silenciosa parecem distanciar-se da ideia de “delito” proposta por Ludmer e aproximar-se, em alguns aspectos, das concepções de

outro argentino, Ricardo Piglia, a respeito do complô. Ao apropriar-se desse conceito para propor uma leitura não apenas da literatura, mas também dos movimentos de vanguarda e mesmo das questões econômicas, Piglia parte inicialmente de uma noção de senso comum do termo, na qual

o complô supõe uma conjuração e é ilegal porque *secreto*; sua *ameaça implícita* não deve ser atribuída à simples periculosidade de seus métodos, mas ao caráter clandestino de sua organização. Como política, postula a seita, a infiltração, a *invisibilidade*. (PIGLIA, 2009, p. 97, grifo nosso)

Mais do que isso, para o escritor argentino, o complô pode ser visto como “uma *ficção potencial*, uma intriga que se trama e circula, e cuja *realidade é sempre duvidosa*” (*ibid.*, *ibidem*, grifo nosso), ou ainda como “um ponto de articulação entre *práticas alternativas de construção da realidade* e um modo de decifrar certo funcionamento da política” (*ibid.*, p. 98, grifo nosso).

Embora a utilização que Piglia faz da noção de complô como chave para uma leitura crítica da literatura argentina focalize questões muito específicas, que dizem respeito a relações de poder e a embates políticos, destacam-se alguns termos dentre os empregados nas citações aqui reproduzidas que, sem muito esforço, se ajustam à noção do ato de resignação proposto. De fato, nem o tom de lamento da voz ouvida, assinalado por Josefina Ludmer, nem o ato de resignação do corpo visualizado caracterizam-se por um teor conspiratório, elemento central da teoria do complô proposta por Ricardo Piglia. Contudo, não se pode deixar de observar que as noções de “segredo”, “ameaça implícita” e “invisibilidade” do complô mantêm uma relação estreita com a ideia de “resistência silenciosa” que configura o ato de resignação do *gaucho* civilizado. Da mesma forma, o fato de a conspiração ser relacionada por Piglia a uma “ficção potencial”, a uma “realidade duvidosa” ou a “práticas alternativas de construção da realidade” em pouco difere da concepção que Ludmer tem da resistência do subalterno que “está excluído de los canales políticos de enfrentamiento y en la imposibilidad de ocupar el poder; [...] y apela a un tipo de producción significativa que consiste en la *construcción de duplicidades y divisiones*” (LUDMER, 2000, p. 184, grifo nosso).

Diante de tais considerações, é possível observar que, sob certa ótica, muitas das questões levantadas por Ricardo Piglia parecem ser bastante úteis para melhor delinear a concepção de ato de resignação. Afora os pontos de contato já indicados no que tange ao silenciamento e à construção de uma realidade alternativa, também a concepção de uma conjuração do Estado contra o indivíduo e a resposta conspiratória deste em relação àquele

podem ser postas em paralelo com a resistência silenciosa do *gaucho* civilizado. Dito em outras palavras, se, para o escritor e crítico argentino, em algumas obras literárias, “o sujeito se sente manipulado socialmente por certas forças, às quais atribui as características de uma conspiração destinada a controlá-lo, e, portanto, deve armar um complô para resistir ao complô” (PIGLIA, *op. cit.*, p. 100), algo semelhante pode ser dito a respeito da resistência silenciosa do *gaucho* civilizado, uma vez que, em moldes bastante similares aos do contracomplô sugerido por Piglia, o *gaucho* domesticado também elabora sua “prática alternativa de construção da realidade”. Nesse sentido, na medida em que não se sente, de forma plena e efetiva, como parte integrante da cultura civilizada, à qual foi incorporado por contingências políticas e sociais – cultura essa que, desde os versos de Martín Fierro, é vista com ressalvas e desconfiança por parte do habitante da pampa rio-platense –, o *gaucho* civilizado constrói uma realidade que se contrapõe àquela oferecida pelo processo de modernização. O indivíduo sujeita-se à civilização e deixa que esta use seu corpo de forma economicamente produtiva, mesmo se sentindo, como poderia afirmar Ricardo Piglia, vítima de um complô arquitetado pela dita civilização. Contudo, em resposta à cultura hegemônica que o submete, o *gaucho* arquiteta uma “realidade alternativa”, totalmente inofensiva, se comparada ao contracomplô de que trata Piglia, mas que, nem por isso, deixa de funcionar como uma resposta desse indivíduo às imposições do sistema que buscou “civilizá-lo”.<sup>11</sup>

## **2.4. Os *gauchos* barbarizado e civilizado na narrativa gauchesca do século XX**

### *2.4.1. O sistema literário gauchesco e a sua periodização*

Embora se possa, na esteira da proposta de Angel Rama (1977), considerar a produção literária gauchesca como um sistema fechado, é inegável que tais obras não se mantiveram alheias às determinantes estéticas envolvidas na consolidação do regionalismo latino-americano. Nesse sentido, ao analisar a forma como a tradição da literatura de temática gaúcha elabora seus elementos simbólicos, parece imprescindível levar em consideração a periodização proposta pelo próprio crítico uruguaio. Segundo Rama (1989), a periodização literária em nosso continente obedece a padrões bastante distintos dos seguidos pelas escolas europeias. Não muito diferente é a posição de Juan Carlos Ghiano, para quem

---

<sup>11</sup> Um exemplo que ilustra bem tal questão, dentre os tantos que podem ser apontados, é o conto “Facundo Imperial”, de Javier de Viana, a ser analisado no subcapítulo 2.4.4.

“Romanticismo, realismo, naturalismo son rótulos que difícilmente se ajustan a las creaciones más características de nuestros escritores; a pesar de que los estímulos literarios hayan venido de aquel origen.” (GHIANO, *op. cit.*, p. 14).

No caso específico da literatura regionalista produzida na América Latina, diferentes pensadores chegaram a conclusões convergentes no que diz respeito à relação que a estética literária de tais obras estabeleceu com os influxos provenientes dos centros europeus. Em termos de contexto brasileiro, observa Antonio Candido, após uma fase inicial do regionalismo, os primeiros decênios do século XX assistiram ao surgimento de obras cujo traço comum consiste em “um tipo de pessimismo diferente do que ocorre na ficção naturalista”, que vê “na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu *destino* individual” (CANDIDO, *op. cit.*, p. 193, grifo do autor). Posterior a essa literatura marcada pelo realismo social, o crítico brasileiro ainda identifica um terceiro momento, denominado por ele de “super-regionalismo”, no qual as obras operam “uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo”, valendo-se de “elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse” (*ibid.*, p. 195).

A partir de uma análise mais detalhada das ideias de Candido, é possível concluir que suas considerações acerca da literatura brasileira apresentam validade para o sistema literário platino. Nessa perspectiva, Pablo Rocca, em seu estudo “A narrativa pós-gauchesca: limites e abrangência de um discurso”, parece ir em direção semelhante à do crítico brasileiro, observando que, embora se identifique um esgotamento da literatura de temática *gaucha*, tal como era concebida até o fim do século XIX, houve, na região platina, a emergência de uma produção literária que, não obstante seus traços distintivos, acabou por manter a denominação de “gauchesca”. No entanto, como prossegue o autor uruguaio,

parece impróprio denominar dessa forma a uma literatura que começa a ser escrita por volta de 1920 e que [...] não pode contemplar a presença de *gauchos* nem de índios, porque, então, uns e outros foram exterminados. Há, sim, paisanos, isto significa mestiços que habitam o meio rural ligados à estrutura econômica capitalista, subjugados ou rebeldes; há imigrantes que com seus costumes e sua língua interpelam a velha sociedade crioula; há, entretanto, alguns tímidos indícios de meios técnicos (o telégrafo, o telefone, o automóvel) impensáveis nos predecessores imediatos e de prestígio. (ROCCA, *op. cit.*, p. 88)

Diante de tal constatação, Rocca propõe denominar “pós-gauchesca” essa literatura que sucede a produção que “tem como centro a personagem do *gaucho*, seus costumes, seus

ambientes, suas hipotéticas linguagens, seus sentimentos e uma suposta visão de mundo comum”, atualizando os meios expressivos desta última “em consonância com as transformações econômicas, políticas, sociais e talvez, em último lugar, estéticas” (*ibid.*, p. 90-91). Assim, na concepção do crítico, em vez de substituir o repertório da literatura gauchesca, a pós-gauchesca o permutou: “onde havia gaúcho sedicioso, aparece o domesticado paisano; onde havia campo aberto ou fazenda sem limites, surge a fazenda cercada” (*ibid.*, p. 91).

Para Angel Rama, por sua vez, a produção literária no continente americano, em especial a de temática regionalista, é marcada pelo fenômeno da transculturação, o qual instaurou uma significativa ruptura na tradição literária desses países. Como bem observa o pensador uruguaio, a partir das décadas de 1940 e 1950,

el regionalismo habría de incorporar nuevas articulaciones literarias, que a veces buscó el panorama universal pero con mayor frecuencia en el urbano latinoamericano próximo. Se trataba de evitar la drástica sustitución de sus bases, procurando en cambio expandirlas nuevamente hasta cubrir el territorio nacional si fuera posible. Para resguardar su mensaje cargado de tradicionalismo, el cual hasta la fecha se había transmitido con relativa felicidad a las ciudades, en buena parte porque éstas habían sido ampliadas por la inmigración interior incorporando fuertes sectores pertenecientes a culturas rurales, debió adecuarlo a las condiciones estéticas fraguadas en esas ciudades. (RAMA, 1989, p. 27)

Com base na proposta de Rama, é possível delimitar dois momentos distintos na literatura gauchesca: um, correspondente aos períodos “modernizador” e “nacionalista y social”, que abrange o período entre as décadas de 1870 e 1930, nas quais a literatura regionalista consolida sua estética e temática a partir de um esforço notável de reivindicação e consolidação do elemento local como base de sustentação de uma identidade nacional muito bem delimitada; outro, designado por Rama como “regionalismo plástico” ou “transculturador”, marcado por um processo que se inicia nos anos 1940 e que consistia em “echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida.” (*ibid.*, p. 29).

Dentre os nomes que podem ser tomados como integrantes de um período “pré-tranculturador” da gauchesca platina, ou seja, autores cujas obras, não obstante seu valor em termos temáticos e estéticos, ainda se encontram fortemente vinculadas a uma narrativa objetiva e realista, destacam-se o argentino Eduardo Gutiérrez, os uruguaio Carlos Reyles e Javier de Viana, além dos argentinos Benito Lynch e Ricardo Güiraldes, escritores cuja produção se encerra por volta da década de 1930.

Ao analisar-se a prosa gauchesca produzida entre o final do século XIX e os três primeiros decênios do século XX, observa-se nitidamente um equilíbrio entre as figurações do *gaucho* barbarizado e do *gaucho* civilizado. Assim, se Juan Moreira inicia a tradição dessas narrativas apresentando como protagonista um personagem perseguido pela polícia, na obra de Carlos Reyles, em especial *Beba* e *El terruño*, verifica-se uma ênfase no *gaucho* civilizado, muito embora, em ambas as obras, a imagem do *gaucho* barbarizado ganhe relativa importância. Autor de uma obra significativamente mais ampla que a desses dois escritores, Javier de Viana apresenta de forma equânime as duas personificações do habitante da pampa. Por sua vez, a partir de perspectivas distintas, tanto as narrativas de Benito Lynch quanto os romances de Ricardo Güiraldes apresentam uma ênfase na corporificação do *gaucho* civilizado, embora a figuras do *gaucho* barbarizado recebam algum espaço em tais textos.

Seja ao se aproximar do polo da barbárie, seja ao se identificar com o polo da civilização, as representações dos habitantes da pampa no cânone da narrativa gauchesca platina são elaboradas a partir da relação dos personagens com alguns elementos centrais no universo simbólico desse sistema literário, tais como a importância que o cavalo adquire no contexto da pampa e da estância, a configuração do ambiente familiar, as questões de gênero envolvidas na construção da figura feminina e o choque entre as esferas do campo e da cidade. Nas páginas que seguem, serão analisadas as continuidades e rupturas estabelecidas na prosa dos autores canônicos supracitados com relação a cada um desses elementos simbólicos.

#### 2.4.2. *Os elementos simbólicos da gauchesca pré-transculturadora: o mito do centauro dos pampas*

Crucial no universo simbólico do *gaucho* e na construção do imaginário em torno dessa figura, o cavalo e sua íntima relação com o ser humano configuram elementos relevantes para a narrativa gauchesca já na obra considerada o marco inicial de tal gênero literário. Em *Juan Moreira*, publicado por Eduardo Gutierrez no final da década de 1870, o animal é apresentado não apenas como algo belo, imponente e valioso – por si só digno de referências elogiosas, tais como “valiente caballo” (GUTIERREZ, 2006b, p. 25), “famoso caballo” (*ibid.*, p. 32), “infatigable caballo” (*ibid.*, p. 54), “soberbio overo bayo” (GUTIERREZ, 2006a, p. 117), “célebre overo bayo” (GUTIERREZ, 2006b, p. 168) –, mas também como objeto de ostentação da beleza, da imponência e do valor de seu proprietário.



No concurría a las pulperías sino en los días de carreras en que iba a ellas montado sobre un magnífico caballo parejero, aperado con ese lujo del gaucho que reconcentra toda su vanidad en las prendas con que adorna su caballo en los días de paseo. (GUTIERREZ, 2006a, p. 22)

Mais do que um elemento que materializa a nobreza e a imponência do *gaucho*, a montaria, por vezes, assume o papel de espelho ou metáfora de traços valorosos da aparência e da personalidade de seu dono. Nesse sentido, tal é a identificação que se estabelece entre cavalo e cavaleiro na narrativa de Gutierrez que o animal acaba por funcionar como um signo indicativo da presença de Juan Moreira: “La vista sólo del caballo de Moreira, descompaginó por completo a la partida, viendo que el trance duro se acercaba y que había que hacer de tripas corazón.” (GUTIERREZ, 2006b, p. 64). Se, por um lado, os traços enobrecedores de Juan Moreira são espelhados na figura do seu “baio soberbo”, por outro, o animal, no caso específico do *gaucho* barbarizado da obra de Gutierrez, pode ser visto como um objeto do qual depende a vida de um sujeito constantemente ameaçado e perseguido por tropas policiais.

Moreira se dirigió a su caballo y revisó todas las prendas del apero con esa inteligente atención del que conoce que en un lance apurado, no hay otra salvación que la que puede proporcionarle el caballo, [...]. (GUTIERREZ, 2006a, p. 179)

Sendo algo tão exuberante e valioso, é bastante compreensível que a montaria do *gaucho* torne-se objeto de cobiça alheia, seja como valor apostado no jogo de cartas com os índios, seja como prêmio do qual o sargento deseja tomar posse após a prisão de Moreira.

Cuando el paisano supo que estaba por llegar a los toldos el comisario pagador, empezó a hacer correr la voz de que se hallaba muy pobre y que pensaba vender o jugar su apero y caballo, posesión que soñaba Coliqueo como quien sueña en un reino o en una fortuna fabulosa.

Simón lo mandó llamar y le propuso darle por el caballo aperado, todos los sueldos que le trajera el Comisario y sus raciones en pie (7 yeguas) que le correspondían por aquel trimestre, pero Moreira haciéndose el infeliz, dijo que prefería jugarlos, para hacerle una tanteada a la suerte.

¡Con qué ansiedad era esperado entonces el Comisario pagador, que era el Mesías de nuestras fronteras! ¡Cuántos bomberos no salieron al camino!

Coliqueo miraba ya el caballo y el apero como cosas suyas, pidiéndolo prestado para darles unas rienditas, pero Moreira no quiso consentir en ello. (GUTIERREZ, 2006b, p. 30-31)

El sargento y los soldados se habían puesto en marcha de nuevo, muy desalentado el primero por la presencia de aquella gente, pues a estar allí Moreira, huiría precipitosamente.

– Aquel caballo overo bayo que está en el palenque con un perrito arriba – dijo a Navarro uno de los soldados –, es el caballo de ño Juan Moreira.

– Prenda será mía desde hoy – respondió Navarro porque su dueño no la va a necesitar más y aunque la necesitase sería lo mismo, porque se la voy a quitar. (*ibid.*, p. 64)

Assim como em *Juan Moreira*, o cavalo constitui um elemento importante na construção da imagem literária do habitante da pampa na obra de Carlos Reyles. Porém, diferentemente da relação que se estabelece entre o *gaucho* barbarizado e sua montaria na obra de Eduardo Gutierrez, na narrativa do uruguaio, o animal passa a ser visto como um produto que integra a cadeia produtiva das modernas estâncias. Sob essa nova perspectiva, a relação de duplicidade entre o animal e o humano, na qual o primeiro torna-se uma espécie de espelho em que se refletem características e atitudes do segundo, torna-se mais complexa em Reyles do que é em Gutierrez. Exemplo disso é o paralelismo que se estabelece, no romance *Beba*, entre o rigor de Gustavo Ribero em relação ao cruzamento dos animais de sua estância e o nascimento do filho que ele acaba tendo com sua sobrinha Isabela.

Cuando Ribero entró en el corral, pudo ver que los potros estaban mucho mas flacos que en el invierno, y que la mayor parte tenían un bulto en la quijada.

Palideció, y acercándose a los conductores, estuvo conferenciando con ellos un buen rato.

Ramoncito y Beba los veían agitar los brazos y discutir acaloradamente.

– ¿Sabes lo que pasa? pues que hace dos meses que los potros están enfermos, y que sabiéndolo don Ciriaco no me ha dicho jota. Dicen que aseguraba que yo lo sabía porque la última vez que los ví ya estaban enfermos. [...] Por desgracia, aunque yo lo hubiese sabido antes, no habría podido hacer cosa de provecho. ¡ah! todo se vuelve contra nosotros... Eso no es la *mancha*: es una enfermedad incurable; los descendientes de un hijo de Príncipe la tenían, y nosotros al haber hecho apareamiento entre hermanos, hemos favorecido la potencia hereditaria y con ella el desarrollo del mal: ¿vas entendiendo? Nos herimos con nuestras propias armas; no hay que ponerlo en duda. (REYLES, 1965, p. 242-243)

Aspecto tão caro à concepção de gerenciamento e produtividade do estancieiro, a busca por refinamento genético parece ter, na sua relação com Isabela, uma cruel demonstração dos “efeitos negativos” de uma “cruza entre consanguíneos”.

– La señora ha tenido un niño muerto, un monstruo... sería bueno que usted entrase para tranquilizarla; a nosotros no nos hace caso: está muy irritada.

Y lo fue empujando hasta introducirlo en el dormitorio de Beba, que al verlo vociferó:

– ¿Sabes lo que sucede? no quieren mostrarme mi hijo, ¡si serán perras!... diles que me lo traigan, es mío... ya sé que no vive, pero quiero verlo... Si no me lo traen me tiro de la cama y voy yo mismo a buscarlo.

Inútiles fueron las razones que alegaron para disuadirla y los ruegos que le hicieron, y como quisiese cumplir su amenaza, Ramoncito optó por complacerla.

Al ver a su hijo, un monstruo repugnante en cuya horrible cara se confundían los ojos, la boca y la nariz, dio un grito y escondió la cabeza debajo de las almohadas. (*ibid.*, p. 252-253)

Assim como nas obras de Eduardo Gutierrez e Carlos Reyles, a narrativa do uruguaio Javier de Viana retoma, em diversos momentos, a ideia do “centauro dos pampas”, principalmente a partir da elaboração de um espelhamento entre cavaleiro e cavalo, no qual

este reflete, seja em seu corpo, seja nos adereços que ostenta, os atributos e traços de seu proprietário. É o que se pode verificar, por exemplo, na descrição da montaria do protagonista do conto “La yunta de Uruboli”.

Segundo Rodríguez se paseaba radiante sobre el moro escarceador, casi cubierto con las gruesas prendas de plata. El sol brillaba sobre los estribos de campana que medían más de veinte centímetros de largo por otro tanto de vuelo; la “carona” ostentaba en las punteras dos grandes corazones de plata; el encuentro del caballo casi desaparecía bajo el ancho pretal de charol cuajado de estrellas de plata; tenían casi un decímetro de diámetro las copas de plata del freno, en el que la “pontezuela” de plata era enorme media luna: campanilleaba el gran “fiador” de plata, y el peso de la plata de las riendas hacía bajar la cabeza al moro: era un “herraje” de jefe... o de estanciero brasileño. (VIANA, 1946, p. 180-181)

Também de forma similar ao que se verifica em *Juan Moreira*, a obra de Javier de Viana recupera a ideia da montaria como um bem valioso e desejado, porém com uma diferença significativa: o animal não é mais cobiçado apenas por indivíduos masculinos. Exemplar para essa mudança de paradigma na relação entre cavalo e ser humano, o conto “Por la petiza lobuna”, publicado em *Yuyos*, de 1912, narra a história de Hildebrando, que, por sugestão de sua própria esposa, Ciprianina, decide separar-se para casar com a única filha solteira de um tio recém-falecido, com vistas na fortuna herdada pela moça. Ao resolverem a partilha dos bens comuns, o casal se depara com um impasse: Ciprianina não abre mão de uma égua que Hildebrando havia prometido à nova esposa, e decide permanecer na casa com os recém-casados até obter o que deseja.

[...] Durante tres meses ambas mujeres, ocuparon la casa, disputándose atribuciones, riñendo diariamente, de palabra y de hecho, impidiendo a Hildebrando dormir tranquilamente sus borracheras. No pudo más y cedió.

– ¡Leva á petiza! – dijo.

Ciprianina le saltó al cuello, lo besó con cariño y comenzó los preparativos para el viaje.

Tres días después, ambas mujeres se besaban con efusión y se separaban ofreciéndose sus casas respectivas.

Ciprianina iba en su overo, detrás del carretón que conducía a los chicos, y llevaba de tiro la petiza lobuna, el animal que más había querido en su vida y que prefería á todos los otros animales: las vacas, las ovejas, Hildebrando y sus hijos. (VIANA, 1920c, p. 231)

Longe de ser apenas uma artimanha para dificultar o casamento do seu ex-companheiro, a insistência de Ciprianina em possuir a petiça decorre de um desejo verdadeiro, um sentimento que, de tão intenso, faz com que a mulher coloque o animal acima até dos seus próprios filhos. Não só pelo fato de apresentar uma mulher como protagonista do processo de identificação entre cavalo e ser humano, a obra de Javier de Viana parece avançar um pouco na construção desse elemento simbólico do universo da literatura gauchesca ao

intensificar ao máximo o sentimento que aproxima esses dois seres, a ponto de o cavalo ser mais importante para a mulher do que sua própria família.

Se a narrativa de Eduardo Gutierrez introduz na prosa gauchesca platina a imagem da forte relação entre o cavalo e o habitante da pampa, a partir da ideia de ser aquele um objeto de desejo e cobiça por parte de indivíduos homens, e a obra de Javier de Viana insere nessa relação a figura feminina, tornando também ela um sujeito que quer possuir o animal, os textos de Benito Lynch, por sua vez, agregam um terceiro elemento nessa relação: a criança.

¡Un potrillo!... ¡Habría que saber lo que significa para Mario, a la sazón, un potrillo, llegar a tener un potrillo suyo, es decir, un caballo proporcionado a su tamaño!... Es su “chifladura” su pasión, su eterno sueño... Pero, desgraciadamente – y bien lo sabe por experiencia – sus padres no quieren animales en la quinta, porque se comen las plantas y descortezan los troncos de los árboles. (LYNCH, 1966, p. 37)

Tal como ocorre com os personagens adultos masculinos e femininos analisados anteriormente, o menino Mario, protagonista do conto “El potrillo roano”, nutre uma forte paixão por cavalos. Mais do que um objeto de desejo, o animal configura uma espécie de duplo do garoto, uma montaria proporcional ao seu tamanho, retomando o elemento de identificação que está na base da simbologia do “centauro dos pampas” construída ao longo da tradição da narrativa gauchesca. Todavia, diferentemente do que se observou em Gutierrez, Reyles e Viana, o objeto desejado e obtido pelo menino não se deixa domesticar.

Si hay en “La Estancia” alguno que conozca bien al tal caballito, es precisamente él, Mario, que tanto lidió contra su ferocidad y mala índole. Mandinga, que cuando potrillo de pocos meses, comía azúcar en la mano y se dejaba acariciar como un corderito; sufrió al cumplir el año un cambio de carácter tan fundamental, que no tardó en hacerse temer por el niño. Mandinga se volvió malo, traicionero, perverso, chúcaro y si bien aún “cabresteaba” en pos de un pedazo de galleta o de un terrón de azúcar; en cambio ya no fue posible, no digamos montar en él como antes, ni siquiera acercarse para hacerle una caricia, porque amenazaba con manotazos o con mordiscos. [...] (*ibid.*, p. 80-81)

Como é possível observar, a obra de Lynch nitidamente agrega um novo elemento na relação *gaucho*-cavalo, não apresentado até então pela tradição da narrativa gauchesca platina, a saber, a concepção do equino como a corporificação da selvageria e da barbárie. Nesse sentido, como observa Julio Caillet-Bois (1960), os animais configuram, na obra de Lynch, uma espécie de espelho fiel dos humanos, em especial no que diz respeito aos seus traços negativos. Contudo, se, por um lado, o cavalo assume, nas narrativas do escritor uruguaio, o papel de encarnar os conceitos de selvageria e barbárie, por outro, é também na figura desse animal que se projeta a ideia da civilização como força opressora e domesticadora.

[...] ¡Ah!... El ex potrillo de Mario, cuya cabeza desaparece por completo bajo la máscara de las enormes anteojeas historiadas de cobre, marcha también; no puede precisarse si empujado, arrastrado o llevado en vilo; pero es indudable que va integrando el poderoso y apiñado conjunto que se desplaza lenta y pesadamente hacia el camino, entre azotes y gritos. Una fuerza más poderosa que la suya – no importa el nombre – se ha apoderado de su individualidad rebelde y... ¿qué puede hacer el pobre Mandinga? [...]

Mario, al ver que se llevan a su ex potrillo, mucho más fácilmente que lo que pensó, no puede menos que exclamar, con asombro:

– ¡Oh, papá!... ¡Va!...

Y su padre le replica, sonriente:

– ¿Y qué quiere, amigo? ¡A la fuerza ahorcan!... (LYNCH, *op. cit.*, p. 84-85)

Na esteira desse raciocínio, é possível observar que uma vez mais o cavalo opera como um duplo do ser humano que habita a pampa, funcionando agora como uma reprodução do poder domesticador exercido pela autoridade, seja ela a polícia e a justiça vindas da cidade, seja ela a figura do caudilho senhor de campos e estâncias, como don Pancho, um dos personagens centrais do romance *Los caranchos de la Florida*.

Y es verdad que el silbido del patrón [...] es inconfundible al oído de todos los que están sometidos a su férula; [...] es como la mezcla de un mandato tranquilo y autocrático con la amenaza inmediata de un castigo. Tiene mucho del rugido del león en el desierto, y algo del prestigioso clarín de las batallas.

Cuando un peón atraviesa el patio y don Pancho lo llama con su silbido característico, el gaucho da un salto nervioso, como si acabara de pisar una culebra.

[...]

Entonces fué cuando el patrón silbó con su silbido famoso, ese silbido autoritario y sonoro que baja los cogotes más altos, como la gravitación de un yugo, y que tiene un no sé qué de inapelable.

Todos los caballos volvieron la cabeza, y el redomón tubiano se dejó tomar impunemente, erguidas las orejas y fijos los ojos temerosos en el sombrero blanco del patrón. (LYNCH, 1969, p. 14-16)

Se é inegável que o imaginário em torno das relações entre o *gaucho* e o cavalo constitui presença marcante na tradição narrativa gauchesca rio-platense desde os últimos decênios do século XIX, é igualmente inquestionável que tal tema assume, na obra de Ricardo Güiraldes, um protagonismo nunca antes verificado, sendo, sem dúvida, o ponto central da narrativa de seus dois grandes romances: *Raucha*, publicado em 1917, mas cuja escrita havia sido iniciada 10 anos antes, e *Don Segundo Sombra*, publicado, após seis anos de trabalho, em 1926, um ano antes do falecimento do autor. Na primeira das duas obras, muito embora quase todos os personagens tenham uma ligação com os cavalos em maior ou menor grau, é possível observar que alguns dos *gauchos* civilizados apresentados nesse texto personificam de maneira mais plena a íntima relação e a total identificação que montaria e cavaleiro estabelecem entre si. É o caso, por exemplo, do domador Ramón Cisneros, personagem apresentado no romance *Raucha*.

El pingo era una envidia: tusado en redondo, con un penacho hamacador como junco, bien *desranillado*, cola al garrón.

– Es una pintura – comentaban.

Y Ramón, paternal, no tenía reparos en decir su orgullo:

– No crea... se hace ver el oscuro... y es asiadito p'andar.

Este flete de preferencia era *lunar* y *crédito* en su tropilla de moros, con madrina azuleja; animales todos parejos para el trabajo y tan dóciles en la boca, que los decían capaces de hacerse trompo sobre un pañuelo de señora.

Ése era en verdad el fuerte de Cisneros como domador; otros habría más jinetes, pero nadie en el pago le superaba en el arte de convertir un bagual en un pingo obediente casi a la palabra. (GÜIRALDES, 1949, p. 16)

Como é possível observar no trecho citado, a tropa de cavalos é motivo de grande orgulho para Cisneros não apenas pela beleza dos animais, mas principalmente por serem todos extremamente dóceis, atestando assim a superior habilidade de domador do personagem. Nessa perspectiva, a figura do cavalo deixa de ser um objeto de ostentação ou desejo e passa a ser visto como um objeto de trabalho. O animal, assim, não mais é concebido como um espelho de características físicas ou comportamentais de seus donos, mas como corporificação das habilidades do *gaucho* em dominar e submeter a montaria às suas vontades.

Somada à habilidade de domador, outra atividade campeira que tem no cavalo seu objeto de trabalho adquire relevância na narrativa de Güiraldes: o ofício de tropeiro. E é justamente nesse tipo de trabalho que se especializa o personagem-narrador do romance *Don Segundo Sombra*.

Él fue quien me guió pacientemente hacia todos los conocimientos de hombre de pampa. Él me enseñó los saberes del resero, las artimañas del domador, el manejo del lazo y las boleadoras, la difícil ciencia de formar un buen caballo para el aparte y las pechadas, el entablar una tropilla y hacerla parar a mano en el campo, hasta poder agarrar los animales dónde y cómo quisiera. Viéndolo me hice listo para la preparación de lonjas y tientos, con los que luego hacía mis bozales, riendas, cinchones, encimeras, así como para ingerir lazos y colocar argollas y presillas.

Me volví médico de mi tropilla, bajo su vigilancia, y fui baquiano para curar el mal del vaso dando vuelta la pisada, el moquillo con la medida del perro o labrando un fiador con trozos de un mismo maslo, el mal de orina poniendo sobre los riñones una cataplasma de barro podrido, la renguera de arriba atando una cerda de la cola en la pata sana, los hormigueros con una chaira caliente, los nacidos, cerda brava y otros males, de diferentes modos. (GÜIRALDES, 1996, p. 65)

Tido de forma unânime como um dos textos mais importantes da narrativa gauchesca, *Don Segundo Sombra*, na opinião de muitos críticos, encerra um ciclo na tradição desse gênero literário. A despeito do debate que se pode travar acerca da validade de tal afirmação, no que tange a elaboração literária da simbólica relação entre o *gaucho* e o cavalo, a obra de Ricardo Güiraldes parece sim encerrar uma fase que, *grosso modo*, iniciara quase 50 anos antes, com a publicação de *Juan Moreira*. Nesse sentido, se na passagem do século XIX ao

XX, as narrativas, em linhas gerais, elaboravam a ideia de uma relação de espelhamento, na qual o cavalo constituía um objeto de desejo e cobiça que refletia, no mais das vezes, características nobres e valorosas de seus donos, a partir do segundo decênio no século passado o elemento equino passa a ser visto como a corporificação da natureza selvagem e bárbara da pampa, a qual deve ser domada e domesticada pelas habilidades de *gauchos* civilizados como os protagonistas de *Raucha* e *Don Segundo Sombra*.

### 2.4.3. Os elementos simbólicos da *gauchesca* pré-transculturadora: as esferas da família e do feminino

Ao lado da identificação que o *gaucho* mantém com sua montaria, um segundo elemento pode ser elencado como de crucial importância para a construção do imaginário e da literatura em torno do habitante da pampa: a relação que estabelece com a figura feminina e, por extensão, com o núcleo familiar e com o ambiente doméstico. Tendo por base os aspectos temáticos desenvolvidos na tradição literária *gauchesca* rio-platense (e aqui podemos incluir o caso da poesia *gauchesca*), conclui-se facilmente que o feminino e o doméstico estão marcados pelo signo da ausência, em especial quando se analisam as figurações do *gaucho* barbarizado, o qual, por imposições externas ou por vontade própria, vê o convívio familiar e as relações amorosas como uma realidade muito distante da sua. Não obstante essa percepção geral, é possível verificar, muitas vezes, uma presença significativa das esferas do feminino e do ambiente privado, carregadas de uma pecha negativa, no caso de alguns autores, ou tidas como algo positivo, no caso de outros. Como exemplo dessa segunda opção pode-se tomar a situação do protagonista da obra de Eduardo Gutierrez, *Juan Moreira*, em especial quando o personagem ainda não se encontra perseguido pelas forças policiais, ou seja, quando ainda podia ser visto como um *gaucho* civilizado.

Moreira amaba a Vicenta como ama el gaucho en su inocencia primitiva, sin hablarle una palabra, pero revelándole el amor de su alma virgen con la mirada de sus magníficos ojos y el proverbial “dispense, doña Vicenta”, con que le dedicaba sus más sentidas décimas, y amorosas trovas.

Vicenta comprendía este amor y callaba, correspondiéndole con una mirada expresiva y el mate especial que le servía, ligeramente *espolvoreado* con canela.

[...]

El padre de Vicenta veía estos amores con cierta vanidad, pues a más de todo esto, Moreira era un hombre trabajador, honrado y dueño de una fortuna que, trabajada, podía ser algún día una riqueza.

El buen paisano alentó los amores de Moreira, para provocar entre los dos jóvenes un honesto casamiento. (GUTIERREZ, 2006a, p. 33)

Se, por um lado, a figura feminina assume para Juan Moreira a personificação da felicidade familiar, sendo objeto do sentimento puro e ingênuo do *gaucho*, por outro, a mulher representa, para alguns personagens, a corporificação do desejo, tornando-se um objeto de cobiça, cuja posse não conquistada pode originar um processo de vingança, como o que é levado a cabo por Francisco.

– Era un buen criollo – decía en ese momento uno de los paisanos –, lo que él ha hecho, lo hubiera hecho usted mismo, don Francisco, y cuando un hombre como él se halla en la mala es preciso darle algún alivio, que demasiado tiene con andar huido del pago.

– No, dijo el teniente alcalde, lo he de perseguir hasta encontrarlo, y cuando lo encuentre lo he de matar como a un perro; pero antes de matarlo lo he de hacer sufrir alzándome con su mujer, que me ha robado, porque, yo me iba a casar con ella, y ya que no ha querido ser mi mujer, será mi *gaucha*. (*ibid.*, p. 75)

O interesse despertado por Vicenta não se restringe a Francisco, repetindo-se em outros representantes da justiça, assim como em Gimenez, indivíduo tido por Moreira como seu amigo e aliado. Sem a proteção das figuras masculinas do pai e do esposo e sem a possibilidade de sustentar a si própria e ao filho, uma vez que os animais e a propriedade que possuía juntamente com Juan foram confiscados, Vicenta Andrea acaba sendo enganada por Gimenez e torna-se sua mulher. A notícia da morte de Moreira contribui para que a personagem não considere seu ato como uma traição conjugal. No entanto, ao descobrir que o esposo ainda estava vivo, é exatamente essa a percepção que a mulher tem de sua atitude.

Cuando el primer instante de arrobamiento hubo pasado, Moreira colocó al pequeño Juan sobre la cama, y fijó la intensa mirada en Vicenta, sin un átomo de rencor, sin que la idea de herir cruzara su mente.

Sentía lástima, verdadera conmiseración por aquel ser desventurado que no tenía la menor culpa de todo el drama que pasara por su espíritu ni en todo el mal que le habían hecho los hombres, recibiendo los peores golpes de sus mejores amigos.

– Vicenta – dijo solemnemente el gaucho –, ven acércate, que yo no he venido a hacerte mal, porque *yo te perdono todo el que me has hecho a mí*.

Al oír aquella voz, la fisonomía de Vicenta, fue tomando expresión, sus ojos brillaron de un modo particular, fijándose en Moreira primero y en su hijo después.

Su corazón empezó a regularizar sus latidos, sus ojos se humedecieron, y todo aquel mundo de dolor que lo había privado de sentido durante diez minutos, se tradujo en un llanto copioso, como la válvula de escape a su tremenda desesperación.

– ¿Cómo, sos vos? ¿Conque no has muerto? ¿Conque me han engañado? – dijo y se cubrió la cara con las manos, para ocultar su rubor.

[...]

–Mátame ligero, mátame mi Juan – dijo creyendo que Moreira, al armar su brazo lo hacía para quitarle la vida en desquite de su acción.

– No lo permita mi Dios – repuso al paisano guardando el arma en su cintura –, vos no tenés la culpa y nuestro hijo te necesita porque yo no lo puedo llevar conmigo; ¿quién cuidaría de él si yo manchase mi mano matándote? (GUTIERREZ, 2006b, p. 52-54, grifo nosso)



Embora resista ao máximo às abordagens masculinas, Vicenta não deixa de personificar uma concepção do feminino como objeto, “algo” cuja posse é disputada pelos homens que estão ao seu redor. Mesmo a reação da personagem ao descobrir que seu marido estava vivo, o que, na sua interpretação, tornava sua união com Gimenez um ato de traição conjugal, pode ser vista como um detalhe que corrobora este argumento, na medida em que sua súplica para que o esposo a matasse parece pressupor um sentimento de culpa pelo adultério. Totalmente oposta é a figuração do feminino presente na produção literária de Carlos Reyles. Em *Beba*, por exemplo, a personagem que dá título à obra do escritor uruguaio apresenta uma postura nitidamente mais independente, em especial no que diz respeito à sua relação conjugal.

Sin embargo, algunas veces, en medio de su entusiasmo y embeleso, por una extraña ligazón de ideas que sugiere lo contrario, el reverso de una cosa, el recuerdo de Rafael, que se le representaba invariablemente tendido en la hamaca, acudía a su memoria, y en estos casos, sin poner nada de su parte, irreflexivamente, llevada a ellos como de la mano por recónditos motivos – desencantos, desabrimientos y sinsabores de la vida íntima sin duda – se pasaba a considerar la pereza innoble, la desidia de su marido, que ella calificaba duramente de flojera e incapacidad. Y sin querer también, admirando la generosa actividad de Ribero, exclamaba: “¡Si Rafael fuera igual a Tito!” – e inmediatamente la invadía negra tristeza, la tristeza de los grandes desencantos.

Pero estas reflexiones se las hacía muy de tarde en tarde. Lo ordinario en ella era sí, que a la hora del regreso, a medida que se acercaban a las casas, fuera su rostro oscureciéndose, oscureciéndose, hasta tomar la expresión de profundo cansancio y abatimiento que siempre tenía en presencia de los Benavente. (REYLES, *op. cit.*, p. 90-91)

Infeliz em seu casamento, a jovem acaba se envolvendo com seu tio Ribero, o qual havia assumido sua educação após o falecimento da mãe e nutria por ela, desde de sempre, um carinho muito especial. Independentemente da leitura que se possa fazer do fato de o aborto de Isabel representar um possível “castigo” pela relação sexual com o tio, a personagem feminina do romance de Reyles inegavelmente assume um protagonismo até então raro nas narrativas de temática gauchesca, não apenas por reagir à submissão a um matrimônio infeliz e separar-se do marido, mas por discutir, nas notas de seu diário, o papel da mulher na sociedade.

No, no hay que pensar en ello: ¡qué fastidio! no poder una dedicarse a ningún fin noble ni práctico como no esté comprendido en las tareas de nuestro sexo: algunos quehaceres tontos y otros tantos entretenimientos frívolos. Sí, la suerte y las leyes me condenan a vivir en la inacción, a vegetar, aunque otras sean mis inclinaciones, y aunque para ello mutile lo mejorcito de mi persona. ¡Hermosa suerte y donosas leyes! Pues bien, digan lo que quieran los Licurgos, fuere cual fuere la razón de nuestro oscuro y mísero destino, y aconseje la moral cristiana lo que le parezca, resignación a todo pasto probablemente, yo no me convenzo ni me resigno, no, no y no; siento una voz interna que me grita: “rebélate, rebélate; es mentira y mentira eso

que Dios te dé con una mano facultades preciosas y con la otra te obligue a sofocarlas, a aniquilarlas, no hay ninguna razón humana ni divina que te obligue a ser víctima silenciosa del egoísmo de los hombres, a aceptar sin decir oxe ni moxte el reducido hueco que te dejan en el mundo.” [...] Para ser mujeres, *verdaderamente* mujeres, y lograr, sino la felicidad, al menos el casamiento, tenemos que anularnos, que matar todo pujo de individualidad, toda aspiración a ser, y no ver no oír sino por los ojos y oídos de los hombres. ¡Ah perros! nos idiotizan para dominarnos a su antojo; de otra manera no nos quieren, y como no tenemos más misión que serles agradables, porque el matrimonio es el único porvenir que nos han dejado en la vida, dicho se está que nos dejamos idiotizar: ¡qué remedio!

Este trabajo de desorganización empieza muy temprano, desde la cuna. Debemos ser bonitas y frívolas, y toda nuestra educación tiende a eso: a convertirnos en un primoroso juguete dotado de una sensibilidad exquisita y de mil monerías intelectuales que la ex profesa división de nuestra inteligencia da como fruto, contribuyendo a embellecernos y a anularnos. ¡Pobres mujeres! (*ibid.*, p. 156-158)

Se a jovem Beba personifica a ideia da mulher como sujeito autônomo e questionador da cultura patriarcal, antecipando muitos dos argumentos expostos por Beauvoir em seu *O segundo sexo*, não muito diferente é o que se passa com a personagem Doña Angela, de *El terruño*. Alegre, dotada de um notável senso prático e tida em alta conta pelos amigos e familiares, Mamagela é a matriarca em torno de quem gira a estância “El Ombú”, sendo a razão do sucesso e da boa administração da propriedade.

De todo probaba, en todo metía el dedo y luego daba sus órdenes acompañadas generalmente de algún comentario, chuscada o cuentito al caso, con lo cual hacía más amena la velada y menos fatigoso el trabajo, por veces rudo y harto prolongado. [...]

Con estas y otras artes que su feliz ingenio y campechanía natural le dictaban ciencia culinaria, habilidades diversas, conocimientos médicos y fértil imaginación en recursos contra todo achaque y en todo trance, hacía respetar y adorar delos suyos la castellana de “El Ombú”, hasta el punto que allí nadie veía ni oía sino por los ojos y los oídos de ella. (REYLES, 1927, p. 37-38)

Retomando a categorização de Arturo Sergio Visca, é possível identificar em Mamagela traços do que ele denomina “forças progressistas”, às quais se contrapõe as chamadas “forças regressivas”, representadas especialmente pela figura masculina de Pantaléon. Nas palavras do crítico uruguaio, o espírito prático e agregador da matriarca do romance de Reyles é

resultante de un armónico equilibrio de facultades interiores: inteligencia despejada y bien dirigida; afectividad rica pero que no se desborda em arranques histriónicos; voluntad firme pero flexible, que sabe dominar sin ser despótica. Estas cualidades, ejercidas con esa tranquila paciencia del vegetal que crece “sin prisa y sin pausa”, le permita transformar su pulpería rural en ese floreciente establecimiento ganadero que es El Ombú. [...] El espíritu prático de Mamagela funciona en una dirección esencialmente generosa: no laborea para sí misma, o, por lo menos, no solamente para sí, sino para la colectividad familiar de la cual es el centro. (VISCA, 1977, pag. XIII)

Aceitando como válida a leitura que Visco faz da personagem de *El terruño*, não se pode deixar de sublinhar o fato de que a configuração de Mamagela como a corporificação das forças progressivas está intimamente relacionada a características atribuídas, muitas vezes pejorativamente, ao feminino, como demonstrações histriônicas das emoções, dedicação ao outro, imobilidade e paciência. Contudo, a despeito desses traços “remanescentes” de uma ideia de feminino atrelada essencialmente à passividade, à emotividade e ao cuidado com o outro, a matriarca da estância “El Ombú”, sem dúvida, configura uma personagem autônoma e independente.

Diferentemente da imponência e respeito imposto pela figura da mãe, Amabí apresenta uma personalidade submissa, sempre à sombra do marido, figura que, para ela, personifica um saber e uma capacidade intelectual admiráveis e pretensamente inacessíveis para a mulher.

Amabí sentóse en el borde de la cama, enteramente cubierta de libros y revistas, y posó los ojos, grandes, un poco saltones y dulces como los de un borrego, en el rostro congestionado de su marido. Las venas dilatadas llenábanle a Tócles las sienes de prominentes ramificaciones y nudos por donde a ella le parecía que circulaban en tropel los más altos y pedagógicos pensamientos del mundo. Lo amaba no sólo con el manso cariño de la esposa, sino con el supersticioso respeto de la discípula hacia el maestro que todo lo sabía y todo lo explicaba. Con Tócles había cursado filosofía; ya casada, siempre que él disertaba, y lo hacía a menudo, parecíale a ella oír nuevamente las conceptuosas tiradas de su antiguo profesor, sobre si la evolución era una cadena o una espiral, la finalidad sin fin del arte, y la cuádruple raíz del principio de la razón suficiente. Aunque Amabí, a pesar de la pedagogía, era de condición simple y gozadora, sin asomos siquiera de las acrimonías y negruras de Tócles, creíase obligada a compartir o, por lo menos, a comprender las efervescencias morales de su marido, y por eso aguantaba las ventoleras y cavilidades de éste con estoica resignación, aunque no sin fatiga, sin sentir a veces que el suelo le faltaba bajo los pies. (REYLES, 1927, p. 75-76)

Ao lado da depreciação do feminino, levada a cabo pela figura de Amabí, apresentada como submissa e intelectualmente inferior ao marido, outro elemento que contribui para uma visão negativa da mulher em *El terruño* toma forma na personagem Celedonia, a esposa infiel de Primitivo. Ao surpreender a companheira com seu próprio irmão, Primitivo, antes um *gaucho* trabalhador que começava a prosperar com sua pequena propriedade, fica profundamente abalado, começa a beber e a passar seus dias na pulperia. Diante da reação do marido, Celedonia arrepende-se do que fez e busca, desesperadamente, seu perdão.

Entonces ella clamó, abrazándose a las piernas de su marido:  
 – Te pido por la virgen que tengas piedad de mí; no puedo más...  
 Primitivo, montando en cólera, iba a estallar en improperios como otras veces, pero la pena de ella lo contuvo.  
 – Déjame salir, – dijo solamente, domando la expresión fiera del rostro.  
 Pero Celedonia, puesta de rodillas siempre, se apretó con más fuerza a él.

– No, no, eso no; por la virgen te lo pido; mata, pero perdona... ¡Me muero! ¿No ves que me muero?...

En aquella actitud, con las lágrimas corriéndoles por las flacas mejillas y los ojos puestos en blanco, a pesar de su fealdad, atenuada por la expresión dolorosa y como espiritualizada por ella, semejábale Celedonia un tanto a la estampa de la arrepentida Magdalena que adornaba la pared. Era la aflicción de sus ademanes y palabras tan verdadera, que el airado esposo sintióse conmovido. ¡Cuántas ideas, rápidas como relámpagos, le sugirieron de súbito aquellas azuladas ojeras, aquel hundido pecho, aquel crispamiento de los labios, secos y amarillos!... (*ibid.*, p. 196)

Embora tenha, de certa forma, exercido um papel ativo na traição conjugal – o que não se verificou no caso da esposa de Juan Moreira –, a mulher de Primitivo, da mesma forma que a personagem do romance de Eduardo Gutierrez, parece não suportar o arrependimento por seus atos, a ponto de entrar em uma profunda depressão e falecer alguns meses mais tarde.

Se, como foi possível observar, a obra de Carlos Reyles apresenta personagens que rompem com o imaginário estabelecido pela gauchesca em torno do feminino como elemento submetido, ausente ou silenciado, a narrativa de seu conterrâneo Javier de Viana retoma, com intensidade ainda maior, a ideia da mulher como um objeto possuído ou desejado pelo sujeito masculino. Tal é o caso da esposa do protagonista do conto “Facundo Imperial”.

Los oficiales lo miraron con asombro.

– ¿Quién ese idiota? – preguntó el jefe

Imperial respondió, humildemente, sin experimentar el ardor de la bofetada:

– Soy un vecino bueno, señor; no he hecho mal a nadie, se me trajo por maldad; tengo familia, señor; no he cometido ningún delito...

El mayor lo miró fijamente y dijo:

– ¿Tenés mujer?...

– Sí, señor.

– ¿Es linda?

Imperial comprendió y enrojeció. Le castañetearon los dientes, se le inyectaron de sangre las conjuntivas, tembló todo y respondió con voz ronca:

– ¡Es linda y es mía! ¡Es mía como el ganado de mi señal y los caballos de mi marca!... Vos, ¡canalla!, no has de tener... ¡ni padre!... (VIANA, 1920a, p. 66-67)

Outro exemplo de tal concepção de feminino é a protagonista do romance *Gaucha*. Após a morte da mãe, por desejo desta, Juana é entregue a seu tio, dom Zoilo, que, após uma recusa inicial, decide levar a menina para sua casa.

Cuando en la madrugada del tercer día se halló frente a frente con el viejo don Zoilo, su asombro no tuvo límites y necesitó enderezarse sobre el catre y restregarse los ojos para convencerse de que no estaba soñando. El adusto trenzador le observó con la fiereza de siempre; era su faz la misma faz dura y repulsiva; nada había cambiado en aquel hombre extraño, ni aun la indumentaria.

– ... bnos días, – había dicho; y sin darle tiempo al joven para volver de su asombro, había agregado:

– ¿Onde stá?

– ¿Quién? – interrogó Lucio.

– Muchacha.

– ¿Juana? – volvió a preguntar el joven, incrédulo.

– Muchacha, – repitió don Zoilo, encogiéndose de hombros; pues él no había inquirido ni siquiera el nombre de su sobrina. ¡Qué le importaba a él su nombre! (VIANA, 1967, p. 27)

Já a partir dos movimentos iniciais da relação que se estabelece entre tio e sobrinha, fica bastante clara a forma como Zoilo vê o feminino: como algo que, de tão desvalorizado e depreciado, nem sequer merece possuir um nome. À medida que a jovem cresce, o caráter de “coisa” que assume para o velho torna-se mais notório, sendo inegável que, para ele, Juana é, mais do que um objeto, uma propriedade sua.

[...] La propiedad era constituida por la simple posesión. Por eso era suya Juana, y por eso la defendía. La voz de la sangre no le había hablado; la voz del sentimiento no había encontrado eco en su corazón insensible; no le profesaba ningún afecto, no se hallaba ligado a ella por ningún deber. Pero cuando vio que aquella carne joven despertaba el apetito de más de un goloso, su sangre espesa golpeó las duras paredes de sus arterias ateromatosas y en su cráneo estrecho y largo ardieron las ideas violentas y sanguinarias de la fiera humana. [...] Sin hablar, – ¡oh, para qué hablar! su perspicacia lo había observado todo, desde los deseos más o menos manifiestos de Lucio y Lorenzo, hasta la extraña enfermedad de Juana. Para ésta sentía desprecio, su innata aversión a lo débil y enfermizo; y no condenaba, – ¿por qué había de condenar? – los apetitos de los otros. Donde hay carniza, los cuervos se abaten y se la disputan; pero sólo el más fuerte triunfa, sólo el más fuerte come. Esta vez, la carniza estaba en su casa, bajo su garra. Que otra águila más potente se la arrebatará, pase; pero era necesario luchar; y él, – la águila vieja y aguerrida conservaba aún las uñas afiladas, recio el pico y ágiles las alas! (*ibid.*, p. 90 )

A figuração da mulher como um objeto nas narrativas de Javier de Viana, claramente observada nos excertos supracitados, assume, sob a ótica de Arturo Sergio Visca, a forma de um triângulo no qual a personagem feminina se torna uma espécie de prêmio disputado por dois homens de personalidade bastante distinta: “el paisano viril aunque tímido, hosco pero no carente de una secreta fuente de ternura, moralmente sano pero capaz de un inesperado arranque de barbárie” (VISCA, 1965, p. X) e “el paisano vivaz, dicharachero y simpático, más avezado en la conquista de un corazón femenino o en el arte de amenizar una tertúlia que en el trabajo” (*ibid.*, p. X-XI). Entre esses dois gauchos encontra-se passivamente “la criolla querendona, sensual, cuyo ser pareciera hecho con un manojito de instintos.” (*ibid.*, p. XI).

Somada à concepção da mulher como objeto de posse e cobiça, os textos de Viana apresentam outra ideia sexista a respeito da mulher, a saber, sua passividade natural. Ilustrativa desse aspecto é a personagem Maura, do conto “Lo mismo da”, que, incapaz de decidir por um dos dois pretendentes que a desejam, acaba por se deixar levar sem qualquer resistência, como se fosse um pacote ou um prêmio.

Hacía tiempo que el sargento y el bandolero codiciaban con idéntico apetito a la pichona de don Tiburcio y ella no sabía por quién decidirse. Pero Liborio, más

atrevido, sin duda le dijo el lunes que se aprontase porque el domingo la iba a “sacar”. Y ella...¿qué iba a hacer?... Aceptó no más.

Y llegó el domingo. Liborio lo había elegido, aprovechando la circunstancia de que Nemesio, con toda la policía, debía hallarse al servicio en las carreras grandes que se corrían en el negocio del gallego Pérez. Maura intentó resistir aplazando la “juída”, pero el mozo le dijo brutalmente:

– ¿Para qué?... Lo que se ha de empeñar no carece fecha y el agua se saca cuando se tiene sé!...

– Apronta tus trapos y espérame al oscurecer debajo de las higueras!...

¿Y ella qué iba a hacer?

La noche era oscura, oscura y sin más guía que el instinto, Liborio avanzaba al trote, llevando a la grupa de su tordillo la carga preciosa de la morocha.

No hablaban. El iba soñando: ella iba haciendo cálculos, esos cálculos chiquitos que hacen los brutos en los momentos solemnes. (VIANA, 1920a, p. 99-100)

A passividade feminina assume também, em algumas narrativas de Viana, a forma da mulher que espera pelo homem amado. É esse o caso do conto “La novia”. Nele, Petronila, uma tímida moça de 17 anos que trabalha como serviçal em uma propriedade rural, torna-se alvo dos galanteios feitos em tom de brincadeira por Rogelio, amigo do filho da dona da estância que vinha da cidade passar suas férias de verão no campo. Porém, o que se iniciara como um diversão inocente para o rapaz acaba despertando na jovem um sentimento e uma expectativa que ele não poderá corresponder, acarretando em um trágico final a essa espécie de “conto de fadas pampeano”.

En el momento de partir, Rogelio estrechó afectuosamente la mano de su humilde amigueta y le dijo con su inalterable jovialidad:

– Bueno, mi novia: vaya aprontando la ropa para casarnos cuando yo vuelva en las próximas vacaciones...

¿Lo creyó la ingenua muchacha?... El caso es que ella dedicó un culto al ausente. Guardó con religioso respecto las prendas con que la obsequiara el estudiante y soportó sin una protesta las mofas e las camaradas, quienes la apodaron sangrientamente, “la novia”.

El verano siguiente el hijo de la patrona regresó solo, contando que su amiguito se había casado.

La noticia colmó de satisfacción a las compañeras de Petronila, quienes intensificaron sus befas a “la novia”.

Esta tuvo suficiente valor para soportar en silencio el derrumbamiento de su ingenuo ensueño... Y a media noche, la servidumbre que despertó sobresaltada, la encontró, vestida con todas las galas que le regalara Rogelio, revolcándose en el suelo en las convulsiones de una espantosa agonía...

Al lado del colchón se encontró, sucio, un frasco de estircnina de los que usaban en la estancia para exterminar zorros y otras sabandijas. (VIANA, 1919, p. 28-29)

O traço de inércia e de falta de autonomia do feminino elaborado pela obra de Javier de Viana adquire ainda outra figuração: a da esposa que aceita a traição conjugal do marido e espera pacientemente que ele retorne para o lar. Em “La salvadora”, Virgilio, apesar das tentativas de Petrona para manter seu interesse sexual, acaba apaixonando-se por Sara e abandonando o lar. Porém o interesse da moça não se mantém por muito tempo, e ela se casa

com o filho de um rico estancieiro, fazendo com que Virgilio volte para casa, para alegria de sua esposa. A tranquilidade tão desejada por Petrona, então, se restabelece, até uma noite de inverno em que um casal bate à porta pedindo abrigo da chuva:

Cuando los forasteros penetraron en el comedor de Virgilio y se reconocieron, todos quedaron cohibidos. El dueño de casa fué el primero en reaccionar, y dirigiéndose a sus huéspedes, exclamó con la habitual hospitalidad gaucha:

– Hay poca comodidá en casa, pero toda la casa es de ustedes.

Y mientras Virgilio iba con el marido de Sara a prepararles alojamiento, ésta, emocionada, dijo a Petrona:

– Señora, usted me debe odiar...

Y ella, con admirable sinceridad:

– No, – respondió; – usted es mi salvadora; usted con su perversidá, con sus falsías, con sus engaños, me ha devuelto el cariño de mi marido y no temo que me lo vuelva a robar: ¡ha sufrido tanto!... (VIANA, 1922, p. 20)

Funcionando como uma espécie de reverso dessa moeda, é possível sublinhar na produção de Viana uma série de narrativas que apresentam a mulher como adúltera. É caso de Bonifacia, no conto “En familia”, publicado na obra *Campo*.

Era una aventura curiosa y muy festejada en el pago, la de Pancho Marín.

Casado con la china Bonifacia, una de las más ladinas de la comarca – por demasiado ladina le fueron *abriendo el caballo* los mozos del pago – sucedió lo que forzosamente debía suceder, siendo ella querendona en demasía y él tonto por demás.

He aquí la historia:

En la mañana de un sábado, Bonifacia ensilló su malaeara lunanco y salió como de costumbre a llevar la ropa lavada y planchada a los peones de la estancia. En el camino encontró a uno de éstos, Bernardo Romero, mocetón robusto de complexión sanguínea y en cuyo rostro rubicundo señoreábase el sensualismo.

[...]

El bajó de su sallo y acolloró los caballos con las riendas; después la bajó a ella, cargada, apretándola mucho con sus rudos brazos de domador. El atado de ropas cayó al suelo, se deshizo y sembró las piezas blancas, asustando al malacara lunanco de Bonifacia... El valle era hondo; la chilea alta y espesa, y abajo, en el piso, la gramilla crecía en tapiz blando y perfumado; perfumado con el olor de la tierra gorda y fecunda, con el olor fuerte de la vida, de la proliferación, de la savia ardiente y pura que el sol de primavera hacía correr en borbotones...

Marín esperó inútilmente toda esa tarde el regreso de su mujer para que asase el medio costillar de carnero; y, ya entrada la noche, acostó con la barriga llena de agua, habiendo inutilizado dos cebaduras de yerba y engullido dos espigas de maíz a,odo. Durante dos meses estuvo esperando el regreso de su esposa, cuyo paradero ignoraba. (VIANA, 1965, p. 79-80)

Se, por um lado, traçando um paralelo entre os contos “En familia” e “La salvadora”, Bonifacia pode ser vista como um duplo de Virgilio, por outro, Pancho Marín reproduz a passividade de Petrona, aceitando a lavadeira sem questionamentos quando esta decide voltar para casa. Mesmo sendo alvo do deboche dos demais *gauchos*, Marín ignora o pretenso orgulho de macho e recebe a esposa adúltera que retorna ao lar. Embora por razões distintas, também o protagonista do conto “Facundo Imperial” acaba por aceitar o fato de sua mulher

ter se apaixonado por outro homem. Preso, justamente por uma artimanha do comissário que também desejava Rosa, Facundo sente a esposa pouco a pouco afastar-se dele, enviando-lhe cartas cada vez mais abreviadas e com uma frequência cada vez menor. Um dia, após meses sem notícia, o *gaucho* é surpreendido com a visita da mulher, que apenas vem a confirmar as suspeitas que há muito o atormentavam.

La monótona igualdad de sus horas fue turbada en la tarde de un jueves por un extraordinario acontecimiento, la inesperada visita de su mujer. Facundo la reconoció apenas. La encontró gruesa, vulgar, ajada y negra.

[...]

– ¿Cuándo viniste? – preguntó el enfermo, sin entusiasmo, sin emoción, olvidando en absoluto su pasado.

– Hace cinco días – replicó Rosa; y luego comprendiendo su aturdimiento, agregó:

– No vine a verte antes for que llegué algo enferma. ¡Con el viaje tan largo! y ¡con los disgustos sobre todo!... Además no tenía nada que ponerme; vos sabés lo que son las modistas de allá: unas mamarracheras.

Facundo sonrió tristemente. En otro tempo le habría desgarrado el alma la impiedad de las palabras que escuchaba; ahora en su miseria infinita, tenía el alivio de una insensibilidad completa.

– ¿Viniste sola? – preguntó.

Rosa se turbó, se puso escarlata, tosió y dijo después:

– No; Espinosa me acompañó... El pobre sente mucho lo que te pasa y se ha comprometido a trabajar para que te suelten.

En seguida, recobrando el aplomo, empezó a bordar su mentira, explicando con frases precipitadas, como el comisario, se le había ofrecido, muy respetuosamente, ¡eso sí!, asegurándole que él no tenía ninguna culpa, que estimaba mucho a su amigo Imperial y que estaba dispuesto a sacrificarse por servilo.

El enfermo oyó todo eso con profunda indiferencia, como quien oye la narración de sufrimientos tan ajenos y lejanos que ni conmueven ni interesen.

Al cabo de media hora de charla vacía y necia, Rosa se levantó, protextando una visita al médico.

– ¿No precisás nada?

– Nada, gracias.

Ella le tendió la mano, sin atreverse a darle un beso, y partió, haciendo crujir la falda de seda. Los demás enfermos sonrieron. Imperial cerró los ojos y quedó inmóvil en su deliciosa insensibilidad de bestia que, cansada de trabajar, se siente morir sin dolores. (VIANA, 1920a, p. 72-73)

Muito semelhante ao que se passa com Marín, Facundo também é vitimado por um destino que parecia inevitável, uma vez que, desde antes do casamento, “Rosa sentía instintiva predilección por el comissário, cuya insolente grosería emparjaba com las tendências cerriles de su alma” (*ibid.*, p. 56). Nesse sentido, o “instinto” da personagem de “Facundo Imperial”, assim como o caráter extremamente “ladino” de Bonifacia, já antecipavam, a partir da ótica do narrador de Viana, os adultérios a serem cometidos por essas mulheres, os quais, nessa linha de raciocínio, decorriam de um traço – ou um “defeito” – de sua natureza, não havendo, portanto, nenhuma outra possibilidade além da aceitação.

Ao longo da vasta produção literária de Javier de Viana, é possível identificar ainda outro conjunto de elementos características do sujeito feminino, tão depreciativo quanto os



anteriormente citados. Trata-se da figuração da mulher como um indivíduo histérico por sua própria natureza. De todas as personagens femininas construídas nas narrativas do autor, talvez Juana, do romance *Gaucha*, seja a mais representativa desse traço específico.

En tanto, allá lejos, en el Puesto del Fondo, en la negra covacha perdida, como un aperiá, entre el extenso mar de paja, Juana languidecía de amor y de deseos. A medida que el tiempo pasaba, que los años venían con su pardo ropaje de crueles enseñanzas, su desazón crecía y criaba cuerpo el *algo extraño*, misterioso y terrible, que dormitaba en el fondo de su alma como una planta epífita. Barrocas y dolorosas lucideces de su espíritu, que tenía el brillo deslumbrante y momentáneo de los lastrales besados por el sol mendiano; peligrosos espejismos, tentadores mirajes que arrancaban su pensamiento al prosaico riel de la existencia, para hacerlo vagar sin rumbo y sin freno, en el amplio cielo azul de la ilusión y el ensueño. [...] Durante las noches, sueños extraños turbaban su reposo, manteníanla en continua agitación febril y la obligaban a levantarse al alba, vestirse aprisa y correr al bañado, donde el aire fresco y húmedo refrescaba sus sienes y calmaba su inexplicable desasosiego. [...] En vano recurría a la voluntad y a la razón para ahuyentar los ridículos e inclementes fantasmas: la razón permanecía muda, la voluntad era sorda a su llamado. Entonces, presa de mortal angustia, solía caer de rodillas sobre el limo y orar largas horas, recitar vehementes preces, interrumpidas por hondos sollozos que la ahogaban. Y si la desesperante inquietud desaparecía, era para volver más tarde encarnizada y feroz. (VIANA, 1967, p. 70-71)

Seja pela angústia e desespero sofridos, seja pela íntima relação que o psíquico da personagem estabelece com seu corpo, as crises de Juana, descritas pelo narrador do romance de Javier de Viana, parecem ecoar as observações e os diagnósticos de Sigmund Freud a respeito das pacientes vistas por ele como histéricas. Contudo, mais do que um traço “biologicamente determinado”, o sofrimento psíquico de Juana pode, a partir da perspectiva proposta por Arturo Sergio Visca, ser visto como algo decorrente não do fato de ser mulher, mas do fato de ser uma espécie de “híbrido”, fruto de uma linhagem mestiça resultante da “confluência dos sangues” de um homem civilizado e de uma mulher barbarizada.

Viana ve, o mejor, piensa, a la heroína de su novela como una histérica cuya enfermedad se debe a la acción conjunta de la “herencia” y el “medio”. En Juana confluyen dos sangres: la de su abuelo Luis Valle, romántico, aristocrático y delicado personaje, y la de Rosa, su abuela, ruda campesina, “virgen robusta de amplias espaldas, seno exuberante y anchas y firmes caderas”. En esa confluencia de sangres distintas radica para Viana el origen de la enfermedad de Juana [...]. Junto con la “herencia” actúa el “medio” [...]. Juana es, pues, según Viana, un enfermizo producto del “medio” y de la “herencia”, pero sobre todo la “herencia” acerca de la cual insiste constantemente. (VISCA, 1956, p. XVIII)

Se, por um lado, a obra do escritor uruguaio nos apresenta uma galeria de mulheres que corroboram uma série de preceitos sexistas em relação à passividade e ao caráter objetual feminino, por outro, é possível identificar um número igualmente significativo de figurações nas quais a mulher apresenta-se como um sujeito autônomo e ativo. Contudo, nesses casos, no

mais das vezes, tal traço, longe de ser positivo – como pode ser assinalado nos textos de Reyles –, traz a marca da crueldade, em maior ou menor intensidade. É o caso da personagem Camila, do conto “Teru-tero”. Filha legítima do estancieiro Ciriaco Palma, a menina cresceu com todo carinho e luxo, ao passo que seu meio-irmão, Cirilo, um dos muitos filhos ilegítimos de seu pai, além de não contar com a presença e o amor paterno, era débil física e mentalmente. Embora criados separadamente, Camila e “Teru-tero”, como era conhecido o menino, encontravam-se com frequência, oportunidades em que ela divertia-se às custas dele como se fosse um brinquedo seu. Mesmo depois de adulta, o meio-irmão continua sendo o objeto de diversão da personagem feminina, uma diversão que, com o passar dos anos, se torna mais cruel e violenta.

Hacia rato que dormía, cuando Camila. !Seguida de su novio, penetró en el galpón, llevando en una mano un candil de grasa de potro y un trozo de asado en otra. Golpeó con el pie al huerianito, y cuando éste se despertó sobresaltado, abriendo enormemente los ojos:

– ¡Pobre Teru-tero! – dijo la china: – naides se acuerda de vos. Mirá, te traigo un churrasco.

Y le dio el trozo de carne, gordo, bien asado, apetitoso.

[...]

El idiota clavó sus grandes dientes en la carne y arrancó un bocado que empezó a masticar con ansia. Pero en seguida lo soltó con rabia, se incorporó más, lanzó un gruñido sordo, mostrando la doble fila de incisivos largos y negros; y, rabioso, fuera de sí, tomó el trozo de carne y se lo arrojó a Camila, que reía hasta enfermarse, apoyada en el hombro de su novio, que también daba salida a estruendosa carcajada.

[...]

En todo el siguiente día, nadie vio a Teru-tero, ni tampoco nadie se preocupó de él.

Había hecho una tarde de sofocante calor. El galpón, con su techo de zinc y su piso lleno de bosta fermentada; con las emanaciones de orinas putrefactas y los olores acres de las lanas y los cueros apilados, no convidaba a permanecer en él. [...]

Sin preocuparse de nada corrió a la cocina, cogió el candil y volvió precipitadamente al galpón. El gauchito y otros peones la siguieron, y cuando llegaron al fondo, entre las pilas de lana y cerda y cueros vacunos, vieron a Teru-tero frío, rígido, con las piernas encogidas, el rostro terroso y los ojos cerrados.

[...]

Camila lo contempló un rato, asombrada, confusa, con más muestras de desagrado que de pena; y luego, de pronto, como si le viniera a la mente el recuerdo de un placer frustrado a causa de aquel miserable, la cólera se pintó en eu rostro, avanzó un paso y dio con el pie en el rostro de Teru-tero, exclamando con rabia:

– ¡Bruto! ¡idiota!

Los hombres que al principiose habían detenido impresionados por el respeto que siempre impone la muerte de un semejante, volvieron, – ante la frase de Camila. – a recordar a Teru-tero, la bestia, la cosa, la piltrafa; y rieron de buena gana.

Después salieron. El galpón volvió a quedar oscuro y silencioso. Uno de los cuzcos canelos que jugaban con Teru-tero cuando éste era pequeño, fue el último en abandonar el fúnebre recinto. (VIANA, 1921, p. 170-173)

Se é bem verdade que os atos terríveis que acabaram resultando na morte de Cirilo foram realizados por uma mulher, é fato também que tais atrocidades contaram com a

cumplicidade e complacência de personagens masculinos, em especial do namorado de Camila. Não é muito distinto o que se passa em “Los amores de Bentos Sagrera”, publicado originalmente em *Campo*, de 1896. Nesse conto, o personagem que dá título à narrativa relata diversos episódios de sua vida amorosa, dentre eles a forma como sua esposa deu fim à relação extraconjugal que Bentos mantinha com Nemensia.

–Yo, que, como le dije, ya estaba hasta los pelos de la hija de don Juca, vi el modo de que me dejaran el campo libre al mismo tiempo que mi mujer hasía las pases; y la idea me gustó como ternero orejano. Es verdá que sentía un poco, porque era feo haser así esa asión con la pobre rubia; pero, amigo, ¡qué íbamos a haser! A caballo regalao no se le mira el pelo, y como al fin y al cabo yo no era quien pisaba el barro, no era cumple siquiera, me lavé las manos y esperé tranquilamente el resultao. La patrona andaba de conversaciones y más conversaciones con el negro Caracú, un pobre negro muy bruto que había sido esclavo de mi suegro y que le obedesía a la finada lo mismo que un perro. “Bueno – me dije yo –, lo mejor será que me vaya pa Montevideo, así les dejo campo libre, y además, que si acaso resulta algo jediondo no me agarren en la voltiada.” Y así lo hise en seguida. [...]

– Pues el desalmao del moreno, como se lo cuento, amigo Sosa, le prendió fuego al rancho por los cuatro costaos. En seguida que vio que todo estaba prendido y que con la ayuda de un viento fuerte que soplaba, aquello iba a ser como quemasón de campo en verano, sacó el pucho de atrás de la oreja, lo ensendió con un pedaso de paja y se marchó despasito pal bajo, donde había dejao su caballo. Al poquito rato empesó a sentir los gritos tremendos de los desgrasiaos que se estaban achicharrando allá adentro; pero así y todo el negro tuvo alma pa quedarse clavao allí mismo sin tratar de juir! ¡Qué fiera, amigo, qué fiera...! ¡En fin, hay hombres pa todo! (*ibid.*, p. 84-90)

Embora a crueldade da esposa do protagonista seja inegável, é importante assinalar que a dissimulação e mesmo a contribuição que Bentos oferece à execução do plano da mulher, ao se ausentar da estância deliberadamente por uns dias, não deixam dúvidas quanto à conivência do homem com a situação, haja vista que, nas próprias palavras do personagem, o ocorrido, embora tenha sido de uma bestialidade inacreditável, solucionou um problema conjugal que há tempos o perturbava.

Um segundo grupo de mulheres ativas e não submissas pode ser identificado na obra de Javier de Viana, as quais não apresentam a índole violenta e agressiva de personagens como as dos contos “Teru-tero” e “Los amores de Bentos Sagrera”. Dentre essas outras representações do feminino, pode-se citar a protagonista de “La domadora”, Clota, uma menina de 18 anos que acaba seduzindo Silverio e que, no momento em que esse se declara, parece, ao menos de início, ceder passivamente à investida do rapaz. Contudo, após receber impassivelmente os primeiros beijos do moço, Clota o rechaça, afirmando que não o ama.

Y fué así que en aquel momento, olvidando hasta las más elementales imposiciones del honor, se dejó caer de rodillas sobre la grana, junto a Clota, que permanecía inmóvil, en actitud provocadora.

Le tomó la mano izquierda, que ella abandonó sin resistencia, y la besó febrilmente.  
 – ¡Te amo, Clota! – exclamó con voz ahogada; – es estúpido, yo quisiera decírtelo de otro modo, expresarme de otra manera, pero no puedo, y me doy cuenta de que no puedo porque te amo!...

Una casi imperceptible sonrisa animó los labios de Clota, y Silverio, tendiendo el brazo, la atrajo suavemente hasta hacer reclinar sobre su pecho la rubia cabeza que cedía sin resistencia, siempre entornados los párpados, siempre entreabiertos los labios, rojos y húmedos...

Suavemente, en una caricia fugitiva, él la besó. Ella continuó inmóvil y silenciosa, cerrados por completo los ojos. Y entonces, oprimiéndola entre sus brazos tornó a besarla, pero esta vez, larga, intensa, frenéticamente...

Puesta en pie de un brinco felino y agitando en la diestra la fusta, Clota lo rechazó con violencia, con grosería, gritando con voz áspera, casi gutural:

– ¡No! ¡no!...

Desconcertado, Silverio interrogó con voz quejumbrosa, que era ruego mendicante:

– ¿No me amas, entonces?

– ¡No!

– ¿Nada?

– ¡Nada!

– ¡Pero me amarás!...

– ¡Nunca!... (*ibid.*, p. 40-41)

Diante da reação de Clota, Silverio indaga a razão de tal atitude, ao que a moça responde gostar de domar homens por esporte e diz ter “instintos de domadora”. Mais do que justificar sua postura com um traço ligado a uma atividade exercida quase sempre por homens, sua constituição como uma pessoa que age por vontade própria está intimamente relacionada a sua constituição física, constituição essa que foge do estereótipo de beleza comumente associado a uma visão sexista do feminino, chegando até, em certo sentido, a masculinizar a personagem.

De estatura algo menos que mediana, de cara pequeña y flacucha, con sus manos de dedos descarnados y sus muñecas demasiado finas, con sus tobillos salientes y el arranque asaz magro de las pantorrillas, Clotilde, – Clota en el diminutivo familiar, – era lo que los franceses llaman una “fausse maigre”.

El busto era amplio, el seno opulento, las caderas recias, los muslos gruesos y firmes; un tipo – frecuente, por otra parte, – anatómicamente anormal; y, por lógica correlación, moralmente anormal también.

Bajo un casco de cabellos color oro-muerto, había una frente recta, blanca y tersa, no afeada por el surco que dejan inevitablemente las ideas hondas y los sentimientos cálidos. Y sirviendo de arquitrabe a esa cornisa marmórea, sobresalían las cejas, anchas, oscuras, unidas, formando una barra enérgica, protectora de los ojos de un azul glauco húmedos, sin brillo, sin calor, semejantes a una bella ova marina.

La boca era pequeña, de labios finos y exangües, que al sonreír, – y sonreían de continuo, – hacían valer la azulada blancura de unos dientes pequeños, pero irregulares en la forma y en la alineación, signo evidente de las degeneraciones aristocráticas.

Así era Clota, incitante más que bella, flor humana que al aliciente de su forma, graciosamente asimétrica, – como una orquídea, – unía el atractivo de su perfume caprichoso al de las coloraciones barrocas.

Y para completar el ilogismo de aquella extraña criatura, su voz era áspera, abaritonada, de una masculinidad que contrastaba con su cuerpo pequeño y de apariencia menudo. (*ibid.*, p. 37-38)

Se a figura feminina, no mais das vezes, é construída pelos narradores de Javier de Viana como algo inferior, submisso ou maléfico, corroborando, assim, o imaginário estabelecido pela gauchesca em relação a esse universo, corolária a tal concepção é a relevância que as esferas familiar e doméstica assumem para o *gaucho*. Nessa perspectiva, quando não representa uma realidade totalmente ausente do dia a dia do habitante da pampa, o lar configura um elemento de opressão, um espaço do qual o homem tenta constantemente se manter afastado, como o faz Virgilio no referido “La salvadora”. Contrapondo-se a essa aversão do masculino em relação ao lar e à família, esses elementos não apenas são colocados como intimamente relacionados ao feminino, mas também se apresentam como algo almejado pela mulher, como uma esperança de vida melhor, como a única salvação possível diante da barbárie masculinizada da pampa. Esse é o caso de Juana, protagonista do romance *Gaucha*.

[...] Revolvendo ropas, encontró el pañuelo que bordaba con las iniciales de Lucio. Durante un rato lo observó perpleja; después, lo puso también en el atado, resuelta a concluirlo durante su estadía en la Estancia. Le pareció que su alma se había transformado, se había rejuvenecido en pocas horas. Lucio se le apareció nuevamente como la grande y suprema esperanza que ella creyó muerta y por la cual quiso morir. Lucio, el hogar, la familia: una casita muy limpia, un jardincito, una huerta; gallinas, para ella misma recoger los huevos, arreglar los nidos y cuidar los pollos; unas lecheras que ella ordeñaría bien de mañana: todas las satisfacciones del hogar humilde y feliz. Su tristeza, su desconsuelo, la horrible y desconocida enfermedad que la martirizaba, no era otra cosa, no podía ser otra cosa que aquella vida extraña, en un rancho derruído, en medio de un estero desierto, sin más compañía que el viejo solitario, siempre hosco, siempre áspero e insociable siempre. ¿Era aquello una vida? ¿era aquello un modo de vivir? No; jamás habla conocido ni había oído hablar de semejantes existencias. En el fondo, ella sentía cariño y tenía respeto para el ceñudo trezador; pero su carácter no se adaptaba a aquella vida; necesitaba aire, luz y trato de gentes: he ahí el secreto de su mal. Desde entonces no dudó un segundo de que mejoraría con su viaje. Y como Lucio no debía demorar, ella le hablaría, le diría franca y noblemente su pensamiento; se casaría e iría con él, curada y contenta, para vivir una nueva vida de paz y de ternura... [...] (VIANA, 1967, p. 96)

Não obstante essa retomada das bases sobre as quais a gauchesca constrói o imaginário da relação do homem da pampa com a família e o ambiente doméstico, algumas narrativas de Viana subvertem tais estereótipos, apresentando personagens masculinos que demonstram um apego muito maior à ideia de constituição do lar do que suas esposas. É o caso do conto “En familia”, no qual Casiano demonstra um grande apreço pelo convívio familiar, sentimento esse que se torna ainda mais explícito quando comparado à relação que sua esposa, Asunción, mantém com a esfera doméstica.

Casiano, sentado junto al fogón, sobre un tronco de saúco, estaba alegre aquella tarde, tomando mate y contando cuentos a los muchachos. Había colocado a Cleta sobre sus rodillas y tenía a Lucio al lado, con los codos apoyados en su pierna y la carita en las manos.

[...]

Casiano narra a *Muerte de don Juan*, último episódio de la larguísima y azarosa vida de este personaje. Los chicos, que en diversas veladas habían oído las otras aventuras, escuchaban con ansiedad el relato de las postreras peripecias del héroe zorruno. (VIANA, 1965, p. 94)

Asunción pasaba el día en el arroyo, lavando, o en la cocina tomando mate y charlando con algún peón, más comúnmente con algún muchacho de las inmediaciones.

Habiendo mate amargo y teniendo con quien hablar para sacarle el cuero a cuanto individuo, macho o hembra, conocía siquiera fuese de nombre, ya estaba ella a sus anchas; y si lograba algunos tragos de caña, podía contar aquel día entre los mejores de su vida. De los hijos no se preocupaba para nada. Medio desnudo el mayor, desnuda del todo la niña, – una camisa era habitualmente el abrigo, – vírgenes de calzado los pies de entrambos; ella sin otra cosa en la cabeza que el cabello escaso, muerto en muchos sitios por un arestín persistente, lo que le daba el aspecto de campo invadido por los médanos; él, con un viejo chambergo del padre, sin color, sin forma, sin cinta con las alas caídas y un gran agujero en la copa, por el cual salía siempre un mechón de crines de reluciente azabache. (*ibid.*, p. 87)

Ideia recorrente na literatura de temática gaúcha, a concepção da mulher como algo a ser possuído e usado pelo homem é retomada na obra do argentino Benito Lynch. É tal concepção, por exemplo, que está por trás da manifestação do *gaucho* barbarizado Deolindo, personagem do romance *El inglés de los güesos*.

Al fin habló Deolindo, destosándose y riendo:

– ¿Y? ¿Qué querés que yo te diga, hermano? ¡Lo de siempre! Lo que siempre te he dicho: lo que vos deberías hacer es agarrar un güen día y alzartelá en ancas...

– ¡Bah!

– Sí, che; todo lo demás son mamolas... Las mujeres son ansina. ¡Ai las conoceré yo! Mientras uno les anda con delicadeza, següelven puros repulgos de empanada... ¡Creéme: son hijas del rigor, hermano! (LYNCH, 1975, p. 41)

Em contraposição a tal ideia, é possível apontar, nas narrativas de Lynch, algumas personagens que subvertem essa figuração sexista, apresentando mulheres que não se submetem aos homens. Uma dessas é Balbina, protagonista do romance *El inglés de los güesos*, que não cede aos insistentes apelos amorosos de Santos Telmo. O desprezo da moça perturba ainda mais o rapaz quando este percebe que Balbina apaixonara-se por mister James, personagem que dá título à obra do escritor argentino. Muito embora a relação entre o casal, em certa medida, reitere uma ideia depreciativa do feminino como naturalmente emotivo e incapaz de uma visão sustentada pela racionalidade,<sup>12</sup> a personalidade de Balbina acaba por desestabilizar uma série de convicções e certezas do cientista inglês.

<sup>12</sup> A respeito de Bambina, German Garcia sublinha o que se pode chamar de uma superficialidade emocional da personagem, ao observar que se trata de uma “[...] moza criada como flor silvestre, extraordinariamente sensible pero que no sabe de otra cosa que dar gusto a sus caprichos, totalmente sensual, incapaz de sufrir dolores físicos ni morales porque piensa, sin saberlo, que la vida es así, para vivirla con el placer, para darle gusto al cuerpo, valga la vulga expresión” (GARCIA, 1952, p. 147).

Aquella muchacha no entendía razones; aquella muchacha estaba como loca, y él, míster James, que nunca hasta entonces hizo llorar a una mujer, ni aún quizá a su propia madre, no tenía ya coraje para renovar tales escenas...

[...]

¿Qué amaba a *La Negra*?... Nadie lo sabía mejor que él mismo que, oculto detrás de la máscara engañosa de su cara y de sus ojos impasibles, sentía redoblar su corazón de hombre mozo a cada aproximación de la muchacha, y que en más de una noche de insomnio, y a pesar de la férrea disciplina de su espíritu, llegó a tener miedo de no poder dominarse...

¿Qué su corazón de hombre práctico y serio estaba condenado de antemano a ser retorcido por su voluntad como un estropajo?

Tampoco podía ignorarlo *El inglés de los güesos*, que era quien manejaba sus propios asuntos y sabía muy bien, por tanto, que no había venido a estas tierras de América en busca de una muchacha de rancho con quien casarse, sino en busca de viejos cementerios indígenas en donde escarbar a toda prisa...

Pero lo que no sabía y ni podía comprender *El inglés de los güesos* era por qué aquel dolor de *La Negra* le preocupaba tanto; por qué aquel sufrimiento de una obscura muchachilla semibárbara y hasta ayer completamente desconocida para él podía dolerle más que su dolor y atormentarle más que su tormento... (*ibid.*, p. 179-180)

A necessidade de James retornar ao seu país põe fim às fantasias amorosas de Balbina. Diante da iminência de perder seu amado, a moça, após uma passividade e acomodação iniciais, decide tomar uma atitude. Porém, longe de reforçar uma ideia positiva da figura feminina, a reação da personagem vai ao encontro de outro aspecto historicamente associado a uma visão negativa a respeito das mulheres: a associação dessas à prática de bruxarias.

“Pero, por fin, gracias a Dios y a la Virgen, ya tenía allí todas las cosas que necesitaba, ¿no?... El sapo encerrado en la caja de té, la cuchilla, los fósforos, los tres cabellos de oro de James, anuados en pareja amorosa con otras tres hebras de ébano suyas...”

[...]

Y mientras que con manos febriles proseguía su tarea de abrir aquel hoyo misterioso en la tierra endurecida y reseca, *La Negra*, el corazón dilatado por una dulce emoción de esperanza y de fe, recorría una vez más, mentalmente, las solemnes instrucciones que le diera doña María, la celebrada médica del pago, en aquella hora superma, inoivable, de su retorno a la vida...

Y sentía ganas de llorar de ternura y de agradecimiento infinitos hacia aquella ancaiana y prodigiosa mujer que todo lo sabía, que todo lo podía, que para todo tenía algún remedio, y en cuya seca y huesuda mano, generosamente tendida al borde del abismo, halló su razón el más firme e inesperado asidero para poder asomarse de nuevo a la esperanza... (*ibid.*, p. 265)

No que diz respeito à relevância que o lar e a família assumem na constituição do *gaucho* apresentado nas narrativas de Benito Lynch, é interessante observar que, também nesse aspecto, a obra do escritor argentino não reproduz de forma simplista os estereótipos sexistas do pensamento patriarcal. Nesse sentido, problematizando a ligação naturalizada que pretensamente existe entre a esfera doméstica e a figura feminina, o romance *El inglés de los güesos*, por exemplo, apresenta um contexto familiar que pode ser visto como feminino, mas

que, ao contrário do que o senso comum pressupõe, configura, na perspectiva do narrador, um ambiente extremamente nocivo. Trata-se da família de Deolindo Gómez.

Nacido un año antes de la muerte de su padre, fué criado y educado en un ambiente tan absolutamente femenino, que, al influir por fuerza en su idiosincrasia moral, hizo que quien era físicamente todo un hermoso ejemplar de macho, tuviera, sin embargo, “cosas” que, al decir de sus conocidos, no le “asientaban”, porque no eran “cosas de hombre”...

[...]

No; los mozos del pago no acertaban a explicarse esas rarezas de Deolindo Gómez, y de ahí que casi todos se acostumbraran a mirarle como algo ambiguo e inquietante, mientras él, bello y risueño, seguía yendo y viendo despreocupadamente por todas partes, ansioso de oír algo con que regalar la golosa curiosidad de sus hermanas, que agradecidas a tanta devoción no podían menos que amarle cada día más y que sentir en todo momento un deseo sincero e imperioso de elogiarle y de enaltecerle, hasta el punto de que si alguno decía, por ejemplo, que tal o cual hermosa muchacha del pago “haría un linda pareja” con él, las tres hermanas, alargando el labio belfo en un gesto uniforme de común desprecio, replicaban con convicción y al unísono:

– ¡Ah! ¡Ah! ¡Qué más quisiera ella! (*ibid.*, p. 53-54)

Se a família de Deolindo tem como eixo central figuras femininas apresentadas como fofoqueiras e invejosas, traços negativos que o rapaz acaba assimilando e reproduzindo, o mesmo não ocorre com o outro núcleo familiar que orbita em torno de uma mulher: a família de Pantalión Reyes, protagonista de *El romance de un gaucho*.

Este mocito – hijo único de una estanciera viuda, y ya bastante viejita la pobre – era muy agraciao de cara, educao y fino; por lo que todos sus conocidos lo apreciaban. Tocaba la guitarra bastante bien, trezaba que era un primor y... la madre se miraba en sus ojos, como quien dice...

Si algo hubiera habido qué decir de él, era que poco se daba con la gente, que era quizá callao por demás y – cosa rara a su edá – enemigo e paseos y diversiones. Naidés jamás había conseguido llevarlo a ningún baile, velorio o reunión de pulpería. (LYNCH, 1961, p. 11)

Diferentemente da produção gauchesca dos autores citados, que, em linhas gerais, equilibram aspectos positivos e negativos em relação às esferas do feminino e do familiar, a obra do argentino Ricardo Güiraldes parece, de forma quase absoluta, reforçar os traços depreciativos da visão sexista acerca das mulheres, dentre os quais, a concepção do feminino como um objeto a ser disputado pelos homens. Essa é a premissa que está por trás, por exemplo, das atitudes do personagem-narrador de *Don Segundo Sombra*.

No había tardado, ¡cómo había de tardar!, en darme cuenta de que Numa le arrastraba el ala a mi prenda. El asunto resultaba más bien ridículo. ¡Qué rival! Yo le guardaba rencor a Paula por haber inspirado amor a semejante gandul, que andaba como sonso rodeándola por donde quiera, para mirarla con ojos de ternero enlazado, suplicante y húmedo de ternura. Me reía por no saberlo hacer mejor.

Nos topábamos a cada salida o entrada en el rancho, a cada vuelta de pared. Le rogué a Paula que espantara a ese mosquito, pero sólo conseguí que me reconviniera en son de burla:



– Había sido celoso hasta de lo que no es suyo.

No digo menos; pero ¿por qué entonces esa baquía para encontrarme abajo de los paraísos, al caer la tardecita, y los cabeceos de flor en el viento, cuando le arrimaba algún requiebro halagüeño sobre su donosura y los reproches cuando por prudencia evitaba estar demasiado tiempo con ella?

– Se ha hecho chúcaro como guayquero...; tal vez está extrañando la flor de su pago y anda por ahí mandándole las cartas que no le sabe escribir.

La mujer bonita es coqueta y buscadora, eso lo sabe todo paisano, pero a veces por poner trampas se sabe quedar enredada. (GÜIRALDES, 1996, p. 147-148)

Paralelamente a essa objetificação e depreciação do feminino, verifica-se outra marca que caracteriza as personagens na obra de Ricardo Güiraldes: a ausência. Em um cenário marcado pela hegemonia do masculino, como é a pampa apresentada nas narrativas do autor argentino, a mulher e, por extensão, o ambiente familiar constituem uma lacuna significativa, como se pode observar nas considerações feitas pelo personagem-narrador de *Don Segundo Sombra*.

En mi aislamiento y mientras el amanecer iba haciendo su obra, me sentí de pronto triste. ¿Por qué? Tal vez fuera un detalle del oficio. Hoy en la cocina, antes de la partida, no había oído ninguna risa, sorprendiéndome, por el contrario, la seriedad de las expresiones. ¿Sería porque dejaban algo detrás suyo? ¿Sería un pasajero momento de duda al iniciar la tarea, en que corrían el albur de no volver más a sus pagos, a sus familias? No conociendo lo que era extrañar la querencia, explicábame a medias los sentimientos nostálgicos. ¿Sería, entonces, por las chinas y los guachitos? ¿Y qué tenía yo que ver con eso? Una carita olvidada en el trajín de mi partida, se presentó nítida a mis ojos. Aurora.

Aurora, pensé, ¿qué tenía que ver conmigo sino el compartimiento de un juego, sin mayor pasión, dada nuestra rudimentaria sensualidad?

Sin embargo, la imagen no retrocedió ante mi pensamiento. ¿En qué andaría a esas horas? ¿No estaría triste, a pesar de la sonrisa con que me había despedido la noche antes, en el maizal?

Idear una expresión de llanto en su pequeño rostro hecho de alegría, me echó en un repentino enternecimiento.

[...]

Sobre la tierra, de pronto oscurecida, asomó un sol enorme y sentí que era yo un hombre gozoso de vida. Un hombre que tenía en sí una voluntad, los haberes necesarios del buen gaucho y hasta una chinita querendona que llorara su partida.

(*ibid.*, p. 40-42)

Como é possível depreender desse trecho, Aurora configura nada mais do que uma lembrança. Todavía não se trata de uma recordação de um lar do qual o narrador de *Don Segundo Sombra* teve que se distanciar, seja por vontade própria – como no caso do protagonista do conto “La salvadora”, de Javier de Viana –, seja por questões que escapavam ao seu controle, como o que ocorre com Facundo Imperial, personagem do conto homônimo de Viana, ou mesmo com o protagonista do romance de Eduardo Gutierrez. O que se observa no romance de Güiraldes não é um sentimento de saudade de uma relação amorosa que nem sequer chegou a se constituir como tal, como uma espécie de embrião familiar que deixou de existir antes mesmo de nascer. O interessante é que parece ser tal ausência do feminino

justamente um dos elementos constituintes da natureza do *gaucho*, como se observa no último parágrafo do excerto apresentado.

Aclamada, em termos estéticos, como um marco na tradição da gauchesca rio-platense, a obra de Ricardo Güiraldes sem dúvida introduz rupturas significativas no trabalho narrativo verificado em tal sistema literário. Contudo, em termos temáticos, é inegável que, em especial no que tange às questões de gênero, a produção do escritor argentino parece retroceder a meados do século XIX, apresentando uma hegemonia e preponderância do masculino que, pode-se dizer, não se verificou, ao menos não com essa intensidade, nem nas obras de seus antecessores – Gutierrez, Reyles e Viana –, nem nos romances e contos de seu contemporâneo Benito Lynch. Mesmo se levando em conta o fato de se tratar de uma literatura cuja matéria simbólica é marcada por uma forte presença do masculino, observa-se que, desde *Juan Moreira*, o elemento feminino surge, com maior ou menor intensidade e valor, em meio a esse “mundo de homens”. A despeito disso, rompendo totalmente com essa constante, a mulher e a família surgem em Güiraldes como elementos inferiorizados ao extremo, quando não totalmente silenciados, constituindo uma ausência facilmente percebida em seus textos.

#### 2.4.4. *Os elementos simbólicos da gauchesca pré-transculturadora: a dicotomia cidade-campo*

Afora a relação que estabelece com sua montaria, com a esfera do feminino e com o ambiente familiar, outro elemento simbólico adquire relevância no processo de construção da imagem do *gaucho*: a sua afinidade com os polos da civilização ou da barbárie, tal como esses termos foram propostos por Domingo Faustino Sarmiento em seu *Facundo*. Segundo o pensador e estadista argentino, a região pampeana e, por extensão, seu habitante estavam, por diversas razões, marcados pela barbárie, um estado de atraso social, econômico e cultural que só poderia ser superado com a adoção de procedimentos civilizatórios oriundos dos grandes centros urbanos, em especial das cidades europeias. Tal matriz de pensamento acabou exercendo influência no sistema literário gauchesco, tornando-se um dos pilares a partir dos quais se erguia a figura do *gaucho* platino tanto na poesia quanto na prosa. Todavia, diferentemente da concepção sarmentiana, muitas obras tomavam a pampa, e não a cidade, como *locus* da civilização. É o caso do romance de Eduardo Gutierrez – *Juan Moreira* – cujo

protagonista é apresentado como um pai de família pacífico, trabalhador e com excelente convívio social.

Moreira vivía en el partido de Matanzas, donde se había criado desde pequeño, sin haber conocido a su padre que era aquel tremendo Moreira que hizo fusilar Rosas, dándole una carta para Cuitiño, en cuya carta le daba orden de fusilarlo y que la víctima creía ser una orden para que le entregasen un dinero que se le había prometido.

[...]

Ya hemos dicho que Juan Moreira, como la mayoría de nuestros gauchos, tocaba la guitarra con ese sentimiento artístico que nace del corazón y que no se puede imitar, acompañándose con tiernas décimas y tristes, que gemían melancólicamente al poder sentido de su hermosa voz.

En aquellas plácidas noches de luna, en que se ve al campo plateado por la luz suavísima del astro de la noche, Moreira ensillaba su caballo con esa coquetería cariñosa que tiene siempre para su pingo el gaucho de buena ley, y colgando su guitarra a los tientos del recado, se iba a algún rancho amigo, donde era siempre bien recibido, porque con él iban la alegría y la perspectiva de una noche de baile.

La jarana se armaba entonces en toda regla: al rancho empezaban a caer los amigos de los alrededores, el cimarrón circulaba de boca en boca, alternando con un traguito de ginebra, y el baile seguía a la décima y al triste, baile alegre e inocente que duraba hasta las doce de la noche o la una de la madrugada. (GUTIERREZ, 2006a, p. 31-32)

Apropriando-se das palavras de Josefina Ludmer, observa-se que a obra de Eduardo Gutierrez surge em um contexto bastante específico, qual seja, a emergência, na Argentina, do Estado liberal e das políticas de imigração.

O criminoso Juan Moreira da literatura apareceu em 1879 com o processo de modernização e imigração, no próprio momento do fim das guerras civis, da aniquilação dos índios, da unificação política e jurídica da nação por parte do Estado liberal, e no momento em que a Argentina alcançava o ponto mais alto do capitalismo para um país latino-americano: a entrada no mercado mundial. (LUDMER, 2002, p. 207)

Diante desse cenário, diferentemente do protagonista dos versos de José Hernández em *La vuelta de Martín Fierro* - publicado no mesmo ano em que *Juan Moreira* ganha as páginas do jornal de oposição *La Patria Argentina*, sob a forma de folhetim -, nos quais a “voz do gaucho é quase a voz do Estado liberal triunfante, a voz oficial” (*ibid.*, p. 208), o personagem principal da obra de Gutierrez leva “o confronto e a violência até o fim e para impor a justiça popular”, corporificando “a voz da oposição ‘nacional’ mitrista no interior do liberalismo” (*ibid.*, p. 209).

A vida próspera e tranquila de Juan Moreira na pampa é destruída pela intervenção de um elemento urbano: a justiça. Tidos como as forças disciplinadoras responsáveis por estabelecer a ordem entre aqueles que vivem na barbárie do campo, os agentes da justiça, em

especial os policiais e os comissários, representam, em *Juan Moreira*, os instrumentos que instauram o caos e a violência no pacato e ordeiro cotidiano dos *gauchos*.

La gran causa de la inmensa criminalidad en la campaña, está en nuestras autoridades excepcionales. El gaucho habitante de nuestra pampa tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen, por las razones que expondremos; otro es el camino de los cuerpos de línea, que le ofrecen su puesto de carne de cañón.

El gaucho, en el estado de criminal abandono en que vive, está privado de todos los derechos del ciudadano y del hombre; sobre su cabeza está eternamente levantado el sable del Comandante militar y de la partida de plaza a quien no puede resistirse, porque entonces, para castigarlo, habrá siempre un cuerpo de línea. Ve para sí cerrados todos los caminos del honor y del trabajo, porque lleva sobre su frente este horrible anatema: hijo del país. En la estancia, como en el puesto, prefieren al suyo el trabajo del extranjero, porque el hacendado que tiene peones del país está expuesto a quedarse sin ellos cuando se moviliza la Guardia Nacional, o cuando son arriados como carneros a una campaña electoral.

El gaucho viene así a ser un paria en su propia tierra, que no sirve para otra cosa que para votar en las elecciones con el Juez de Paz o el Comandante, o para engrosar las filas de los regimientos de línea a que tiene horror. (GUTIERREZ, 2006a, p. 28)

É bem verdade que as desventuras do protagonista da obra de Gutierrez têm origem no interesse do comissário em sua esposa, todavia é a ação da justiça que faz com que os problemas do *gaucho* se agravem, obrigando-o a tornar-se um criminoso foragido.

Além da justiça, outro elemento relacionado à concepção sarmentiana de civilização é visto como materialização da barbárie no romance em questão. Trata-se da figura do imigrante europeu, retratada no personagem Sardetti. No romance, o italiano, após receber um empréstimo de Moreira, recusa-se a pagar quando este cobra a dívida. Ao ser questionado pelo representante da lei, Sardetti nega ter realizado o empréstimo, e o agente da justiça, tomando partido do imigrante, prende e submete Moreira a um castigo corporal. Ao ser liberado, o *gaucho* retorna ao estabelecimento comercial de Sardetti e o mata, iniciando assim sua vida de crimes e perseguições.

Como decorrência das ações promovidas por figuras pretensamente relacionadas à civilização, como os agentes da lei e o imigrante europeu, o antes civilizado habitante da pampa torna-se uma personificação da barbárie que perturba a ordem dos pequenos núcleos urbanos da região pampeana.

Moreira regresó a Navarro y empezó a recorrer todos los partidos vecinos, Cañuelas, Saladillo, Lobos, Salto y las Heras, siendo el terror de sus habitantes y de las partidas de plaza. Dormía de día en medio del campo, fiado en la vigilancia de su perro y se acercaba de noche a las poblaciones a buscar sus víveres y vicios.

Peleaba con los gauchos que tenían hechos y reputación, contentándose con vencerlos y no matándolos sino en el caso que esto fuera muy necesario a su defensa.

Las partidas de plaza estaban completamente dominadas, y si acaso le presentaban combate era para huir inmediatamente que el gaucho las acometía. Solía venir al partido de Lobos, donde se alojaba en una casa llamada “La estrella” y allí pasaba dos o tres días entregado al juego, al beberaje y a las mujeres. Mientras Moreira estaba allí no sucedía ningún escándalo porque él no lo permitía, ¿y quién contrarrestaba aquella voluntad de acero? (GUTIERREZ, 2006b, p. 71-72)

Após viver algum tempo como foragido da justiça e ter sido responsável por algumas mortes, Juan Moreira decide disfarçar-se para circular pelos povoados sem ser reconhecido. A identidade que assume – Juan Blanco – adquire importância para as questões aqui discutidas por ilustrar bem o trânsito que o personagem realiza entre os polos da civilização e da barbárie.

Blanco era un paisano hermoso, que vestía con un lujo deslumbrador, un traje que no era de ciudad ni de campo, siendo mezcla de los dos. Su pequeño pie estaba calzado con una rifa bota granadera, de cuero de lobo, que sujetaba al empeine 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, en una cantidad tal, que apenas se podía adivinar por los pequeños claros, la clase de cuero de que estaba hecho aquel tirador. (*ibid.*, p. 89-90)

Ao assumir um disfarce cuja vestimenta apresenta-se como uma mescla da cidade e do campo, Juan Moreira, pode-se dizer, personifica o jogo entre os conceitos de civilização e barbárie que se estabelece no processo de construção da figura literária do *gaucho*.

Assim como o texto de Eduardo Gutierrez, também a obra de Carlos Reyes inverte os polos da proposição de Sarmiento e apresenta o campo como um ambiente civilizado. Exemplo disso é a fazenda “El Ombú”, cenário principal da trama que se desenrola em *El terruño*. Mais do que um ambiente tranquilo, a fazenda “El Ombú”, administrada por Mamagela com o auxílio de sua filha mais velha, Amabilia, e de outras mulheres, é um modelo de organização e produtividade.

Hizo aún otras recomendaciones, y luego madre é hija salieron con la preciosa carga hacia la cocina, amplia habitación donde se respiraba orden y limpieza, bien al contrario de lo que, por regla general, acontece en las cocinas rurales: criaderos de pulgas, posadas de perros y asilos de cosas sucias. [...] El fogón era alto y cobijado en su total extensión por la chimenea de cimiplida campaña, blanquísima por fuera, negra de hollín por dentro. Propiamente, no era aquel el clásico fogón criollo, sino una cocina de material con sus respectivas hornallas, pero que conservaba en el medio, como indicio de la forma tradicional, y á eso debía el nombre, un grande espacio, treinta centímetros más bajo que el resto, cubierto enteramente por una parrilla fija en la que podía asarse muy á gusto media res ó un capón entero. La estancia olía á limpieza. Las mesas de pino blanco aparecían como anemiadas y consumidas por las caricias ardientes del jabón de potasa y del estropajo; las rojas baldosas del piso, diríase que conservaban, merced al diario fregoteo, el rubor de la original pureza; cacharros, cacerolas, trebejos, resplandecían en los estantes adornados de papel y sobre la cornisa de la chimenea como los vasos sagrados sobre el altar, y eran, en efecto, los vasos sagrados de los dioses Lares, y aquel el

recinto donde ardía el fuego del hogar en un ambiente de quietud y amor propicio al culto de las virtudes caseras. (REYLES, 1927, p. 47-49)

Filiando-se à perspectiva de José Enrique Rodó, é possível afirmar que, na obra de Reyles, não é o ambiente urbano, mas “la semicivilización agreste, no bien desprendida de la barbarie original, pero guiada por secreto instinto a la labor, al orden, a la claridad del día, la que representa el bien y la salud del organismo social [...]” (RODÓ, 1927, pg. XVII). Semelhante interpretação faz Walter Rela (1965, p. XX) em relação a *Beba*, ao observar que são as figuras provenientes da cidade que personificam aspectos negativos.

A despeito dessas observações – acertadas, em grande medida – é importante observar que os traços civilizados que marcam o ambiente pampeano das obras de Carlos Reyles possuem uma origem urbana. Assim, à semelhança do que se verifica na estância apresentada em *El terruño*, na qual a ordem e a civilidade do ambiente pampeano se devem à figura da espanhola Mamagela, em *Beba*, é a cidade que desempenha papel central no sucesso administrativo da propriedade rural, uma vez que é no ambiente urbano de Montevideu que Gustavo Ribero é educado e preparado para administrar a fazenda da família. O resultado da formação urbana do protagonista é logo observado em “El Embrión”, que sofre uma profunda mudança nas rotinas e nos sistemas de produção.

Desde el campo a la huerta y desde la huerta al mismísimo edificio de la estancia, por todas partes se dejaba sentir la influencia innovadora, el roce modificador de las ideas que, como geniecillos maléficos y traviosos, poseían, desde algún tiempo a aquella parte, el ánimo del propietario de “El Embrión”: Gustavo Ribero. [...]

Las reformas dieron principio por la división y subdivisión e los *potreros*. Los cercos y alambrados pronto fraccionaron el campo en cien partes, haciendo que semejara desde las alturas, una inmensa tela de araña suspendida sobre la tierra. Este fue un trabajo rudo y costoso del que surgieron otros, que no lo eran menos, como el darles agua permanente, por medio de canales y aguadas artificiales, a los potreros que en el fraccionamiento quedaron sin ellas. A estos trabajos siguieron complicadas y sutiles clasificaciones de los ganados, según su origen, grado de sangre y sexo. Siguiendo el vasto plan de cría razonada que le bullía en el magín, se propuso en primer término, evitar toda causa de ruina y degeneración en las nuevas producciones: los apareamientos indeliberados entre consanguíneos, las uniones entre animales jóvenes o de formas desemejantes u origen *incasable*; y por otra parte, favorecer aquello que fuera propicio al amplio desarrollo de las diferentes razas que se procreaban en “El Embrión”: aparecieron libros y registros genealógicos, y las faenas empezaron a ser cada vez más difíciles y prolijas: tenían que hacerlo todo con pie de plomo y trabajar más con la cabeza que con el cuerpo, para llevar en la memoria tanta y tanta señal como distinguía los ganados y cuyo principal objeto era diferencias su origen y finura. Con todo esto, tomaron las faenas camperas, un carácter grave y racional, en abierta oposición con el rutinario e irreflexivo que antes las distinguía, carácter al que no lograban avenirse así como así, aquellas gentes que vestían el pintoresco *chiripá* y calzaban bien resobada bota de cuero de potro.

[...]

Y naturalmente con el modo de trabajar cambiaron las herramientas. Los antiguos arados de madera, fue ron sustituidos por otros de hierro, a todas luces más sólidos y

apropiados a su fin; aparecieron rastrillos y cortadoras movidas por caballos, y algunas máquinas de vapor empezaron a cruzar la chacra, soltando agudos silbidos, que hacían parar las orejas al ganado que pastaba por los alrededores. (REYLES, 1965, p. 06-08)

Assim como o tio Gustavo Ribero, Isabela também é educada em ambiente urbano depois de viver seus primeiros anos na pampa, porém diferentemente do que ocorre com ele, a protagonista do romance de Carlos Reyles vê o campo como seu hábitat, mantendo com este uma forte ligação.

Aquella capa de tierra que le daba el tesoro de la salud, y con la cual vivía Beba en continuo contacto, en íntima comunicación, tomó en su mente la simbólica forma de una matrona, muy hermosa y muy sensible, a la cual, por explicable agradecimiento, cobró hondo y vivísimo cariño. Y bordando y bordando en el bastidor de su rica fantasía, llegó a atribuirle un lenguaje muy elocuente y expresivo, que ella interpretaba de un modo singular: sintiendo sensaciones análogas a las que de seguro sentía la simbólica matrona. (*ibid.*, p. 35)

Em oposição a esse cenário harmonioso e tranquilizador, a cidade assume para a moça a forma de um ambiente opressor, sendo literalmente uma forma de castigo que lhe é imposto pela mãe e pelo tio.

Cuando cumplió diez años le prohibieron aquella vida libre y desocupada que también tenía serios peligros. Era necesario educarla, y Berta se propuso instruirla en las primeras letras, pero la niña se rebeló; no prestaba oídos a las amenazas de su madre; cuando ésta la creía ensimismada en el estudio, era cuando Beba escurriéndose como una lagartija, después de dar al traste con los cuadernos de palotes, huía al campo.

Por vía de castigo decidieron ambos hermanos ponerla en el colegio. Entonces empezó a deslizarse para Beba una vida sin encantos; la amistad y agasajos de las otras niñas no la cautivaban, sus juegos no la distraían, muy al contrario; mirábalos con enojo, porque les brindaba a sus condiscípulas un placer que ella no podía gozar. [...]

A la hora del regreso un temblorcillo nervioso apoderábase de ella; parecía revivir. Con el oído alerta y conteniendo la respiración, oía a la portera pronunciar los nombres de las pocas niñas que sus sirvientas venían recoger: cuando aquélla pronunciaba el suyo, salía brincando de la clase, subíase sobre el petizo, y a todo galope regresaba al Embrión, respirando fuerte, ansiosamente, como si en la sala del colegio le hubiera faltado el aire. (*ibid.*, p. 36)

Fazendo um contraponto com as figuras de Ribero e Isabela, o personagem urbano Rafael Benavente é apresentado de forma caricatural, como um sujeito fútil e preguiçoso. Tal caracterização, no entanto, não constitui um efeito do ambiente citadino, com o qual também travaram contato o proprietário da estância e sua sobrinha, mas decorre, em grande medida, da aversão que Rafael sente em relação ao campo.

De casado siguió haciendo, con ligeras variantes, lo que hacia de soltero. Acostumbraba a levantarse a las nueve en verano y a las diez en invierno. En asearse y vestirse, invertía un par de horas; la limpieza de los dientes, peinado del bigote y

aseo general, necesitaba la mitad de aquel tiempo; la elección de las prendas, las frecuentes consultas al espejo y el ir y venir por la alcoba tarareando un trozo de ópera, con su pastosa y bonita voz, requerían la otra mitad. En seguida de almorzar emprendía el camino de la bolsa. Bromeando con los amigos, dando vueltas por los corredores, y tal cual vez, las menos, realizando algún insignificante negocio que obtenía entre los amigos de su padre, se estaba dos horas en el local, sus horas de trabajo, y luego iba a contonerse por las calles concurridas, repartiendo sombrerazos a diestra y siniestra, hasta el ansiado momento de tomar el jerez o el *cocktail*, que era de ordenanza hacerlo por las tardes en las bodegas, que una refinación del vicio había antepuesto a las confiterías y cafés más lujosos, quizá porque las cubas, pipas y barriles que adornaban aquellos primeros lugares, y el mismo olor a mosto que trascendía de estos recipientes, le daban carácter al acto de beber.

[...]

En la estancia, fuera de su medio ambiente, extraño a todo, sin gustar los halagos y mimos con que su público, el público del club y del Barril, le acariciaban la vanidad, sentíase molesto, desazonado como si estuviera enfermo. [...] Desde el principio le fue Ribero antipático. El carácter de éste, un poco independiente como quien tiene la conciencia del propio valer, elevado espíritu, hasta sus mismos gestos y ademanes, todo lo que viniera de él, en fin, fuese bueno o malo, inspiraba al hijo de Benavente vaga repulsión y un sentimiento hostil que no podía ahogar ni contener porque le nacía muy de adentro, de lo recóndito del alma. Cuando estaba junto a él oyéndolo dictar órdenes que todos acataban con el mayor respeto, o dirigiendo una faena de campo en la que elegía para sí el sitio de mayor peligro, sentíase mal Rafael, así como abrumado bajo la superioridad de Ribero.

Huyendo de éste y además de las fatigas de las excursiones, hoy con un pretexto y mañana con otro, empezó a escasear sus salidas al campo. – En esos días de completa libertad se levantaba a las diez; dormía una gran siesta en el ameno bosquecito que Benavente había descubierto a orillas del arroyo, y donde mataba el tiempo con la pesca o la caza con trampa; y al declinar el sol, aburrido de tales entretenimientos, tendíase indolentemente en la hamaca, y con la copa de oloroso jerez muy a la mano, contemplando distraídamente las espirales de su *monterrey*, que subían como a pulso por las mustias ramas de un sauce llorón, se deleitaba acariciando con el pensamiento la tertulia de Barril. (*ibid.*, p. 68)

Ao contrário da obra de Eduardo Gutierrez, que constrói uma oposição simplista entre o campo civilizado e a cidade barbarizadora, os romances de Carlos Reyles por vezes retomam a concepção sarmentean e apontam a pampa como o *locus* da barbárie. Uma das materializações dessa visão é a figura de Jaime, personagem de *El terruño*.

El hermano de Primitivo era el modelo del gaucho taimado y peligroso. Tenía el rostro huesudo, aindiado, sin pelo de barba, como el charque estirado y seco; la mandíbula inferior ancha, al modo de los perros de presa, los ojos gitanos y la mirada traidora. Á pesar de ello, cuando enseñaba los dientes, regulares y blanquísimos, resultaba simpático. Jaime no había trabajado nunca y despreciaba á los que lo hacían. A las patas de los caballos, á la taba y los naipes solía encomendar su suerte cuando no andaba hablando gente para la próxima trifulca ú ocupado en alguna misión peligrosa. Titulábase capitán de los blancos, y, entre los suyos, gozaba fama de hombre avisgado y de pelo en pecho. Á esta reputación debía quizá su buena fortuna con las mujeres, de las cuales se dejaba socorrer sin mayores, escrúpulos cuando la caprichosa suerte le volvía las espaldas en la carpeta. Siempre vivía avrimao á alguna viuda adinerada, que invariablemente dejaba pobre y en cinta. [...]

Los hermanos se detestaban; por sus venas corría sangre enemiga. El padre de Primitivo, vasco pacífico y trabajador, había muerto con el alma llena de odio hacia el hombre que le robó traidoramente mujer y hacienda. Fué éste el padre de Jaime, quien, como el hijo, tampoco conoció nunca el yugo del trabajo, ni comió pan ganado con sudor, y cuya divisa: “Aire puro y carne fresca”, famosa en los



campamentos, decía sin subterfugios lo que pensaba y á lo qué iba á la guerra. Los cachorros sacaban las manchas de los progenitores. Uno poseía las mansas virtudes de las razas domesticadas por la necesidad, el trabajo y la obediencia; el otro, los hábitos del milico en tiempo de guerra, la astucia del perseguido matrero y la filosofía del gaucho gaucho. (REYLES, 1927, p. 114-116)

Embora tanto Primitivo quanto Jaime pertençam ao espaço da pampa, é interessante observar que a civilidade do primeiro acaba sendo herdada do pai, que, não por coincidência, tem uma origem europeia, vindo do país basco.

Da mesma estirpe do meio-irmão barbarizado de Primitivo é o estancieiro Pantaleón, proprietário da estância “Los Abrojos”, personagem que visivelmente funciona como face oposta das forças civilizatórias personificadas em Mamagela.

Como planta indígena del medio criollo, poseía Pantaleón las virtudes y los vicios que el ambiente producía y corroboraba la envidia charrúa de la raza. Heredero legítimo de los caudillos históricos, que en el dramático choque entre los principios abstractos y los intereses nacionales representaron á éstos, como los doctores á las doctrinas extranjeras, encarnaba en cierto modo, aunque él ni por asomos lo sospechase, acaso el individualismo anárquico del hidalgo, quizá los derechos de la pasión y la ley natural del cacique frente á la regla civilizada, tal vez el instinto vital y castizo del temño contra la cultura exótica y el racionalismo prestado del gobierno. Y al modo de sus antepasados, en la anarquía de las pasiones desatadas, era un elemento de orden; en los regulares casilleros de la vida laboriosa no tenía encaje: semejava bárbaro residuo de otra edad, si bien pintoresco y hermoestado por la poesía melancólica de las cosas llamadas á desaparecer... Sensaciones dolorosas ó vagos presentimientos, le anunciaban el término de su reinado y de su raza. El ambiente cambiaba; el gaucho de alma potra desaparecía de las estancias junto con las boleadoras y el lazo; los ganados finos desterraban á los criollos, los gringos á los paisanos. Pero al estallar la guerra... cuando levantaba el poncho como el carancho levanta el vuelo, el ojo encendido y la garra presta, sentía renacer todos los bríos del vivir. (*ibid.*, p. 120-126)

Se a figura do bandoleiro, da qual Jaime é um exemplo acabado, é o resultado dos efeitos da barbárie pampeana exercidos sobre o *gaucho* vago, o caudilho é a personificação da barbárie no contexto das estâncias fechadas. Embora seja inegavelmente um produto do ambiente rural, o estancieiro caudilho mantém, em maior ou menor grau, uma vinculação com o contexto urbano, em especial por seu envolvimento com questões políticas, cujos debates e decisões centram-se nas grandes cidades. Esse é o caso de Pedro Quiñones, parente do sogro de Isabela, personagem principal de *Beba*.

[...] Quiñones ascendió en su carrera, más que en los campos de batalla, donde se distinguió como soldado valiente, en asonadas y pronunciamientos, o desempeñando difíciles y tenebrosas comisiones, de las cuales salió airoso siempre, porque según frase suya: *era hombrecito que en cualquier parte que se bañara sabía dónde dejaba la ropa*. En trabajos de esta índole u otros brujuleos de la política al por menor y de baja estofa, adquirió un profundo conocimiento de los hombres con quienes tenía que habérselas para sus enjuagues, que llegó a ser dentro del partido, durante los gobiernos de Ellauri, Bustamante y Latorre, personaje necesario para

indicados usos, y después, como remate de tan larga y laboriosa preparación, *hombre de confianza* en los gobiernos sucesivos. [...] Y el tal camino ya y con tales arreos, arrogante porte y turbia historia, fue adquiriendo poco a poco los visos y perfiles del caudillo de campaña, personaje típico y criollísimo que las gentes han dado en llamar *angelitos*, sin que le faltase un solo detalle: ni el andar quebrachón, ni la mirada oblicua del perdonavidas, ni el grosero y amarillento pedrusco en el meñique de la mano izquierda. (REYLES, 1965, p. 92-93)

Assim como seu conterrâneo Reyles, Javier de Viana recupera, em algumas de suas narrativas, a ideia determinista de que a pampa, por sua própria constituição, está fadada a ser *locus* da barbárie e berço de *gauchos* violentos, criminosos ou vagos. Tal é a premissa que está por trás, por exemplo, do conto “Taba de chanco”.

En aquel pago de topografía propicia para el matreraje, menguado en comunicaciones y en policías, “hacer un difunto” y dejarlo tirado para que le diese sepultura algún vecino piadoso, o le desnudaran de carnes los caranchos, era episodio común.

[...]

Angel Pérez era un filósofo rural. Pequeño, enclenque, su físico no resistía a ninguna de las rudas tareas campesinas; y, además, según él decía, lo amamantaron con leche de una yegua cansada, y de ahí que en sus venas, en lugar de sangre, corriera pereza derretida.

Por espíritu andariego, – o quizá más bien por cálculo inteligente, – nunca se estacionaba en ninguna parte, por más buen tratamiento que le hiciesen; pues aparte de que ocupaba poco espacio, sus agudezas divertían y su ingeniosidad restaba con frecuencia pequeños importantes servicios.

Aludiendo a su instinto errabundo, alguien dijo de él:

– Angel Pérez es como la taba de chanco, que rueda y nunca se clava.

De ahí le nació el apodo de “Taba de chanco” que, a la larga, hizo olvidar su verdadero nombre. (VIANA, 1919, p. 85-86)

Outra figura vinculada ao campo, o protagonista do conto “Como nace un caudillo” reforça a ideia da pampa como berço da caudilhagem.

En aquel muchacho de poco más de veinte años, había, sin duda, mucho de malo, y por lo mismo, mucho de fuerte. No había nacido para penar sin tregua en oficio de buey. En su frente alta y estrecha no hacían nido las ideas, pero se albergaba una voluntad potente dispuesta a vencer a todo trance, de cualquier modo, por cualquier medio.

Aspiraciones indefinidas borbollaban en su cerebro, cuando fue sorprendido por su patrón, don Pipo, un genovés alto, gordo, ventripotente y de rabicunda faz.

[...]

Ocurrió, sin embargo, que un día don Pipo cayó fulminado por la apoplejía; y un año después, Regino, casado con la viuda, era dueño absoluto del negocio y de un vasto dominio rural.

Entonces empezó a levantar la cabeza, a mirar de frente, por primera vez, y a mirar con orgullo, con la insolencia del esclavo redimido y enriquecido.

Era rico; pero no le bastaba. Sentía ansias de dominio. El servilismo de muchos años le subía a la garganta, causándole náuseas.

Se hizo político. Empezó por ir despidiendo, uno tras otro, a todos sus antiguos compañeros de miseria, a los que tenían el derecho de seguir llamándole:

– “Che; Regino”...

Ahora era y tenía que ser para todos, “Don Regino”. (VIANA, 1920b, p. 69-71)

Embora tenha por hábitat o campo, Regino, assim como Pantaleón e Pedro Quiñones, personagens da obra de Carlos Reyles, estabelece uma forte relação com um elemento essencialmente urbano – a política –, sendo seu envolvimento com essa atividade um aspecto crucial no processo de transformação do personagem em caudilho. Afora esse traço barbarizador, a cidade assume outra faceta na obra de Javier de Viana: a ideia, já presente em *Juan Moreira*, de que o contexto urbano é a causa dos males que afligem o *gaucho* civilizado que habita a pampa. É o que acontece com Facundo Imperial ao ser feito prisioneiro e obrigado a integrar o pelotão de um forte em Buenos Aires. Aos poucos, a “força civilizatória” da justiça elimina todos os vestígios positivos da sua personalidade.

Ya Imperial era un soldado hecho; ya no se mostraba tan huraño; hablaba con los camaradas en ocasiones aceptaba un trago de caña y a veces ría. La bárbara disciplina del cuartel había quebrado su carácter altanero, su soberbia gaucha. Las humillaciones diarias, los repetidos insultos, los continuos castigos, habían concluido por domarlo. Carcomida la dignidad, coraza mortal, la moral se destruida precipitadamente, como se destruye una muela después de averiado el marfil protector. [...]

Sólo después de transcurrido un mes pudo Facundo volver a las filas. Pero ya no era Facundo: ya no quedaba en el nada del paisano noble y altivo, del hombre de vergüenza, del ser libre, consciente y amante de su derecho. Olvidó que tenía campos y haciendas, olvidó hasta la mujercita tan entrañablemente adorada. Las heridas abiertas en su alma por las primeras humillaciones, habían cicatrizado. Ni recordaba la injuria ni pensaba en venganzas. Por el contrario, adulaba a los jefes, se había hecho servil. Como todos sus compañeros de infortunio. (VIANA, 1920a, p. 67-71)

Como é possível observar, as narrativas de Javier de Viana acabam por não apresentarem uma identificação com nenhum dos polos da dicotomia sarmentiana, Como ressalta Arturo Sergio Visca,

[...] Viana ni siquiera admitió la discutible pero aparentemente salvadora oposición civilización-barbarie: si el campo es para Viana la barbarie apenas suavizada por una áspera y fugaz poesía, la ciudad (a través de las escasas referencias que a ella se hacen en su obra) se muestra como generadora de corrupción y cocina de engaños y fraudes políticos. La ciudad es para Viana la otra cara de la moneda. Peto esta otra cara se perfila con facciones tan desagradables y desalentadoras como las de la primera. (VISCA, 1956, p. XII)

Além de retomar algumas questões presentes nas obras de Gutierrez e Reyles, Javier de Viana insere novos elementos na relação entre os polos sarmentianos da civilização e da barbárie. Um dos aspectos a partir do qual Viana torna mais complexa a relação entre o campo e a cidade é a figura feminina. É o caso de Rosa, esposa de Facundo.

Por la noche se bailó en la sala de la estancia. Muchas parejas, mucho gaucho burdo, mucha criolla tímida; destacándose en el conjunto de rostros bronceados y de polleras almidonadas, Rosa la morocha de ojos más negros, de labios más rojos, de

cuerpo más airoso; entre los hombres imponiéndose estaban Santiago Espinel, comandante, comisario y caudillo, y Facundo Imperial, joven, rico, buen mozo. Ambos cortejaban a Rosa: ambos se odiaban.

[...]

Rosa sentía instintiva predilección por el comisario, cuya insolente grosería emparejaba con las tendencias cerriles de su alma; pero sus veinte años elevaban mezclado con el simple aroma campesino, el acre perfume de una filosofía práctica. Rosa había estado en la ciudad; sus dedos habían gustado el voluptuoso placer de estrujar telas de seda, sus ojos se habían deleitado en la contemplación de blondas de encajes, de pieles, de plumas y de joyas, y en su imaginación flotaban indefinidos ensueños de riqueza y de lujo. Como Imperial era rico y bueno, la criolla dudaba. (VIANA, 1920a, p. 55-56)

Afora o fato de apreciar o luxo e a riqueza característicos da cidade, Rosa nutre uma admiração pelo comissário Santiago Espinel, personificação da justiça no campo. Contudo, indecisa entre o amor dos dois homens, a moça acaba por ceder à investida do rico Facundo. Ironizado em alguns contos de Javier de Viana, o caráter de civilização do ambiente urbano é também visto de forma caricatural pela narrativa do argentino Benito Lynch, em especial no romance *El inglés de los güesos*, no qual o protagonista James é alvo das chacotas dos habitantes da pampa, sendo recebido com gargalhadas ao chegar à estância onde se hospedaria durante o período em que realizaria sua pesquisa antropológica.

Doña Casiana, tan seria y malhumorada de ordinario se reía con una risa nerviosa, incontenible, que hacía sacudir toda su carne a la manera como sacude el trote el flácido ijar de los vacunos, y hasta la misma Negra, comunicada, trastornada sin duda por el general alborozo, llegó a decir a Santos Telmo que estaba a su lado y a quien le “tenía negada el habla desde hacía días por cargoso y por sonso”, que mister James parecía “el mismo diablo adrede”. (LYNCH, 1975, p. 07-08)

Se, por um lado, o ambiente urbano – em especial o europeu – é ridicularizado pelo olhar do campo, por outro, também é tido como o berço da barbárie que assola a pampa. Nesse sentido, é de Buenos Aires que vem Don Francisco Suárez Oroño, o Don Pancho, cruel e autoritário estancieiro retratado em *Los caranchos de la Florida*. Diferentemente do pai, Don Panchito nasceu no campo e, muito embora tenha sido educado na Europa, faz questão de ressaltar seu vínculo com a pampa.

Don Panchito se queda un rato pensativo, y después dice:

–Yo no soy de la ciudad, señorita; yo he nacido acá, como ya le dije; y si he ido a Europa ha sido precisamente para volver sabiendo explotar una estancia como conviene. Le aseguro que pienso pasarlo aquí siempre, y que nunca podría vivir en la ciudad,

– ¡Qué raro! le diré; ¿y por qué?

– ¿Qué sé, yo?... porque no me gusta, porque la gente me revienta, porque la verdadera vida es ésta que se vive en el campo...

El mozo hace una pausa, y después prosigue suavemente:

– ¿No ve qué tarde, señorita, qué hermosura de tarde? !Dígame usted si en las ciudades pueden verse estas cosas! . . . A mí me revientan las montañas, me revienta el mar, me revienta la muchedumbre, la fiesta, el ruido... Yo quisiera vivir en donde

yo solo mandara, y en donde hubiese la menor cantidad de gentes que hablen u opinen. Por eso es que lo que más me gusta es el campo; el campo y los animales... ¡Oh, estarse horas y horas tendido en el pasto mirando el cielo, o agarrar un caballo e irse lejos, lejos, lejísimos! ¡Le aseguro que, si alguna vez llego a casarme, he de irme con mi mujer adonde no estemos sino los dos solos! (LYNCH, 1969, p. 173-174)

Longe de ser motivo de piadas e brincadeiras, como pode ser observado em *El inglés de los güesos*, a civilização europeia passa, em *Los caranchos de la Florida*, a ser vista como um cenário opressor. É desde cenário opressor que, como bem observa Julio Caillet-Bois, vem a figura que materializa a ordem no ambiente pampeano:

En lo alto, el dueño de la estancia, a quien se teme y se aborrece sordamente porque hace pesar su fuerza sobre los inferiores, [...]. A menudo, es hombre de ciudad que vive a disgusto entre gentes a quienes deprecia por su educación, y se esfuerza por señalar esa diferencia en el hablar, en las ropas, en los modales, siempre celoso de probar que no se ha “agauchado” por dentro, aunque haya adquirido gran habilidad en las faenas del campo. [...]

Encarna orgullosamente el espíritu de la ciudad, relegado por soberbia, por misantropía, por una gran decepción, o por necesidad, a un ambiente hostil, como desterrado de la única vida posible. Más que las fuerzas de progreso, representa las que se limitan a conservar el orden, y se siente amenazado y asediado de contagio si no defiende su individualidad, exaltando sus cualidades distintivas. (CAILLET-BOIS, *op. cit.*, p. 26)

Muito semelhante ao que ocorre com a jovem Beba, no romance homônimo de Carlos Reyles, a educação urbana é vista por aqueles que são responsáveis pelas crianças como uma ferramenta essencial para garantir que elas não sejam atingidas pelas forças barbarizadoras da pampa.

Cuando Panchito cumplió ocho años, a pesar de la energía de su carácter el padre tuvo miedo y resolvió enviarlo, en consecuencia, a Buenos Aires, en compañía de su primo Eduardo, pobre cautivo que rumiaba en el ostracismo sus incurables nostalgias. [...] Cuando Panchito cumplió diez y siete años quiso volver también al lado de su padre; pero éste, que había notado los buenos efectos que el ambiente había producido en el carácter de su hijo, y que tenía entre ceja y ceja lo ¿el fracaso de Eduardo, se apretó el corazón con ambas manos, y usando de toda su entereza lo envió a Alemania a estudiar agronomía. (LYNCH, 1969, p. 10-12)

Em *Los caranchos de la Florida*, Lynch coloca em discussão o binômio civilização-barbárie a partir da conturbada relação entre Don Pancho e seu filho. Embora estejam no ambiente pampeano e mantenham algum vínculo com ele, ambos os personagens tiveram um forte contato com a cidade. Porém, diferentemente do jovem, Don Pancho vê o ambiente urbano como algo positivo. Mesmo fortemente vinculado ao campo, Don Pancho não deixa de reconhecer o potencial da pampa para a barbárie, particularmente nociva para os jovens que ainda não estejam suficientemente maduros para suportar as forças embrutecedoras do ambiente rural.

Um pouco diferente do que se observa nas narrativas de Javier de Viana, nas quais uma concepção determinista marca as tendências civilizatórias ou barbarizadoras tanto da cidade quanto do campo, os personagens de Benito Lynch mostram-se mais complexos, possuindo alguma autonomia em relação ao contexto em que estão inseridos. Assim, em *El romance de un gaucho*, na mesma pampa onde se encontra a barbarizada propriedade dos Rozales é possível encontrar uma estância como a de Venero Aguirre.

Allí naides trabajaba, allí naides atendía a otra cosa que a pasarlo bien y a divertirse. De suerte que los bienes que dejó el viejito se iban respadando a los cuatro vientos, como majada que atropellan los cimarrones. Además y como si la mala cabeza y los vicios de los tres hermanos no hubieran sido bastantes pa acabar con todo aquello, ahí estaban los amigos, los forasteros y los agregados de todas layas, amontonaos y estorbándose de pura angurria, como los perros de los indios alrededor, de los jogones. [...] ¡Si el finao don Rozales – que asigún se dice nunca jué muy generoso pal bolsico – hubiera levanta la cabeza!... En aquella estancia – no es por decir que la carne ni los vicios se le haygan de negar en abundancia a ningún pobre, en casa que se respete –, pero en aquella estancia el desperdicio era ya un dolor... [...] ¡Caray!... lo que aquellos mozos consentían no se vido en ninguna parte, ni hay ansina rodeo que no se acabe... Por eso, [...] los Rozales ya encomenzaban a mirar con angurria la hacienda e los vecinos; que el que se ha ensebao el pico mucho tiempo con linda carne flor, difícilmente se aviene con la flaca. (LYNCH, 1961, p. 226-227)

Nunca había visto el hijo e la viuda, estancia más linda que aquella e don Venero Aguirre, ni más raras cosas tampoco; hasta que hubo dentro en el campo, despues de galopiar una güelta e cerca e cuatro leguas, pa poder hallar la tranquera.

Las poblaciones, se alzaban mesmamente, en el medio el campo, bien arribita de unos médanos muy verdes y eran toditas – casas y galpones –, blancos como la ñeve y con los techos pintaos de colorao igualitos.

[...]

El camino, arrancaba dende aquella mesma portada, por ande dentro Pantalión y que era e rienda y también pintada e colorao como los techos pero, no era un camino e güeyas como todos los caminos; era más bien, como una suerte e calle derecha, lisa y bien painada; sin pozo ni cargagüezal alguno y además, con una fila de álamos nuevitos, a cada lao, que lo costiaban hasta las casas mismas, en un tiro e más de media legua.

[...]

Pero lo que más le llamó la atención, al hijo e la viuda jué el molino; aquél molino machazo, pa sacar agua, del que tenía sentidas tantas mentas y al que en seguía lo devisó, ahí a un costao de las casas; alto que parecía llegar al cielo, y también colorao, de arriba abajo, como toditos los techos, cercos y tranqueras.

Poca hacienda halló Pantalión en su camino; pero, la que vido, era de lo mejorcito; una punta e novillos mochos y negrazos como mandingas y un lotecito e potrancas alazanas rubias, que parecían mesmamente onzas de oro por lo parejitas y lo brillosas. (*ibid.*, p. 483-484)

Assim como nas narrativas de Benito Lynch, a obra de Ricardo Güiraldes retoma o dualismo sarmentiano a partir de personagens que explicitamente se aproxima dos polos da civilização e da barbárie. Contudo, o autor de *Raucha* claramente toma o campo como o *locus* do primeiro termo, aproximando a cidade do segundo elemento.

Don Leandro orilló el suicidio durante dos meses. Sin amigos, él que había vivido trabajando para los suyos, no tuvo quién le hablara de consuelo.

En su escritorio, enredado de humo a fuerza de fumar con tic de maniático, veía la vida simbolizada por su traje de luto, comprado en momentos de desvarío, ridículo en su solemnidad y demasiado grande; algo superfluo, mísero, extraño a él.

Caía en la noche, como en una incoherencia. Aplastado en un sillón jugaba con un pequeño revólver, cuya empuñadura nacarada refrescaba sus manos; era una habitud desde que sacó por primera vez aquella arma, con decisión hecha.

Ahora dialogaba con la muerte, sin hacer real su propósito, y en ese su estado de somnolencia, volvió a tientas hacia la reflexión que había nuevamente de hundirlo en la vida. Los chicos. Don Leandro quiso estar para ellos, pagarles la deuda contraída al engendrarlos.

Ellos nada supieron de la desgracia. Poco a poco, creyendo a la madre en viaje, fueron olvidando con preguntas a intervalos cada vez más espaciados.

El viejo decidió habitar definitivamente la estancia. Cuatro leguas con gran parque y hacienda refinada por mestización lenta.

Allí se distraería en el trabajo y los cachorros se desarrollarían con salud. (GÜIRALDES, 1949, p. 07)

Como é possível observar nesse trecho, a estância representa, para o personagem, a tranquilidade que o ajudará a superar a tristeza que o oprimia no ambiente urbano após a morte de sua esposa. Positivo é também o efeito do ambiente rural para os filhos de Don Leandro, em especial Raucho. Porém, após alguns anos vivendo na estância da família, os irmãos voltam à cidade e entram em contato com um dos instrumentos centrais do processo de civilização: a escola. A exemplo de Beba, protagonista da narrativa homônima de Reyles, e de Don Panchito, personagem de *Los caranchos de la Florida*, de Lynch, Raucho encontra na instituição educacional o exato oposto do que a concepção de civilização de Sarmiento indicava.

Así cayó en la vida Raucho. El aprendizaje fue rápido. En la primera hora, dedicada más a los alumnos que al profesor, buscó cuál de sus compañeros podía ser su amigo, y con ingenuidad instintiva de hombre libre aún de preceptos morales, se inclinó al más fuerte y resuelto de la clase.

Estaba en sus observaciones de reojo cuando sintió un leve golpe en la cabeza. Un garbanzo rodó por el suelo. Empalideció. Dábase cuenta de que era el momento de dominar o ser dominado. Además, la primera ira ante una crueldad inútil le hizo buscar en su cerebro tupido de embestidas alguna venganza fabulosa.

Un segundo garbanzo le obligó a encoger el pescuezo, y su gesto de esquivar dobló la alegría de los *titeadores*. Miró hacia su espalda y vio cómo le despreciaban, con sonrisas de burla. Hizo con la mano una seña de amenaza y espizó al agresor con resolución hecha.

El tercer garbanzo rebotó en su cabeza; no vio quién era, pero eligiendo al más alegre, le boleó la regla con puntería de *cascodeador*.

Dio en el blanco; la clase se alborotó como un tacurú pateado; el profesor tocó un timbre, entregando en manos de un celador a Raucho, que salió dispuesto a defender ante el director sus derechos. (*ibid.*, p. 31-33)

Conforme se lê no excerto supracitado, os espaços de “civilização” configuram, nas narrativas de Güiraldes, ambientes que propiciam aos jovens todo tipo de degradação e vícios,

próprios da barbárie tão criticada por Sarmiento. Se a infância passada na cidade foi marcada pela barbárie escolar, a juventude de Raicho revela outra faceta do ambiente urbano.

Fueron más frecuentes sus venidas a Buenos Aires. Pretextos siempre encontró. Como los libros, las mujeres francesas con quienes solía acoplarse en la ciudad le hablaban de París. Los amigos se lo ponderaban como un sueño de placeres escalonados.

Se hizo trasnochador. Fue su vicio ineludible. Trasnóchó primero por el ingenuo placer de las *farras* nocturnas, luego por inercia.

Ya divertirse no era el asunto; trasnochaba en cualquier parte: en un café, en los prostíbulos, en su cuarto con algún compañero, de mil modos y en mil diferentes partes.

Se radicó en la ciudad. No iba sino obligado a la estancia y pasaba su tiempo en bailes, teatros y otros lugares frecuentados por mujeres independientes. Tomaba el té, a la tarde, en una amplia terraza, que dominaba en parte la ciudad. Allí miraba las modistitas y dependientes de tienda, con actitudes de favorecido. (*ibid.*, p. 66)

O contato com a vida social e cultural bonaerense despertou no jovem Raicho o desejo de conhecer Paris. Toda a futilidade e boemia experimentadas na cidade americana, contudo, nem sequer poderiam ser comparadas aos excessos que o protagonista conheceu na capital francesa. O que, a princípio, parecia ser a realização de um desejo tornou-se logo um pesadelo opressor.

Raicho se sentía aplastado, insignificante, vacío como un bolsillo dado vuelta. Había gastado su contenido. Nada más.

[...]

La noche era un tembladeral de penumbras, la nada, el vacío, y los tugurios nocturnos, agujeros de luz dentro de los cuales había movimiento y ruido suficiente para pasar un momento aturdido.

Odió a París, pulsando su vida enferma; ese París que antes había imaginado como una ciudad hembra en espera, pero sin sus tumores.

Odió a Montmartre, que la noche enciende como sexo luminoso de ardores lúbricos insaciables, de quien había ignorado la lepra.

Peregrinó inconsistente como un harapo las calles inconcluibles, con la sensación de que la gente que cruzaba era vieja, muy vieja, como gastada por los años.

Iba a teatros, conciertos, haciendo tiempo para sumirse en el único ambiente apto a borrar su vergüenza, y muchas noches, detúvose sobre algún puente del Sena, que acarrea lento su secular y sórdida tristeza mientras las luces sobre su pálida superficie inerte lloraban largas lágrimas de fuego. (*ibid.*, p. 131-132)

Concebida como o ponto máximo que a cultura e a vida social da civilização poderia alcançar, Paris vai tornando-se a materialização da barbárie para o protagonista do romance de Ricardo Güiraldes. Um sentimento cujas feridas apenas o ambiente rural poderia curar.

Se, em *Raicho*, Ricardo Güiraldes já havia superado a abordagem do binômio “civilização-barbárie” até então proposta pelos autores gauchescos – ao relacionar um único personagem tanto ao campo quanto à cidade, fazendo com que ele se identificasse, com igual força, ora por um dos polos, ora por outro –, em *Don Segundo Sombra* o escritor argentino vai



mais além. Publicado nove anos após a primeira edição de *Raucho*, a narrativa em primeira pessoa do apadrinhado de Dom Segundo faz ressurgir o protagonista da obra de 1917, elaborando entre esses dois personagens uma metafórica relação de espelhamento entre os contextos urbano e rural.

Fue a raíz de estas charlas, que Raucho acertó a influenciarme con aficiones suyas. Sabía una barbaridad en cuanto a lecturas y libros. Prestándome algunos me hablaba largamente de ellos. Pero ¡qué diferencia! Mientras yo me veía limitado no sólo por el idioma sino por mi falta de costumbre, él leía con extraordinaria facilidad, lo mismo en francés, italiano y en inglés, que en español. Al lado de esto, Raucho me parecía a veces una criatura libre de dolores, sin verdadero bautismo de vida. Otro motivo de su conversación era el de sus aventuras y diversiones. ¿Qué creía que iba a encontrar? La vida, a mi entender, estaba tan llena, que el querer meterle nuevas combinaciones, se me antojaba lamentablemente infantil. Mis argumentos simples, nada podían contra su fantasía y al fin, lo dejaba desfogarse a su gusto. Mi nacimiento, por otra parte, me impedía encarar ningún amorío como una diversión. A todo eso, poco a poco, me iba formando un nuevo carácter y nuevas aficiones. A mi andar cotidiano sumaba mis primeras inquietudes literarias. Buscaba instruirme con tesón.

Pero no quiero hablar de todo eso, en estas líneas de alma sencilla. Baste decir que la educación que me daba don Leandro, los libros y algunos viajes a Buenos Aires con Raucho, fueron transformándome exteriormente en lo que se llama un hombre culto. Nada, sin embargo, me daba la satisfacción potente que encontraba en mi existencia rústica.

Aunque no me negara a los nuevos modos de vida y encontrara un acerbo gusto en mi aprendizaje mental, algo inadaptado y huraño me quedaba del pasado. (GÜIRALDES, 1996, p. 222-225)

Mais do que uma identificação imediata, a relação que se estabelece entre os personagens aproxima a esfera urbana, materializada em Raucho, da esfera da pampa, corporificada no jovem Fábio Cáceres, narrador de *Don Segundo Sombra*, propondo a ideia de que campo e cidade, longe de serem polos opostos, são elementos que se complementam. Valendo-se das palavras de Bella Josef, é possível afirmar que Ricardo Güiraldes buscou, em *Don Segundo Sombra*, “expressar o símbolo da continuidade da vida, representando três momentos da História argentina: Don Segundo, Fabio e Raucho – o passado, o presente e o futuro ideal” (JOZEF, *op. cit.*, p. 162).

Seja ao se apresentar como berço da barbárie ou ser considerada *locus* da civilização, a pampa foi, ao longo da tradição gauchesca platina, sempre posta em contraposição ao ambiente urbano. As narrativas de Eduardo Gutierrez, Carlos Reyles, Javier de Viana e Benito Lynch, sem abrir mão das suas peculiaridades estéticas e temáticas, *grosso modo*, acabavam por atualizar a oposição proposta por Sarmiento, alterando os valores positivos e negativos entre os componentes da dicotomia e, por vezes, tornando mais complexa essa relação binária, com a inserção de alguns elementos que se filiavam a um dos polos. Tão sólida era a ideia de uma absoluta incompatibilidade entre os termos “cidade” e “campo”, que apenas no

derradeiro romance de Ricardo Güiraldes, aproximadamente meio século após a publicação da obra de Gutierrez, foi possível verificar uma superação da distância intransponível entre esses dois extremos. Após passar os primeiros anos de sua infância na barbárie do pequeno povoado onde vivia com as tias e tornar-se homem na pampa civilizada sob a tutela de Dom Segundo, o jovem Fábio completa sua formação ao tornar-se amigo do culto Raicho, agregando, a partir dessa amizade, o complemento da “civilização” que faltava à sua “barbárie”.

### 3. A RESSIMBOLIZAÇÃO DO GAUCHO NA GAUCHESCA DE SILVINA OCAMPO

Nascida em 28 de julho de 1903, na cidade de Buenos Aires, e falecida na capital argentina em 14 de dezembro de 1993, Silvina Inocencia Ocampo Aguirre era a mais nova de seis irmãs. Poeta e tradutora, além de contista, Silvina teve sua imagem sempre intimamente relacionada às figuras de sua irmã mais velha, Victoria Ocampo, fundadora da revista *Sur*, de Adolfo Bioy Casares, que conheceu em 1933 e com quem se casou em 1940, e de Jorge Luis Borges, amigo por quem nutria carinho especial. Mesmo estando tão próxima de três das figuras tidas como as mais importantes da cena literária argentina, não foi a aptidão para as letras a primeira a se manifestar na escritora. Nutrindo um grande interesse pelo desenho e pela pintura, Silvina viajou a Paris na juventude, onde estudou com o surrealista Giorgio de Chirico e o cubista Fernand Léger. Contudo, tal experiência, embora importante e, em certa medida, bem-sucedida, não atendeu plenamente às suas expectativas, como revela a própria escritora.

Estudié pintura con Giorgio de Chirico en París. Llegué a saber de los avatares de los artistas, y sus alegrías; me sumergí en colores que reflejaran mi alma o mis estados de ánimo. También en París, luego de sentir que de Chirico me había dado todo lo que podía darme, fui a la academia de Léger; [...]. Allí destaqué como estudiante. Léger me felicitaba, pero no me resultaba suficiente. De él me quedó la preferencia por el dibujo, aunque sus propios dibujos sean inferiores a los de otros pintores. Lo único que le interesaba a Léger eran los dibujos bajo sus pinturas, perdidos entre infinitos colores y pinceladas que ningún otro artista lograba imitar. Me enojé con Giorgio de Chirico y le dije que él sacrificaba cualquier cosa por el color. Me contestaba: “¿Y qué hay aparte del color?” “Tiene razón, Pero los colores me molestan. No se pueden ver las formas bajo la confusión de tantos colores”. (OCAMPO, 2002, p. 08)

Desiludida com as artes plásticas, Silvina começou a abrir espaço para a forma de expressão artística que a notabilizaria dentro e fora de seu país. Após esconder por muitos anos os textos que produzia, publicou em 1937 seu livro de contos *Viaje olvidado*. A este

seguiram-se *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia* (1959), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988). Ao longo da década de 1970, Silvina dedicou-se à literatura infantil, publicando, entre os anos de 1974 e 1977, quatro livros de contos destinados às crianças. Além das narrativas curtas, a autora escreveu ainda dois romances, *Los que aman, odian*, publicado em 1946 juntamente com Adolfo Bioy Casares, e *La torre sin fin*, editado postumamente em 2007. Além dessas obras, Silvina Ocampo produziu, entre os anos de 1941 e 1985, uma dezena de livros de poesia, os quais lhe valeram o reconhecimento como uma das poetisas argentinas mais significativas de sua geração.

Seja em função da relação muito próxima que manteve com o grupo *Sur*,<sup>13</sup> seja em decorrência do contato intenso que travou com as vanguardas estéticas europeias, em especial a pintura surrealista e cubista, a obra literária de Silvina – de forma particular seus contos – é atravessada por algumas características centrais, identificadas de forma quase uníssona por sua fortuna crítica. Um desses traços diz respeito à presença marcante do fantástico, do maravilhoso e do irreal em seus contos, sendo, em diversos deles, o onírico, o espelhamento, a ambiguidade e o duplo elementos temáticos e formais recorrentes.<sup>14</sup> Somado a esse, outro traço significativo apontado pela fortuna crítica da autora refere-se à inocência e à ingenuidade dos narradores, muitas vezes crianças, em contraste com a forte carga de violência e horror das cenas descritas em seus contos.<sup>15</sup>

Muito embora Silvina Ocampo seja reconhecida como uma escritora de vanguarda, cuja obra pode ser classificada, majoritariamente, como de temática urbana, é possível, em sua vasta produção – que abarca cinco décadas de escrita, totalizando cerca de duzentos contos –, observar que alguns textos desviam-se dessa abordagem e retomam, de forma nem um pouco ingênua, a tradição literária gauchesca. Ao deter o olhar nessa produção narrativa que se pode denominar gauchesca, facilmente se identificam os traços do processo pelo qual passou a literatura regionalista na América Latina a partir dos anos de 1920 e 1930, período em que, como consequência da vertiginosa modernização e do significativo influxo de bens

<sup>13</sup> O protagonismo do casal Bioy Casares e Silvina Ocampo no cenário intelectual bonaerense em meados do século XX é referido por biógrafos de Borges, tais como Edwin Williamson (2011) e James Woodall (1999), que relatam os jantares semanalmente realizados na residência dos escritores, encontros que congregavam além de Borges e dos anfitriões, nomes como Pedro Henríque Ureña, Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, María Luísa Bombal.

<sup>14</sup> Para uma leitura mais aprofundada a respeito da presença dessas características na obra de Silvina Ocampo, conferir KLINGENBERG (1999), FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (2003) e PARIS (2002).

<sup>15</sup> A violência na obra de Ocampo é sublinhada por BERMÚDEZ MARTÍNEZ (2003), MOLLOY (1969), dentre outros autores. Já a figuração da infância nos contos da escritora argentina é analisada de forma mais aprofundada por ROFFÉ (2002).

materiais e culturais de origem europeia, a ficção de temática rural teve de rever sua rígida tradição em função das estéticas de vanguarda que já exerciam sua influência na produção literária dita urbana. A esse movimento de renovação, o crítico uruguaio Angel Rama denominou transculturação narrativa,<sup>16</sup> ou regionalismo plástico. Segundo o pensador, tal processo consistia em

[...] echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. En los grupos regionalistas *plásticos*, se acentúa el examen de las tradiciones locales, que habían ido esclerosándose, para revitalizarlas. No pueden renunciar a ellas, pero pueden revisarlas a la luz de los cambios modernistas, eligiendo aquellos componentes que se pueden adaptar al nuevo sistema en curso. (RAMA, 1989, p. 29, grifo do autor)

A renovação da estética literária regionalista levada a cabo pelo processo de transculturação pode, segundo Rama, ser observada em três níveis: no nível linguístico, no nível da estruturação literária e no nível da cosmovisão. No que tange ao primeiro nível, o que se observa nas obras do regionalismo plástico é uma inversão hierárquica entre a manifestação linguística local, usada para caracterizar as falas dos personagens, e a manifestação linguística erudita, que marcava o discurso do narrador. Nas palavras de Angel Rama:

La que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto, se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador, manifestando su visión del mundo. (*ibid.*, p. 42)

Em termos de estruturação literária, o regionalismo plástico promoveu uma superação do modelo naturalista herdado do século XIX, incorporando elementos estéticos vanguardistas e recursos da literatura fantástica, incluindo “una destreza imaginativa, una percepción inquieta de la realidad y impregnación emocional mucho mayores, aunque también imprimieron una cosmovisión fracturada” (*ibid.*, p. 44). Somado a esses, é possível identificar um terceiro tipo de alterações transculturadoras: trata-se da cosmovisão que emerge no discurso narrativo e engendra os sentidos das obras literárias. Como bem assinala Rama, as vanguardas europeias colocaram em xeque o discurso lógico-racional vigente desde a Idade Moderna, sendo a narrativa fantástica e o realismo mágico os melhores exemplos da

---

<sup>16</sup> O conceito de Rama é, segundo o próprio pensador uruguaio, decorrente da noção de transculturação proposta pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz. No entanto, diferentemente da concepção deste, a ideia de Rama não concebe a cultura receptora como um ente passivo, e sim como um sistema que não apenas seleciona os elementos estrangeiros a serem incorporados, mas também avalia os componentes culturais internos a serem resgatados da tradição local e “modernizados” nesse diálogo com as estéticas europeias.

materialização literária dessa resposta à hegemonia do cientificismo e do racionalismo. No caso do regionalismo plástico, as inovações do processo de transculturação assumiram a forma de uma valorização do mito como uma narrativa tida como “verdade” e o restabelecimento do protagonismo de uma visão de mundo própria das sociedades tradicionais. Nas palavras de Angel Rama:

Al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes.

Este repliegue restablece un contacto fecundo con las fuentes vivas, que son las inextinguibles de la invención mítica en todas las sociedades humanas, pero aun más alertas en las comunidades rurales. Se redescubren las energías embridadas por los sistemas narrativos que venía aplicando el regionalismo, se reconocen las virtualidades del habla y las de las estructuras del narrar popular. Se asiste así al reconocimiento de un universo dispersivo, de asociacionismo libre, de incesante invención que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Existía desde siempre, pero había quedado oculto por los rígidos órdenes literarios que respondían al pensamiento científico y sociológico propiciado por el positivismo. (*ibid.*, p. 52-53)

Como será possível observar a partir da análise que segue, os contos de temática gauchesca de Silvina Ocampo apresentam as inovações estéticas supracitadas, podendo, nesse sentido, ser considerados obras pertencentes ao movimento designado por Angel Rama como regionalismo plástico. Contudo – e esta é a hipótese sustentada por este trabalho –, mais do que incorporar as inovações do processo de transculturação, a narrativa da escritora argentina promove uma ruptura com a tradição da literatura gauchesca rio-platense a partir de elementos temáticos e estéticos relacionados diretamente à questão de gênero.

Dentre os contos selecionados para compor o *corpus* a ser analisado neste trabalho estão “El impostor”, presente na obra *Autobiografía de Irene*; “Azabache” e “La última tarde”, que constam no livro *La furia*; “La hija del toro” e “El moro”, publicados em *Las invitadas*; e “La muñeca”, de *Los días de la noche*. A análise dos referidos textos será organizada a partir de três grupos, nos quais serão observadas as convergências e divergências que a obra da argentina estabelece com a dita literatura gauchesca canônica – ou seja, de autoria masculina –, em especial no que tange aos aspectos simbólicos que constroem a identidade cultural do *gaucho*. Dentre tais elementos, sem dúvida, um dos mais significativos é a imagem do “centauro dos pampas”, construção metafórica que simboliza a aproximação que o habitante das planícies da região do Prata tem com seu cavalo, em um sentido mais estreito, e com a natureza, de forma mais ampla.

### 3.1. Reescrevendo a alteridade do corpo humano: o mito do centauro em “Azabache” e “La hija del toro”

A relação que o habitante da pampa estabelece com sua montaria é retomada em diferentes momentos ao longo da produção ficcional de Silvana Ocampo. Em “El moro”, conto que será analisado de forma mais aprofundada no subcapítulo 3.3, por exemplo, a trama é protagonizada por um menino que adora cavalos e que nutre forte sentimento em relação a um animal em especial: o mouro que dá título à narrativa.

[...] Me gustaban los caballos: eran mi juguete pero también mi herramienta de trabajo. En la trompilla del desgraciado de don Eusebio (del establecimiento La Felicidad, de Tres Arroyos) había caballos de todos los pelos: alazanes, gateados, zainos, azulejos, tobianos, rosillos, picazos, malacaras, colorados, bayos, tordillos, negros, blancos. Todos me gustaban, salvo el blanco, que atraía los rayos, el rosillo que parecía sucio. El mío era moro y uno de los pocos de ese pelo en mi pago. Tal vez por ese motivo me gustaba tanto la canción del Moro, cantada por Gardel, que a menudo oía en la radio de Tres Arroyos.

[...] Los hombres del establecimiento, salvo Ireneo, que tenía un corazón de oro, daban poca importancia a la amistad que me unía al caballo. Por esa amistad yo me creía poco menos que su propietario, pero en ese punto reconozco que me equivocaba. (OCAMPO, 2007a, p. 375-376)

Diametralmente oposto é o vínculo entre o ser humano e o animal apresentado no conto “El impostor”. Embora a figura do cavalo não assuma o protagonismo de tal narrativa, diferentemente do que ocorre em “El moro”, é impossível não assinalar a significativa, embora breve, referência que o narrador<sup>17</sup> faz a respeito da relação que se estabelece entre o personagem Armando Heredia e o cavalo Apolo.

Apolo se acercaba lentamente, se detuvo ante nosotros. Una luz azulada y turbia, de ópalo, iluminaba sus ojos muertos. Parecía una imperfecta estatua de piedra o de yeso manchado. Todo ese mundo visual, que espanta a los caballos, había desaparecido de su vida junto con la dicha. Sentí que en mi cara transparente se traslucía el horror: recordé las palabras oídas en el tren: “...cegó un caballo porque no le obedecía. Lo ató a un poste, lo maniató y le quemó los ojos con cigarrillos turcos”.

Entre nosotros se entabló el siguiente diálogo:

- Pobre animal, ¿por qué no lo matan?
- Todavía sirve para el arado.
- ¿Lo hacen trabajar? Ha de sufrir mucho.
- ¿Cómo lo sabe?
- Apenas se mueve. Lo he visto vagar lentamente, ¡con tanta indiferencia!
- La indiferencia no es sufrimiento.
- Es el peor.
- Tal vez. Pero Apolo no es del todo indiferente. Usted verá.

<sup>17</sup> O conceito de narrador e a instância da voz que assume o discurso narrativo, bem como outras questões referentes à narratologia, serão aprofundadas no subcapítulo 3.4. Por ora, o termo “narrador” será tomado aqui em sua acepção mais comum, ou seja, o sujeito que narra a história.

Heredia encendió un fósforo y lo acercó a los belfos del caballo. Éste se estremeció, irguió el pescuezo, se levantó en las patas traseras y se abalanzó entre los árboles con el esplendor de una figura mitológica.

– ¿Qué le pasa? – pregunté con voz trémula.

– Quedó ciego en un incendio. Estaba atado y no pudo huir. El calor del fuego lo enloquece. Con Eladio nos divertimos: encendemos una fogata en el corral, lo encerramos y lo montamos por turno para ver a quién voltea antes.

Heredia prometió que al día siguiente nos divertiríamos con Apolo. Acepté asqueado. Pensaba, mientras sonreía hipócritamente: Cada amigo nos revela, tarde o temprano, la existencia, en nosotros, de un defecto inesperado. Heredia me revelaba mi cobardía; o más bien, el miedo que yo tenía de parecer cobarde.

A lo lejos, entre los árboles, Apolo había recuperado su indiferencia melancólica. (*ibid.*, p. 116-117)

Não obstante o fato de a importância simbólica do cavalo para a construção da identidade cultural e literária do *gaucho* ser retomada nesses dois contos – reforçando a proximidade entre os dois seres, em um caso, ou negando tal elo de forma violenta, no outro –, as narrativas de Ocampo nas quais o mito do centauro dos pampas é reestruturado de forma mais significativa são, sem dúvida, “La hija del toro” e “Azabache”.

No caso deste último conto, publicado na obra *La furia*, de 1959, o personagem-narrador, de nome não revelado, relata sua trágica história de amor com Aurelia, uma mulher submissa que apresentava um traço de personalidade bastante peculiar: um fascínio absoluto por cavalos.

Aurelia era una sirvienta; apenas sabía escribir, apenas sabía leer. Sus ojos eran negros, su pelo negro y lacio como las crines de los caballos. En cuanto terminaba de limpiar las cacerolas o los pisos tomaba un lápiz y un papel y se iba a un rincón para dibujar caballos. Era lo único que sabía dibujar: caballos al galope, saltando, sentados, acostados; a veces eran rosillos, otras veces zainos, colorados, bayos, negros, azulejos, blancos; a veces los pintaba con tiza (cuando encontraba tiza), otras veces con lápices de colores, cuando alguien le regalaba lápices; otras veces con tinta y otras veces con tintura. (*ibid.*, p. 249)

Mais do que uma obsessão, a personagem feminina estabelece, a partir da perspectiva do narrador, uma identificação explícita com esses animais, identificação essa que vai muito além da mera semelhança observada entre o cabelo escuro e liso da mulher e a crina dos cavalos, verificando-se também nas atitudes de Aurelia.

Cuando por las mañanas me traía el desayuno, durante unos instantes oía su risa, como un relincho, antes que entrara en mi dormitorio, dando una patada nerviosa contra la puerta. [...] Algunas veces la hallaba conversando con los caballos. Ella, que era tan silenciosa, hablaba incesantemente con ellos. La rodeaban, la querían. (*ibid.*, p. 249-250)

Ao aproximar as figuras da mulher e do cavalo, a narrativa de Ocampo retoma explicitamente o mito do centauro dos pampas, elaborando, a partir de um novo arranjo de elementos, uma espécie de “centauro feminino”. Embora marcante, a identificação de Aurelia



com os equinos está longe de ser um traço isolado de sua personalidade, fazendo parte de um processo mais amplo e complexo de desvalorização do feminino que ecoa no discurso do narrador masculino do conto de Silvina. Tal depreciação estrutura-se, em um primeiro momento, a partir da construção da personagem feminina como alguém intelectualmente inferior, o que, conforme pode ser observado nas citações apresentadas, a constitui, de forma automática, não como uma companheira, mas como uma serviçal. Somado a isso, nota-se que, aos olhos do narrador, mais do que pretensamente pouco inteligente, a personagem feminina é infantilizada, sendo vista não apenas como uma criança ingênua e inocente, mas como alguém incapaz de conviver socialmente sem a supervisão e o controle rigoroso de um indivíduo adulto.

Aurelia se divertía besando la nariz de los caballos; trenzaba su pelo a las crines de los caballos. Estos juegos denotaban su corta edad y la ternura de su corazón. [...] Una tarde encontré a Aurelia con un vagabundo, hablando de caballos. No entendí nada de lo que hablaban. Tomé a Aurelia del brazo y la llevé a casa, sin decirle una palabra. Aquel día cocinó de mala gana y rompió una puerta a patadas. La encerré con llave y le dije que era la penitencia que le infligía por hablar con extraños. Pareció no entenderme. Durmió hasta que la perdoné. Para que no volviera a aventurarse lejos de la casa le conté cómo morían la gente y los animales, que se hundían devorados por los cangrejos. (*ibid.*, p. 250)

Submissa, inferiorizada racionalmente, infantilizada, animalizada, a personagem feminina é objeto de amor, mas, principalmente, objeto de posse da voz masculina que conduz a narrativa, podendo ser vista, na esteira da sua identificação com os cavalos, como mais um dos “animais” de propriedade do protagonista. Tal sentimento de posse pode ser também apreendido a partir da reação do narrador ao surpreender a “sua” mulher conversando com outro homem. Diante da possibilidade de perder Aurelia, a figura masculina busca, a todo custo, mantê-la na segurança do ambiente doméstico, reiterando o conhecido posicionamento patriarcal que estabelece a esfera privada como o espaço ao qual deve se restringir o feminino. Mais do que isso, em uma clara sobreposição de estratégias depreciativas, o homem, para tentar convencê-la a não se afastar dos domínios da casa, assume, diante de Aurelia, a postura de um pai que ameaça o filho ou a filha com histórias sobre os perigos existentes na rua.

Se é bem verdade que o narrador de “Azabache” nitidamente demonstra um sentimento de posse em relação à Aurelia, sentimento calcado em uma objetificação do feminino a partir de sua inferiorização e infantilização, as quais, sem margem a dúvidas, reproduzem a concepção sexista do patriarcado, também é fato que o protagonista acaba por problematizar um dos alicerces sobre os quais se ergue a imagem idealizada e redutora do ser feminino: a beleza do corpo da mulher. Nesse sentido, ao animalizar a figura da amada, o

personagem masculino desconsidera os parâmetros do belo e do delicado como critérios de valor para o corpo feminino, não vendo a ausência desses como empecilho para a paixão: “Aurelia me había hechizado. ¡Qué importaba que las plantas de sus pies fuesen ásperas, que sus manos estuvieran siempre rojas y que sus modales no fuesen finos: yo era su esclavo!” (*ibid.*, *ibidem*).

Como é possível notar nas palavras do personagem que narra o conto de Silvina Ocampo, um dos aspectos que mais o fascina em Aurelia, aquilo que, pode-se dizer, faz com que ele a ame tanto, é o *status* de “selvagem” que caracteriza a mulher, traço que explicitamente a diferencia da moça “elegante” que ele outrora havia amado. Ao falar de seu sentimento pelo “centauro feminino”, afirma o narrador: “[Aurelia] Era mía, como no había sido aquella horrible mujer elegante, con las uñas pintadas, de la cual me había enamorado años atrás.” (*ibid.*, *ibidem*). Em uma clara inversão dos valores patriarcais a respeito do corpo feminino, o personagem deprecia a beleza da “mulher elegante”, deixando-se encantar pela aspereza e pela falta de cuidados estéticos que caracterizam o corpo e as atitudes de Aurelia. Reforçando tal postura, havia ele contestado anteriormente, em uma espécie de defesa aos ataques contra sua relação amorosa: “Dicen que por odio a las mujeres elegantes, me enamoré de Aurelia, pero no es cierto. La amé como no amé a ninguna otra mujer en mi vida.” (*ibid.*, p. 249).

Em grande medida, o fato de ser “selvagem” – ou seja, ser o exato oposto de sua antiga paixão – configura-se uma das principais razões do encanto do narrador por Aurelia. Em outras palavras, é justamente por não ser delicada, por não ser refinada, por não ser, enfim, “civilizada” que ele a ama: “No pude educarla, no quise educarla. Me enamoré de ella.” (*ibid.*, *ibidem*). Tal traço de barbárie, que, de certa forma, não apenas define a personagem feminina desse conto de Silvina, como também está relacionado à própria identidade cultural do *gaucho*, pode ainda ser observado na estreita proximidade que se estabelece entre Aurelia e Azabache, o cavalo negro e arisco que era o animal preferido da mulher. Contudo, se à primeira vista a não civilidade da mulher assumia contornos positivos e encantadores aos olhos do personagem que narra, tal característica da personalidade de sua amada passa a ser vista como algo negativo, não por acaso, a partir do momento em que o instinto de liberdade do “centauro mulher” faz com que ela se afaste do campo de visão e controle do seu “dono”.

A veces la buscaba todo el día, sin encontrarla en ninguna parte. ¿Cómo podía en aquel campo tan llano y sin árboles encontrar un escondite? Volvía descalza y con el

pelo tan enmarañado, que ningún peine podía desenredarlo. Le advertí que a lo largo de la costa, no muy lejos, se extendían los cangrejales. (*ibid.*, p. 250)

Se, por um lado, a mulher por quem o protagonista se apaixonou de forma tão intensa é caracterizada, em termos físicos e comportamentais, por uma forte semelhança com a espécie equina – aproximação essa tão significativa a ponto de ela, a despeito de todo amor que o narrador afirma sentir, demonstrar um afeto maior pelo cavalo Azabache –, é importante observar, por outro lado, que a animalização de Aurelia tem atrelada a si a configuração dessa figura com alguém impossível de domesticar. Colocado em outros termos, longe de ser, metaforicamente, um cavalo domado e submetido às ordens de seu proprietário, Aurelia revela-se um animal absolutamente selvagem, incapaz de comportar-se como um objeto passivamente possuído pelo narrador. Assim, não podendo viver em plena liberdade, tal como seu “espírito selvagem” determina, a personagem feminina opta pelo suicídio.

No me oyó. La tomé del brazo y le grité al oído. Se puso de pie y salió de la casa con la cabeza erguida, encaminándose hacia la costa.

– ¿Adónde vas? – le pregunté.

Siguió caminando sin mirarme. La retuve del vestido, forcejeó hasta que se rompió. La voltié, la lastimé en mi desesperación. Se puso de pie y siguió caminando. Yo la seguí. Cuando llegamos a la proximidad del río, le supliqué que no siguiera adelante porque allí se extendían los cangrejales, con un inundo olor a barro. Siguió caminando. Tomó un camino angosto, entre los cangrejales. La seguí. Nuestros pies se hundían en el barro y oíamos el grito innumerable de los pájaros. No se veía ningún árbol y los juncos tapaban el horizonte. Llegamos a un lugar donde el camino se desviaba y vimos a Azabache, el caballo negro, hundido hasta la panza en el cangrejal. Aurelia se detuvo un instante sin asombro. Rápida, de un salto, entró en el cangrejal y comenzó a hundirse. Mientras ella trataba de acercarse al caballo, yo trataba de acercarme a ella para salvarla. Me acosté, me deslicé, como un reptil, en el cangrejal. La tomé del brazo y comencé a hundirme con ella. Durante algunos momentos creí que yo iba a morir. Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos. Le solté el brazo. Esperé hasta el alba, deslizándome como un gusano sobre la superficie asquerosa del cangrejal, el final, sin fin para mí, de Aurelia y de Azabache, que se hundieron. (*ibid.*, p. 250-251)

Diante da impossibilidade de encontrar um lugar para viver livre dentro da estrutura patriarcal retratada no conto de Ocampo, Aurelia acaba morrendo afogada no lamaçal ao lado de Azabache. O fim trágico da personagem feminina e de seu duplo adquire contornos simbolicamente significativos, em especial se for levado em conta o fato de ambos terem sido engolidos por um mar de lama, elemento que mescla, de forma ambígua, tanto as forças receptivas e maternas da terra quanto os princípios dinâmicos e transformadores da água. Embora seja inegável a múltipla significação que evoca a cena da morte dos referidos personagens, a caracterização do lamaçal como um lugar imundo e fétido parece indicar uma prevalência de uma acepção negativa que liga a imagem do barro ao processo involutivo e

degradante. Porém, paralelamente a essa denotação negativa, uma segunda leitura é possível a partir da dupla significação do verbo “hundir”, que fecha a narrativa. Tendo em vista que o referido termo significa tanto “afundar” quanto “fundir”, a cena final do conto de Ocampo parece sublinhar a identificação dos dois personagens no momento da sua morte, reforçando a ideia do “centauro feminino” na imagem da mulher que afunda e se funde com o cavalo no lamaçal.

Se “Azabache” retoma de forma bastante nítida o mito do centauro dos pampas, reformulando-o a partir da inserção do feminino como um elemento problematizador da visão dicotômica que rege o pensamento patriarcal, não é muito diferente o que se passa com “La hija del toro”, conto publicado por Silvina Ocampo em 1961, no livro *Las invitadas*, no qual a imagem do homem-cavalo materializa-se a partir da íntima relação que se estabelece entre o peão Nieves Montovia e sua égua preferida, Remigia. Somado a essa proximidade entre o humano e o animal, outro tipo de animalização pode ser verificado nessa narrativa, a saber, a configuração de Montovia como uma espécie de “cachorro humano”, a qual pode ser observada claramente na descrição que a narradora faz do referido personagem:

Nieves Montovia, llamado Pata de Perro porque tenía las uñas de los pies enroscadas, duras y negras, como las de un perro; después de carrear, precedido de una jauría, sentado en un banquito, frente a las reses, cantaba, no sé si a los perros, a nosotros, o al escribano López, acompañándose con una guitarra grasienta, de tres cuerdas, un cantito que no he olvidado y que aún no descifro. (*ibid.*, p. 320)

A exemplo de Aurelia, Nieves Montovia é aproximado do animal tanto por sua configuração corpórea – suas unhas são tão retorcidas, duras e escuras quanto as de um cachorro – quanto por suas atitudes – estar sempre rodeados de cachorros. Todavia, diferentemente da personagem de “Azabache”, o peão, em uma espécie de ato reativo, também animaliza, de certa forma, a menina narradora, sendo ele o responsável pela alcunha que a identifica: “hija del toro”.

De su bolsillo sacaba un atado de cigarrillos, llamados la Hija del Toro, cigarrillos que distribuía entre nosotros. El papel que envolvía el atado llevaba la figura de una mujer, con una corona de flores, abrazando el toro (especie de calcomanía, que me fascinaba).

– ¿Cómo puede un toro tener una hija? – yo preguntaba.

– Usted debe de saberlo mejor que nadie.

– ¿Por qué he de saberlo?

– Porque usted también es hija del toro – decía Pata de Perro –. Ya le mostraré, curiosa, como hacen los toros para tener una hija. (*ibid.*, p. 320-321)

Ao lado da identificação entre a personagem feminina e o touro sugerida por Pata de Perro, outro processo de hibridização parece assumir grande relevância na narrativa: a masculinização da menina, tanto em termos corporais quanto em termos de atitudes.

Con la cabeza rapada y el pantalón azul, me parecía a mis hermanos varones. Trabajaba a la par de ellos. Después de sacar los abrojos de la lana, o de arrancar cardos, o de juntar leña de oveja, corríamos a la lomita que quedaba junto a la laguna seca. Allí, debajo de los castaños de la India, hervía sobre el fuego la olla con grasa para hacer jabón. (*ibid.*, p. 320)

Embora seja uma criança de 7 anos, a personagem narradora comporta-se como adulta, desempenhando as mesmas atividades campeiras que seus irmãos. Apesar de significativo, esse não é, todavia, o único traço que se destaca na personalidade da menina, como é possível observar a partir de suas próprias palavras:

Inventé un juego demoníaco, en el cual mis hermanos, aun hoy, niegan haber participado, porque lo recuerdan como un crimen. Fabricábamos muñecos con castañas y palitos. Cada uno de estos muñecos personificaba a algún miembro de nuestra familia. Pata de Perro y mis hermanos se encargaban de perfeccionar el parecido; con barba de choclo, lana o cerda, imitaban el pelo y los bigotes. A la hora del poniente, cuando la hoguera iluminaba nuestras caras, tirábamos los muñecos en la olla, nombrándolos a medida que los tirábamos, para no dar lugar a errores. La ceremonia generalmente acontecía los domingos, día en que Pata de Perro estaba franco. Uno de nuestros tíos murió. Sabíamos que el sortilegio había surtido efecto. No suspendimos por eso el juego. (*ibid.*, p. 321)

Se, por um lado, a hija del toro pode ser vista como masculinizada, tanto em termos de aparência quanto de atitude, por outro, pode-se dizer que a “brincadeira” inventada por ela associa sua figura a uma das mais tradicionais imagens depreciativas que o pensamento patriarcal produziu acerca do feminino: a da mulher bruxa. Como se nota nitidamente no trecho supracitado, muito embora fosse praticado por todos do grupo, inclusive por Pata de Perro, o ritual “demoníaco” que se dava ao entardecer em volta do fogo, no qual bonecos que simbolizavam entes familiares eram atirados na panela com graxa fervendo, acaba sendo atribuído de forma exclusiva à menina, com seus irmãos posteriormente negando a cumplicidade no ato, por entenderem se tratar de um crime. Tal brincadeira assume uma explícita relevância em termos de posições de gênero, as quais serão mais bem discutidas no subcapítulo que segue. Por ora, o interesse por essa ação restringe-se ao fato de que é justamente nela que a narrativa retoma uma vez mais o mito do centauro dos pampas, como se verifica no seguinte trecho:

Bauticé a uno de los muñecos con el nombre de Pata de Perro. Era una suerte de centauro, pues para simbolizar al carnicero quise que estuviese a horcajadas en la yegua Remigia, a la cual el hombre quería tanto. [...]  
 Tiramos los muñecos dentro de la olla. Cuando llegó el momento de tirar el último, lo anuncié con una voz estridente: Pata de Perro y Remigia.  
 Blandí el centauro bigotudo en el aire. Pata de Perro, dando una suerte de rugido, rió, como si estuviese borracho, cuando oyó su nombre; pero se ensombreció al oír el nombre de la querida yegua. (*ibid.*, p. 321-322)

De forma semelhante ao que se observou em “Azabache”, o conto “La hija del toro” aproxima, agora de forma ainda mais explícita, as figuras do humano e do cavalo, fazendo isso, uma vez mais, no momento da morte – nesse caso, simbólica – desses seres.

– Que me quemen a mí pero no a Remigia – dijo con voz entrecortada.  
 Tal vez me arrepentí. Pata de Perro no pertenecía a mi familia. ¿Para qué sacrificarlo?  
 Quisimos sacar el muñeco del interior de la olla. Nos quemamos las manos en el vapor. Cuando logramos sacarlo no le quedaban ni piernas, ni patas, ni pelo, ni cola al centauro.  
 – No hay salvación para Pata de Perro, ni para Remigia – dijo Nieves Montovia –. Enterrémoslos, niños.  
 Con palas hicimos un hoyo para enterrar al centauro. Le pusimos flores silvestres, después de cubrirlo con tierra. Nieves Montovia se arrodilló frente a su propia tumba en miniatura. Es el último recuerdo que conservo de él. En el campo, dijeron que había desaparecido. Al principio creí que se trataba de una broma que nos hacía él mismo. Lo buscamos durante varios días en los pajonales, en los potreros del fondo, pero ni él ni su yegua Remigia aparecieron. Quedó la guitarra grasienta bajo las higueras como otra res que la lluvia pudriera poco a poco y el escribano López ronroneando junto a la hoguera, donde siguió hirviendo la grasa. (*ibid.*, p. 322)

Tanto “Azabache” quanto “La hija del toro” apresentam uma relação extremamente próxima entre o ser humano e o animal, a ponto de esses dois seres quase constituírem um só ser. Essa identificação, como parece ter ficado claro nas observações feitas no subcapítulo 2.4.2, constitui uma das bases da figuração do habitante da pampa no cânone da literatura gauchesca, sendo, por exemplo, um aspecto relevante no romance *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez.

De pronto el pensamiento de Moreira fue interrumpido por un relincho de su overo bayo que con las orejas paradas, tenía fija la vista en dirección al camino.  
 El relincho del overo fue respondido por otro relincho más lejano que venía de aquella dirección.  
 Moreira se puso de pie en un movimiento nervioso, y dirigiéndose a su caballo le apretó la cincha y le puso el freno con increíble rapidez, quedando a su lado en observación.  
 A los pocos segundos de estar en esta actitud volvió a oírse el relincho más próximo; relincho que fue respondido por el overo y sobre el camino, a veinte cuerdas de distancia se dibujó la silueta de un paisano.  
 La vista del gaucho es una vista proverbial; él conoce el pelo de un caballo, a la distancia en que un ojo vulgar sólo percibe un pequeño bultito en el horizonte, y conoce al jinete que lo monta, como dicen, en su modo de sentarse.

Gracias a estas vistas imponderable, Moreira había reconocido en aquella silueta el amigo Julián, como éste había conocido al overo bayo. (GUTIERREZ, *op. cit.*, p. 38)

Como se pode notar a partir desse excerto, tamanha é a identificação entre o *gaucho* e sua montaria que o animal não apenas pode ser tomado como um ícone do seu proprietário – a ponto de Julián reconhecer Moreira pelo cavalo que este monta –, como também parece ser um extensão dos sentidos do habitante da pampa. Semelhante proximidade pode ser observada na relação que se estabelece entre Mario e o seu potro, no conto “El potrillo roano”, de Benito Lynch, no qual o paralelismo entre as estaturas do animal e do garoto é estabelecida de forma explícita.

Além disso, também a intimidade entre o cavalo e a figura feminina já havia sido proposta, embora de maneira pouco significativa, pela tradição literária gauchesca platina. É o caso, por exemplo, do conto “Por la petiza lobuna”, no qual a personagem Cipriana demonstra um inquebrantável desejo de possuir o animal que dá título ao texto de Javier de Viana. Contudo, a despeito do fato de o sentimento das personagens elaboradas pelo escritor uruguaio e pela autora argentina ser passível de comparação em termos de intensidade – uma vez que, no primeiro caso, a petiza é mais importante para a mulher do que seus próprios filhos, ao passo que, no segundo, a vida de Azabache é, para Aurelia, mais cara do que sua própria vida –, é importante ressaltar que, para Cipriana, a égua configura, acima de tudo, algo que ela desejava possuir. Distinto é o sentimento que Aurelia demonstra ter; para ela, os equinos, em especial Azabache, não são objeto de desejo, mas de admiração. Longe de querer possuí-los, a mulher apresentada na narrativa de Ocampo deseja tão somente estar sempre entre os cavalos e demonstrar sua afeição e carinho por eles, em um processo de aproximação e identificação que vai além da semelhança física e comportamental referida pelo personagem-narrador, como se pode depreender da análise do desfecho do conto anteriormente realizada.

Por seu turno, a configuração da selvageria do cavalo como uma metáfora da natureza bárbara a ser domesticada pela civilização constitui um tema recorrente na prosa de temática gaúcha, em especial a partir do segundo decênio do século XX. Contudo, diferentemente do que se passa, por exemplo, com a prosa de autores como Benito Lynch e Ricardo Güiraldes, a barbárie equina – personificada, no conto “Azabache”, no “centauro feminino” Aurelia – não foi domesticada pelos esforços civilizatórios do narrador masculino do texto de Silvina Ocampo. Decorrencia, em grande medida, dessa impossibilidade de adequação aos preceitos civilizatórios, a morte do “centauro”, ou seja, de Aurelia e Azabache, reverbera o desfecho

que coube a outro par formado pelo feminino e pelo animal: o suicídio de Isabela e a morte do cavalo Germinal, no romance *Beba*, de Carlos Reyles. Contudo, apesar da semelhança entre o destino das duas personagens mulheres, é importante assinalar que, diferentemente do que se observa no romance uruguaio do final do século XIX, no qual a morte de Isabela parece funcionar como uma punição para a moça, não trazendo consequência emocional alguma para seu tio e amante Ribero, no caso do conto da autora argentina, além do fato de o ato de Aurelia não configurar propriamente um suicídio, sua morte causa um profundo pesar ao personagem-narrador, abalando-o tanto, a ponto de ser possível aventar que tal acontecimento tenha alguma relação com sua declarada insanidade.

Mais do que retomar uma das imagens reiteradamente associadas à identidade cultural gauchesca, tanto o conto de 1959 quanto o de 1961 agregam elementos novos à construção do mito do centauro dos pampas, os quais nitidamente problematizam a construção “canônica” de tal imaginário na literatura, a partir de uma escrita que se caracteriza, sobretudo, pelo questionamento de polaridades, pela aceitação da heterogeneidade, pelo reconhecimento da hibridização. Ao corporificar a ideia do centauro dos pampas, ou seja, ao apresentar personagens que, mais do que uma relação de espelhamento, estabelecem com o cavalo uma aproximação física e emocional que, de fato, acaba por fundir os dois seres em um só corpo, as referidas narrativas de Ocampo trazem para discussão a ideia de corpo monstruoso e do papel que esse elemento simbólico desempenha no contexto cultural. Na concepção de Jeffrey Cohen, o monstro nasce como

corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. (COHEN, 2000, p. 26-27)

A mesma linha de raciocínio segue a argumentação de José Gil, para quem as figuras híbridas monstruosas criadas e propagadas pelo imaginário atendem a uma necessidade humana bastante específica, qual seja, inquietar, provocar vertigens e abalar as mais sólidas certezas a respeito da identidade humana. Nas palavras do pensador português, os monstros “existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e uma acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” (GIL, 2000, p. 168) Dentre as verdades estabelecidas que os corpos



monstruosos minam está o apagamento do procedimento racional da categorização. Essas figuras, sublinha Cohen, não se prestam à classificações, “são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática” (COHEN, *op. cit.*, p. 30). Porém, mais do que romper as divisões que orientam a razão, as corporificações híbridas eliminam a fronteira que separa o sujeito do seu outro, borram os limites entre o ser e o seu duplo. Na visão de Gil:

O meu duplo assegura-me a constância e a multiperspectivação da percepção [...].  
 Duplo latente que sou eu – dentro e fora de mim.  
 Eis que de repente vejo num outro corpo uma superfície inóspita: ali não pode senão  
 dificilmente espelhar, morar, prolongar-se o meu duplo. Aquele corpo monstruoso é,  
 no entanto, de direito, o meu duplo, como todo corpo outro.  
 Daí a vertigem que me provoca. (GIL, *op. cit.*, p. 181)

Se, considerando o que foi discutido no Capítulo 1 deste trabalho, a problematização do pensamento dicotômico configura um dos traços marcantes do que se poderia chamar de uma escrita feminina ou, como propõe Nelly Richard, uma “feminização da escrita”, o que se observa ao analisar os contos de Silvina Ocampo é que justamente essas marcas do gênero desempenham um papel crucial no processo de revisão crítica não apenas do discurso patriarcal acerca do corpo, mas também da figuração literária do corpo – barbarizado ou civilizado – do *gaucho*.

### **3.2. Ressimbolizando as corporificações gendradas: os atos e os espaços configurando os *gauchos* em “La muñeca”, “La hija del toro” e “La última tarde”**

Paralelamente à problematização das questões do corpo e da construção simbólica da figura do “centauro dos pampas”, a narrativa de Silvina Ocampo também desloca os eixos sobre os quais foi elaborada uma série de certezas da cultura patriarcal acerca da subjetividade feminina, retomando e reconfigurando algumas das “imagens” que plasmaram a concepção da “mulher” ao longo dos séculos. Uma dessas figurações sexistas reapropriadas e questionadas pela obra da contista argentina é a do feminino como elemento diretamente relacionado às esferas do lar, da família e dos cuidados com a vida e com o outro. Dentre as narrativas em que tal procedimento pode ser observado, destaca-se o conto “La última tarde”, publicado em 1959, no qual o protagonista, Porfirio Lasta, um criador de ovelhas que vive em um pequeno e

isolado rancho, apresenta atitudes consideradas “essencialmente femininas”, tal como o instinto maternal que demonstra ter ao “adotar” o cordeiro rejeitado pela mãe logo após o nascimento.

[...] Una sola oveja no se movía. Estaba panza arriba, acostada en el suelo, esperando la parición. Algunos caranchos y chimangos aguardaban el nacimiento, esperando un corderito vivo o una madre casi muerta, con grandes ojos brillantados.

Al acercarse Porfirio ahuyentó los pájaros. La oveja respiraba con dificultad, se quejaba y mascaba lentamente grandes granos invisibles de maíz durísimo. Luego, como la desgarradura de la tarde roja, sobre una piedra gris, fueron naciendo, uno, dos, tres corderitos idénticos. La madre lamió cuidadosamente los dos primeros y olvidó el último. Porfirio buscó una bolsa, limpió el tercer corderito, lo envolvió, lo llevó hasta el rancho y lo colocó debajo del alero. (OCAMPO, *op. cit.*, p. 253)

Embora se possa considerar a preocupação que demonstra com a ovelha parturiente e seus filhotes algo natural, tendo em vista o fato de os animais serem um patrimônio seu, tal atitude deixa transparecer um traço específico da personalidade de Porfirio Lasta, personalidade essa que se caracteriza não apenas pelo que se poderia chamar de “índole maternal”, mas também por um cuidado extremo com os aspectos relacionados à esfera do lar, atos vistos, em geral sob um viés depreciativo, como característicos do gênero feminino.

Hacía ya veinte años que había arrendado ese campo, con un solo potrero y un rancho: después de muchos sacrificios, pudo comprarlo. Cuando se instaló, el rancho estaba casi en ruinas; poco a poco lo había refaccionado, de manera que el techo no tuviera goteras, ni la puerta demasiados chiflones. Había agregado tablas al postigo de la ventana, había apisonado el piso de tierra y blanqueado las paredes. (*ibid.*, p. 252)

Mesmo que a tradição literária gauchesca seja marcada, via de regra, pelo distanciamento dos personagens homens em relação às esferas do lar e da família, é possível observar alguns casos pontuais em que o *gaucho* se identifica e se reconhece como pertencente a esses espaços simbólicos. Exemplos, nesse sentido, são os casos dos protagonistas dos romances *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, e *El romance de un gaucho*, de Benito Lynch, além do personagem Casiano, do conto “En familia”, de Javier de Viana, textos analisados anteriormente no subcapítulo 2.4.3.

Mais do que apenas buscar um mínimo de conforto – o que por si só já poderia ser visto como um desvio na constituição da índole do *gaucho* –, os cuidados que o protagonista do conto “La última tarde” tem com sua habitação, aliados àqueles que também demonstra ter em relação ao pequeno cordeiro rejeitado pela mãe, nitidamente constroem tal figura como um indivíduo voltado à esfera do privado, do relacional, do familiar, características que se

tornam inegáveis quando se leva em consideração o desejo latente do personagem de constituir uma família.

[...] A esas horas, Porfirio pensaba siempre en lo mismo: en la hija del capataz del Recreo. Era ésta una señorita opulenta, con medias de seda y tacos altos. Pensaba también en un piano, que había entrevisto detrás de una puerta, un día de lluvia. La música lo fascinaba y recordar los acordes de un piano y aquella mujer, era el premio que recibía a la caída de la noche. (*ibid.*, *ibidem*)

Fortemente atrelado à esfera privada do lar, voltado para os cuidados com a vida e o bem-estar de quem o cerca, sensível e ansioso por constituir família, Porfirio Lasta personifica as características tradicionalmente atribuídas ao feminino pelo pensamento patriarcal. Tal associação torna-se ainda mais marcante quando a figura de Porfirio é posta ao lado de seu irmão, Remigio:

[...] Entregaba todas sus ganancias a uno de sus hermanos que sabía leer, escribir, manejar dinero y un automóvil. Guardaba justo lo necesario para sus gastos personales.

Porfirio pensó en su hermano; era distante y silencioso, como una caja de hierro; lo circundaba una aureola de instrucción. Vivía a dos leguas de distancia, en una casa con varios corredores; tenía mujer y algunos hijos.

Varias veces Porfirio había ido a reclamarle dinero. Desde la compra del campito y de los animales, no había conseguido que su hermano le entregara ninguna suma. Éste solía decirle:

– No conviene que tengas dinero. Una de estas noches pueden entrar a matarte.

– No tengo miedo –respondía Porfirio, temblando–. Necesito dinero para comprar unas cuantas ovejas criollas. Y después, quizá me hagan falta unas hectáreas más.

El hermano distraído no contestaba nada. (*ibid.*, p. 252-253)

Afora todos os traços de personalidade que aproximam Porfirio da emoção, da afetividade e da ética relacional que pretensamente marcam o feminino, o personagem deixa transparecer, em contraste com seu irmão, outra marca de sua “feminilidade”: a incapacidade de autonomia e autossuficiência com a qual o pensamento patriarcal historicamente delineou o feminino. Dito em outros termos, como é possível observar no trecho supracitado, Porfirio, isolado e solitário em seu rancho, não apenas personifica a passividade e a imobilidade com que o olhar masculino reveste a mulher, mas também, levando-se em conta a atitude do irmão “intelectualmente superior”, tem sua figura revestida pela ideia da incapacidade e dependência ideologicamente atribuídas ao feminino. A passividade de Porfirio, no entanto, chega ao fim, e o personagem acaba por, em um surto de vingança, pegar uma faca e sair de sua casa no meio da noite para, ao que tudo indica, matar seu próprio irmão. O fato curioso é que tal atitude inesperada e, a princípio, não condizente com a índole do protagonista, tem seu estopim em um sonho.

Soñó que se casaba con la hija del capataz del Recreo en la iglesia de Azul. Después de la ceremonia llegaba al Recreo, con su novia en un sulky, escoltado por toda la familia, que venía en un vagón, remolcando un piano con ruedas. El piano era una casita alta y negra, con un escenario cerrado en el centro. Tenía dos candelabros de oro de cada lado. Una familia pequeñísima de enanos vivía dentro de esa casa. La música surgía aparentemente de las manos de la pianista, cuando tocaba las notas, pero el procedimiento era más complicado y secreto: la música surgía de la boca de los enanitos.

[...]

El perro ladraba muy lejos. Un redondel de luz bailó levemente en la pared. Porfirio sonrió al ver la señal del vecino. Una sombra se perfilaba en el marco de la puerta y no vio otro rostro que aquel redondel de luz. Porfirio adelantó unos pasos más allá de su sueño; aún creo que tuvo tiempo de asombrarse, de ser sonámbulo, él que jamás lo había sido, cuando sintió que le hundían un hierro muy rojo en el pecho.

[...]

La mano de Remigio Lasta no soltaba el cuchillo. El silencio, que no se había manifestado hasta ese momento, crecía; se llenaba de filamentos, de silbidos, de memorias, de cantos de grillos infinitesimales.

[...] Oyó la insoponible musiquita de un piano. Instantes después, sintió el contacto de una mano sobre una de sus manos y tres dedos se le quedaron dormidos.

Sacó el cuchillo y lo limpió en la frazada. [...] La noche carecía de estrellas; enfocó el caballo que estaba a cinco metros y dijo en voz alta:

– Dos leguas, dos leguas. Tendré tiempo de recorrerlas antes que amanezca.

Montó el caballo y nadie, salvo yo, pudo oír aquel galope, que se alejaba en la noche. Nadie, salvo yo, supo que Remigio Lasta heredaba no sólo el dinero sino el sueño de su hermano. (*ibid.*, p. 254-255)

Marcado fortemente pela emotividade e pela submissão, Porfirio assume, repentinamente, uma postura violenta e vingativa, abandonando, pode-se dizer, uma personalidade mais feminina para demonstrar uma virilidade mais afeita à norma dos personagens homens retratados na prosa gauchesca. Contudo, é importante sublinhar, tal transformação se dá em um contexto narrativo tomado por traços do surreal e do onírico, fato que, aliado ao final em aberto do conto, desestabiliza qualquer convicção quanto à concretização do fratricídio que se anuncia na narrativa.<sup>18</sup>

Funcionando como uma espécie de face oposta dessa emotividade e passividade que, embora tradicionalmente associada às mulheres, é, no conto “La última tarde”, personificada em um homem, a obra de Silvina Ocampo retoma outro estereótipo sexista em relação à figuração do feminino: a associação direta entre a imagem da mulher ativa e autônoma com a ideia do mal. Uma das facetas dessa visão patriarcal já foi apontada na análise da personagem central do conto “La hija del toro”, cujas ações remetem explicitamente à prática da bruxaria. De forma semelhante ao que se observa na narrativa publicada em 1961, o conto “La muñeca”, de 1970, traz como narradora uma menina que, ao antecipar a ocorrência de alguns fatos, passa a ser vista como bruxa.

<sup>18</sup> O elemento onírico desempenha também papel crucial na construção da narrativa de “El impostor”, conto a ser analisado no subcapítulo 3.3.

[...] Recuerdo, como si fuera hoy, un día lluvioso de enero. No nos permitían salir al patio techado, para jugar. Detrás de los vidrios de la sala, mirábamos los follajes de los árboles movidos por el viento. Súbitamente, en medio de mis juegos, anuncié la llegada del ingeniero Kaminsky.

El señor Kaminsky había visitado una sola vez la estancia. Su nombre y su estatura me habían impresionado vivamente. Con minuciosas mímicas describí su llegada, que tuvo lugar unas horas después. La señorita Domicia, con sus manos duras y secas, levantó el pelo húmedo de mi frente, con sus ojos de araña miró mis ojos, y me dijo: “Bandida, serás una bruja”. ¿Qué quería decir “bruja”? Presentí que me decía algo horrible. (OCAMPO, 2007b, p. 104-105)

Dentre as diversas premonições realizadas pela narradora de “La muñeca”, uma – a de uma boneca que lhe seria presenteadada por Celina, proprietária da estância onde vive a menina – adquire especial relevância para a trama.

A quien me quiso oír describí una muñeca que imaginé con rulos castaños, ojos azules, un sombrero de paja y un vestido de organdí celeste. Decía papá y mamá continuamente. (*ibid.*, p. 111)

Al besar a Horacio me vio detrás de la columna y me llamó. Lentamente me aproximé a ella, a recibir su beso. Puso entre mis manos una caja de cartón, pidiéndome que la abriera para ver lo que había adentro. Asombrada de no provocar la repulsión que esperaba, abrí la caja y encontré la muñeca con rulos castaños, ojos azules, un sombrero de paja y un vestido celeste de organdí. La sacudí. La muñeca dijo papá, mamá, con un quejido muy suave. Me aconsejaron que la sacara de la caja arrancando algunas cintas que la tenían presa. Porque no me atrevía a hacerlo, la señora Celina la arrancó ella misma de su prisión.

– Bruja – me dijo la señora Celina –.

– *Sorcière* – me dijo Mademoiselle Gabrielle –.

Las dos reconocieron la muñeca descrita por mí.

Así me consagraron al arte difícil de la adivinación. (*ibid.*, p. 113)

Assim como no caso da primeira narrativa – na qual a confecção dos bonecos em torno da panela de graxa fervendo era vista tanto como uma brincadeira da qual todos participavam quanto como um crime, cujo envolvimento foi posteriormente negado pelos irmãos da narradora –, o dom de premonição da protagonista de “La muñeca”, embora tomado inicialmente como algo maléfico pela senhorita Domicia, torna-se, com o passar do tempo, algo considerado positivo pelas pessoas que convivem com a menina.

Desde aquel día en que había anunciado la llegada del señor Kaminsky, algunas personas me trataron con más respeto. Comencé muy pronto a pronosticar el tiempo, a anunciar desde temprano si lloverían o no llegarían cartas, si los conejos morirían. El señor Ildefonso un día que salió para la feria me preguntó si los novillos se venderían bien. Contesté sin vacilar lo que probó después ser la verdad. (*ibid.*, p. 107)

O elemento fantástico da premonição e da magia, especialmente quando corporificado nas meninas que detém conhecimentos e aptidões secretas, desempenha um importante papel

nas narrativas de Silvina Ocampo, questionando a lógica e as representações do universo patriarcal. Essa é a percepção, por exemplo, de Patricia Klingenberg, ao sublinhar que

Ocampo's *nenas terribles*, her wicked little girls, become her ultimate fantastic and grotesque image and the locus of an important female subversion. The subversive energy of these characters emerges from their systematic challenge to the conventions of female representation, from their marginalized vantage "from below," and from their grotesque laughter. (KLINGENBERG, 1999, p. 37)

Ao longo da produção ficcional canônica da gauchesca, a imagem da mulher autônoma associada à bruxaria é retomada de forma esparsa. Uma dessas ocorrências é a figura de Balbina, personagem do romance *El inglés de los güesos*, que, em uma tentativa derradeira de impedir que seu amado James retornasse à Europa, decide recorrer à magia negra. Afora o ponto de convergência representado pela ideia da "bruxa", as protagonistas das narrativas de Ocampo apresentam poucas semelhanças com a personagem do romance de Benito Lynch. Nesse sentido, longe de reforçar tal imagem sexista, os atos praticados pelas meninas, além de serem marcados por uma relativa inocência e ingenuidade – configurando, a princípio, uma espécie de brincadeira –, não são propriamente vistos como algo maléfico, na medida em que ou são compartilhados pelos demais personagens, como ocorre em "La hija del toro", ou são vistos como algo útil para a família, como em "La muñeca".

Relacionada, em certa medida, a essa construção simbólica do gênero que limita a única possibilidade de autonomia do feminino à esfera das práticas sobrenaturais, outra questão aproxima as meninas que protagonizam as tramas de "La hija del toro" e "La muñeca": a masculinização da figura feminina.

Con la cabeza rapada y el pantalón azul, me parecía a mis hermanos varones. Trabajaba a la par de ellos. Después de sacar los abrojos de la lana, o de arrancar cardos, o de juntar leña de oveja, corríamos a la lomita que quedaba junto a la laguna seca. Allí, debajo de los castaños de la India, hervía sobre el fuego la olla con grasa para hacer jabón. (OCAMPO, 2007a, p. 320)

[...] Después de muchos subterfugios conseguí vestirme de un modo que me trajo suerte. La vestimenta consistía sólo en una bombacha, una camisa de lino y unas botas de goma, que me habían regalado. Aproveché un día de carnaval, en que nos disfrazamos, para adoptar esa vestimenta de varón, más conspicua que la de Esperanza, que usaba una jardinera. Horacio empezó a tratarme como a un amigo. Tratarme como a un amigo era, a veces, maltratarme mucho. A menudo me invitaba a salir a caballo. Cuando le venían ganas de orinar, lo hacía delante de mí, sin esconderse, mientras mirábamos los caminitos de hormigas. Teníamos diálogos que no nos hubiéramos atrevido a tener delante de otras personas. Dos o tres veces nos bañamos en el tanque australiano, sin que nadie lo supiera. Para parecer más viril yo me desvestía hasta la cintura. A la hora de la siesta me escapaba a su dormitorio para contarle, a él y a sus hermanos, las conversaciones que había oído en la cocina y para describirles las cosas que hacía Elsa de noche, frente al espejo, antes de

acostarse. Nunca pensé que aquella intimidad con Horacio pudiera costarme tan cara. (OCAMPO, 2007b, p. 109)

Mais do que uma opção fortuita de vestimenta ou uma fantasia usada no carnaval, a bombacha e as botas de borracha constituem a chave que abre as portas do universo masculino para a narradora do conto “La muñeca”, da mesma forma que o visual masculinizado de “Hija del toro” parece reforçar sua aptidão para os trabalhos viris que executa. Todavia, como se pode ler no trecho supracitado, se a masculinização da narradora possibilita que esta faça parte do “mundo dos homens”, a sua presença nesse outro mundo representa, para os personagens masculinos, o acesso aos “segredos” femininos. O ato das protagonistas desses dois contos de travestirem-se de meninos pode ser visto como uma das facetas de um traço marcante dos personagens infantis das narrativas de Ocampo. Como bem observa Fiona Mackintosh (2003, p. 69), a brincadeira de imaginar-se como o Outro é um aspecto significativo da experiência infantil, o qual assume, nos contos da escritora argentina, a forma de uma espécie de jogo de interpretação de papéis em que as crianças transpõem os limites que separam classes sociais e identidades de gênero.

Ao lado desses aspectos, outra questão adquire importância nos contos de Silvina Ocampo ambientados no espaço pampeano, qual seja, o papel do contexto familiar na construção simbólica do *gaucho*. É o caso da narrativa “La muñeca”, na qual a protagonista, sem conhecer seus pais biológicos, vive entre o rigor violento da senhorita Domicia, responsável por cuidar dela na sede da estância “Las Ortigas”, e a doce lembrança do carinho da velha de “Las Rosas”, a mulher que a acolheu recém-nascida – e aqui os nomes que os dois espaços possuem assumem significados mais do que explícitos –, duas mulheres que se complementam para constituir o mais próximo da figura materna que a menina conheceu. Não muito distinto é o caso da narradora de “La hija del toro”, que, a despeito de não deixar clara a existência ou não de seus pais biológicos, constrói em torno de Montovia uma figura paternal. De certa forma, o próprio fato de estar tão intimamente ligado aos bovinos – uma vez que desempenha a faina de carrear – pode levar à indagação se não seria ele o pai biológico da menina. Tal leitura, na medida em que não se confirma textualmente, torna-se irrelevante. Contudo, se a paternidade “real” não é explícita, uma espécie de “paternidade simbólica” é inegável, uma vez que Pata de Perro encarna aquela figura do pai que ensina e em torno do qual a “família” se reúne.

[...] A veces, Pata de Perro, al divisarnos de lejos, venía a nuestro encuentro, arrastrando la guitarra; otras veces, nosotros corríamos a su lado. Nos enseñaba a

guiñar un ojo, a hipnotizar gallinas, a carnear, a decir malas palabras, a fumar. (OCAMPO, 2007a, p. 320)

Mais do que o centro de uma microrrepresentação do núcleo social patriarcal, o peão assume também o papel de “macho-alfa”, em torno do qual se constitui e se mantém a matilha de cães.

[...] después de carnear, precedido de una jauría, sentado en un banquito, frente a las reses, cantaba, no sé si a los perros, a nosotros, o al escribano López, acompañándose con una guitarra grasienta, de tres cuerdas, un cantito que no he olvidado y que aún no descifro [...]. (*ibid.*, *ibidem*)

Sob diversos aspectos, é possível tomar, sem muito esforço, a figura do peão como uma espécie de pai para a narradora de “La hija del toro”, um pai que, inclusive, dentre outras atribuições, se encarrega de “batizar” a menina, dando-lhe a alcunha pela qual é identificada. Todavia, revertendo a lógica freudiana da relação entre pai e filha, em uma espécie de complexo de Electra às avessas, a menina transmuta em ódio e ressentimento o fascínio que inicialmente sentia por Montovia.

Nieves Montovia no siempre era bueno conmigo; me hacía burla, cantando una canción alusiva a la hija del toro:

*Conozco una niña  
que es hija del toro.  
La llaman Amalia.*

A la hora de la siesta escapé para ver cómo el toro tenía una hija. Pata de Perro me citó en el corral del fondo, que estaba pegado a los galpones. Fui corriendo, para que nadie me sorprendiera. Jadeante llegué al alambrado, donde me esperaba Pata de Perro, con el cuidador, fumando. El toro estaba montado sobre una vaca. Lo miré. ¡Tantas veces había visto los animales en esa postura! Yo esperaba sin hablar. Pata de Perro rompió el silencio:

– ¿No está contenta? Ya vio lo que quería ver.  
– Idiota –le respondí furiosa –. Usted las va a pagar. (*ibid.*, p. 321)

Curiosamente, como se pode notar nesse trecho, a raiva e o desejo de vingança que a menina passa a nutrir em relação ao seu “pai simbólico” estão diretamente relacionados à tentativa dele de impor uma identidade à narradora. Todo esse rancor resulta, conforme visto anteriormente, no assassinato simbólico do “centauro” durante a “brincadeira demoníaca” criada pela protagonista da trama. Embora a cerimônia em volta da fogueira seja renegada pelos irmãos da personagem, é importante ressaltar que tal ato se constitui propriamente como um crime apenas quando “a vítima” foi Montovia, ou seja, quando o ato se configurou simbolicamente como um patricídio. De forma semelhante, em “La muñeca”, embora o dom de premonição da protagonista seja inicialmente tomado como algo negativo pela senhorita Domicia, não é ele que representa o crime cometido pela menina.



A la hora de la siesta aproveché el estado de perturbación que atravesaba la casa para escaparme con Horacio. Sin sombrero cruzamos el sol de la tarde y llegamos al tanque australiano con la intención de bañarnos. Horacio se quitó las alpargatas, la bombacha y la camisa; yo hice otro tanto, pero conservé mis alpargatas y un pañuelo que me até como vincha alrededor de la cabeza. Nos trepamos a la chapa de zinc para deleitarnos frente al agua sucia antes de zambullirnos, cuando Horacio me anunció que había visto una víbora y que iba amatarla. De un salto bajó a tierra y yo me dejé caer detrás de él. La víbora se deslizó y desapareció en la maleza. La buscamos arrodillados. Desde hacía tiempo Horacio buscaba una víbora de coral, para guardarla en una botella: la de esa tarde era la primera víbora de coral que había encontrado. La había visto en las láminas de los libros. Orinamos, yo en cuclillas, sobre un declive y Horacio de pie, junto a mí; luego, acurrucados entre los pastizales, en la misma postura, pues Horacio pretendía que eso atraía a los reptiles, esperábamos recuperar la víbora cuando oímos una voz que nos señalaba: “Aquí están”. Nos dimos vuelta. Junto a nosotros estaba Juan Alberto; un poco más lejos, debajo de un paraguas negro, la señorita Domicia. Inmóviles, sin darnos cuenta de lo que sucedía, nos miramos. Juan Alberto nos señaló con el dedo y dijo: “Siempre están haciendo lo mismo”. La señorita Domicia, cuya cara estaba escondida por la tela del paraguas dio una suerte de gruñido y se volvió diciéndole a Juan Alberto que la siguiera. La soledad y el calor volvieron a abrazarnos. Horacio se encogió de hombros y volvió a buscar su víbora. Yo me vestí viendo las nubes oscuras y amenazantes del cielo. Sin hablar a Horacio volví corriendo a la casa; entré en mi cuarto y me tiré en la cama. ¡No podía pensar en la muñeca! (OCAMPO, 2007b, p. 111-112)

Diferentemente da narradora do conto de 1961, que se arrepende de ter realizado a cerimônia que vitimou Pata de Perro, a protagonista de “La muñeca” não alcança a gravidade que a senhorita Domicia atribui ao ato praticado pelas duas crianças. Contudo, o inocente banho não apenas configura um ato proibido, como também, tendo em vista os elementos envolvidos na cena, pode ser facilmente relacionado ao mito do pecado original. A presença da natureza, a nudez sem malícia das crianças, o surgimento da víbora, a aparição súbita, imponente e recriminatória de Domicia, todos esses aspectos abrem a possibilidade de uma leitura do conto de Ocampo em paralelo com a narrativa bíblica do Livro de Gênesis, aproximando a narradora à figura de Eva, materialização primeira da mulher pecadora, da mulher que transgride a Lei do Pai.

Ao analisar as personagens de Silvina Ocampo, especialmente no caso dos contos “La hija del toro” e “La muñeca” é possível constatar, alinhando-se à análise realizada por Patricia Klingenberg, que em tais narrativas os elementos do imaginário, do feminino e do infantil se sobrepõe às forças repressivas do simbólico, do masculino e do adulto. Nesse sentido,

Ocampo's stories reevaluate the Imaginary which is intimately associated with ethics and morality, with the primitive relationship between mother and child, and with the body and its magical connection with all things in order to overturn modern obsession with the Symbolic. Many critics have noticed that modern culture's hierarchical ranking of Symbolic over Imaginary implies the primacy of the father over the mother and, hence, men over women. (KLINGENBERG, *op. cit.*, p. 36)

Longe de reproduzirem uma ideia sexista de feminilidade, calcada na submissão, na inferioridade e na passividade, as protagonistas dos contos “La hija del Toro” e “La muñeca” problematizam os atos que a mentalidade patriarcal cristalizou como sendo “femininos”. Em suas ações subversivas, intencionais ou não, essas mulheres crianças praticam crimes contra a ordem patriarcal, seja ao assassinar simbolicamente o Pai, seja ao transgredir a Lei paterna ao cometer o pecado original. Mais do que agirem e assumirem a voz que narra suas ações, tais personagens cometem o delito, compreendido aqui, na esteira das observações de Josefina Ludmer,<sup>19</sup> como uma transgressão que funda e delimita uma cultura.

### **3.3. Rasurando os dualismos: a fluidez dos limites entre civilização e barbárie em “El moro” e “El impostor”**

Somada à ressimbolização do mito do centauro dos pampas e à problematização da configuração binária de gênero no âmbito da gauchesca, a obra de Silvina Ocampo igualmente transgride os limites que separam os espaços simbólicos da barbárie e da civilização. Foi possível observar tal traço já no conto “Azabache”, no qual o personagem-narrador abre mão do conforto oferecido pelo ambiente urbano para viver em um pequeno povoado no meio da pampa com a mulher que ama.<sup>20</sup> Da mesma forma, o conto “La muñeca” retoma a dicotomia “civilização e barbárie”, como se depreende da leitura do excerto que segue.

De acuerdo con la pericia de los médicos, mis documentos de identidad consignan que tengo veintinueve años. Mi madre murió el día de mi nacimiento, así me lo aseguran. Me dijeron, lo que prefiero ahora recordar, que alguien me recogió una noche de enero, en los potreros de Las Ortigas. A lo largo de mi vida, los informes que me dieron sobre mi nacimiento fueron dispares. No tengo motivos para creer en unos más que en otros. Sin embargo, prefiero imaginar mi nacimiento en esos potreros, donde hay una laguna con sauces, y no en la entrada del galpón, con techo de zinc, donde almacenan maíz y lana. (OCAMPO, 2007b, p. 103)

Uma vez que as condições de seu nascimento e sua genealogia são incertas, a personagem explicitamente constrói sua história, escolhendo, dentre aquilo que lhe é contado, os elementos que mais lhe atraem para elaborar a narrativa dos primeiros anos da sua vida. Nessa construção, sua preferência pelos poteiros da estância como berço de origem não

---

<sup>19</sup> A pensadora argentina elenca justamente esses dois exemplos – o “pecado original” narrado no Gênesis e o “assassinato do Pai” analisado por Freud – para ilustrar a ideia do “delito” do menor, seja a mulher, seja o filho, como o ato fundacional de uma identidade cultural (cf. LUDMER, 2002, p. 10-11).

<sup>20</sup> Cf. Subcapítulo 3.1.

parece, de forma alguma, irrelevante para se pensar a constituição da personagem, em especial no que diz respeito a sua proximidade com o campo e seu distanciamento com relação ao contexto urbano. Todavia, como se pode também observar a partir do trecho que segue, a existência da narradora não deixa de manter um vínculo com a esfera civilizada, mais precisamente, com o contexto europeu.

En alguna versión de mi nacimiento, mi madre era polaca y vestía un traje nuevo, y calzaba un par de zapatos de charol negro; en otra versión, era italiana y llevaba un vestido raído y un atado de leña; en otra, era simplemente una colegial a que llevaba debajo del brazo un cuaderno y dos libros (uno de geografía y otro de historia); en otra, era una gitana mugrienta, que llevaba en un bolsillo de su falda roja barajas españolas y monedas de oro. No faltó quien me regalara una fotografía apócrifa de mi madre. Esta imagen exaltó por un tiempo mi sentimiento filial. Coloqué la fotografía sobre la cabecera de mi cama y le dediqué durante muchos días oraciones. Después supe que la fotografía era la de una actriz de cinematógrafo y que alguien la había recortado de una vieja revista para alegrarme o para mortificarme. La conservo con un ramo de flores viejas. (*ibid.*, *ibidem*)

Muito embora prefira, como ela mesma afirma, a ideia de ter nascido nos poteiros da estância de Las Ortigas, a protagonista defronta-se, dentre as diversas identidades possíveis de sua mãe biológica, com uma origem potencialmente ligada ao contexto da civilização, seja a partir das figuras europeias (“polaca” ou italiana), seja a partir das imagens da estudante ou da atriz de cinema. Somado a essa questão, é importante sublinhar outro aspecto que reforça a constituição da menina que narra “La muñeca” como um elemento que transita entre os polos da civilização e da barbárie, qual seja, o fato de, havendo falecido sua mãe biológica, a personagem contar com duas figuras femininas que podem ser vistas como “mães simbólicas”. Uma dessas é a senhorita Domicia.

Durante toda mi infancia, que me pareció muy larga, la gente para entretenerme solía contarme la historia de mi nacimiento. La señorita Domicia amenizaba su relato con dibujos de copas y de casas en un cuaderno cuadriculado. En el momento en que se quitaba los lentes, para limpiarlos con un pañuelo blanco, invariablemente me hablaba de la laguna donde se agrupan los sauces y los pájaros que pueblan las madrugadas. Mis párpados, por donde entraba el sueño, se cerraban. La señorita Domicia era metódica. Durante los dos años que conviví con ella, antes que sobreviniera la riña, que luego relataré, entraba y salía a las mismas horas de mi cuarto. Me contaba con las mismas palabras el mismo cuento. Llevaba en su cintura un manojito de llaves, que me fascinaba. Su pelo oscuro era seco, liso y largo; lo llevaba siempre trenzado y colocado en roscas, de cada lado de la cabeza. La señorita Domicia era una suerte de ama de llaves, aborrecida por la servidumbre. Durante su estadía, la casa estuvo fresca, limpia, ordenada; así lo aseguraba el señor Ildelfonso, que la temía un poco. Los juegos de sábanas con vainillas, según sus apreciaciones, no estaban mezclados, como en otras épocas, con los manteles bordados y las servilletas. Los cubrecamas no estaban rotos ni manchados con café o con hierro. La señorita Domicia era el ángel guardián de las alacenas, de la despensa. Con tintineo de llaves abría las enormes puertas de los muebles donde almacenaban jabón, conservas, vinos, frutas secas, té, café, galletitas, dulces; donde

guardaban la ropa blanca cubierta de encajes, de bordados y de vainillas. (*ibid.*, p. 104)

Metódica, sempre bem penteada e extremamente asseada, Domicia visivelmente personifica a civilização, representando, para a menina, a sua figura materna na sede da estância de “Las Ortigas”. Mas, antes de conhecê-la e ficar sob seus cuidados, a protagonista tivera outra “mãe”:

La vieja de Las Rosas –así la llamaban a Lucía Almeira porque vivía en el puesto de Las Rosas– me recogió, según me aseguraron, noche de mi nacimiento y me guardó en su casa hasta que cumplí, tres años. Tal vez confunda mis recuerdos con los cuentos que tuve que oír. No lo sé. Un cuarto con piso de tierra, un perro ovejero y cinco gallinas con pollitos se hospedaban conmigo en la casa de Lucía Almeira. Lucía era delgada, arrugada y morena. Nunca la vi sentada. Siempre se movía de un lado a otro de la habitación. Era tan pobre que sus zapatos no tenían suelas. ¿Por qué me recogió? ¿Con qué me alimentó? Nunca se supo. Algunas personas dijeron que tenía el proyecto de criarme para hacerme trabajar en el circo del pueblo; otras dijeron que amaba con locura a los niños y que al recogerme realizaba uno de sus sueños. En sus manos, arrugadas y negras, recuerdo los trocitos de pan que me daba, recuerdo también la estera que bajaba sobre la abertura de la ventana para hacerme dormir y la chatura de su pecho donde oía latir su corazón. Aquellos días silenciosos en que mi memoria vislumbra apenas algunos ínfimos detalles del mundo que me circunda, Lucía Almeira me cuidaba celosamente; todas las referencias coinciden con este hecho. (*ibid.*, p. 105-106)

Velha, pobre e doente, Lucía Almeira representa a segunda figura materna da narradora, uma figura intimamente relacionada ao ambiente barbarizado e por quem a menina nutre maior carinho, seja pelo fato de, conforme lhe disseram, ter sido essa mulher que a recolheu logo após seu nascimento, seja pelos zelosos cuidados que lembra ter recebido, seja pela comparação que inevitavelmente faz diante dos maus-tratos que recebe de sua “mãe cruel”.

La señorita Domicia no me quería: me lavaba las manos en agua hirviendo; me ponía las medias torciendo mis dedos; me pasaba un pañuelo, aplastando mi nariz, hasta hacer saltar mis lágrimas. [...] En repetidas ocasiones dijo que hubiera sido mejor para todo el mundo que la vieja de Las Rosas me guardara y que mi presencia en la estancia molestaba a los mayores y pervertía a los menores. Yo trataba de no oír sus palabras y de no mirar su cara, que me parecía encarnar la del demonio. Por una aberración, a mi juicio vergonzosa, contrariando la enseñanza que me habían dado, imaginaba que el demonio pertenecía al sexo femenino y no al masculino (como su traje lo indicaba en las láminas donde lo había visto, como un murciélago, con una capa negra en forma de alas). (*ibid.*, p. 104-105)

A partir de uma perspectiva um pouco distinta, “El moro” também recupera o binarismo proposto por Sarmiento. No entanto, como facilmente se nota já no primeiro parágrafo, esse conto instaura uma ruptura significativa na tradição canônica da prosa gauchesca.

Oía aquella tarde esa canción cantada por Gardel, en la radio del almacén de Tres Arroyos, cuando me enteré por boca de Ireneo, que no era mentiroso, de algo increíble: que en Francia la gente comía carne de caballo, y que al dueño del establecimiento donde yo trabajaba le habían propuesto como negocio (el desgraciado aceptó en el acto) comprarle caballos para mandarlos en barco a Francia. (OCAMPO, 2007a, p. 375)

Se, a partir da concepção do autor de *Facundo*, a pampa é vista como o *locus* da barbárie, ao passo que a Europa é tida como o berço da civilização, o mote a partir do qual se desenvolve a trama de “El moro” inverte radicalmente os termos desse binarismo, na medida em que a “civilizada” França pratica o ato bárbaro de consumir carne de cavalo. Por si só inconcebível para qualquer *gaucho*,<sup>21</sup> a ideia de matar uma tropilha de cavalos torna-se ainda mais inaceitável para o protagonista quando este vê se concretizar o temor de que seu cavalo preferido fosse um dos escolhidos para ir ao matadouro europeu. Disposto a fazer de tudo para salvar a vida do animal, o menino embarca clandestinamente no navio que levará a tropa equina para a Europa, deslocando uma das mais emblemáticas atividades campeiras – a do tropeiro – da imensidão da pampa para o oceano.

Muito embora o mar, por alguns momentos, assemelhe-se à planície tão familiar ao protagonista, a vida a bordo revela-se bastante opressiva, muito distinta do cotidiano das lidas campeiras.

No tardaron mis compañeros en obligarme a hacer todo el trabajo. Tenía que bañar los caballos, darles la ración, limpiar las camas. [...] Soñé una noche que montado en el Moro galopaba por el mar en dirección al sol del poniente, hasta llegar de nuevo a Tres Arroyos. Muchas veces deseé bajar del barco y alejarme en aquella extensión misteriosa donde no había alfalfa, ni trigo, ni girasol, ni lino, ni barro, ni tierra arada, ni greda, ni arboledas, ni pájaros, ni vacunos, ni majadas, sino agua azul, agua verde, agua negra con espuma. (*ibid.*, p. 378)

A despeito de ser obrigado por Ireneo e pelo capataz a executar todas as atividades que cabiam a eles, não reside aí o aspecto perturbador da viagem para o narrador, uma vez que o excesso de trabalho, longe de representar um problema, configurava, até então, um motivo de orgulho e um sinal de maturidade para o menino. De fato, o traço negativo consistia em ele sentir-se preso na embarcação e ter saudades da paisagem e da liberdade da pampa. Tendo diante de si a imensidão do oceano, o narrador está submetido a um estado de imobilidade, o qual parece causar transtornos não apenas a ele.

---

<sup>21</sup> Já em *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, obra central da poesia gauchesca rio-platense, o consumo de carne equina é apontado como o ápice da barbárie indígena, como se pode observar nos versos 847-852 da segunda parte do poema (cf. HERNÁNDEZ, 1967b, p. 173-174).

Un caballo enfermó de locura. Hubo que tirarlo al mar, para que nadie se enterara de la enfermedad, pues si no al llegar a Francia nos hubieran puesto en cuarentena, y ¡adiós negocio!

– Si otro caballo enloquece, también lo tiramos al mar –decía el capataz, moviendo una mano amenazadora –. Hay que evitar que descubran la enfermedad y nos arruinen el negocio, aunque debamos echar al agua toda la tropilla.

Yo observaba al Moro con inquietud. Un día lo noté triste y le puse vino en el agua, para alegrarlo. (*ibid.*, p. 379)

Habitados ao deslocamento livre pela planície, tanto os *gauchos* como os cavalos encontram-se profundamente incomodados quando submetidos à imobilidade imposta pela viagem de barco. O “remédio” para esse estado, que pode, no caso dos animais, levar à loucura, está na bebida, a qual, em se tratando dos homens, se associa invariavelmente ao jogo e à violência.

[...] El capataz e Ireneo conversaban todo el día o bebían o jugaban a la taba con marineros que conocían dos o tres palabras de castellano. Como el Moro y yo, los hombres se entienden mejor cuando no hablan el mismo idioma. (*ibid.*, p. 378)

Una noche en que jugaban por plata, el capataz gritó ¡trampa! Ireneo contestó riendo. El capataz lo arrinconó contra la borda. Relucieron los cuchillos. El de Ireneo cayó al suelo. Lo recogí. Quise alcanzárselo, pero lo tomó el capataz y se lo clavó en el pecho. El capataz trató de reanimar a Ireneo toda la noche. Antes de que amaneciera envolvió el cadáver en bolsas, las ató con sogas y lo tiró al mar. Me dijo: –Diremos que se suicidó. Total, le hice un favor ¿Para qué quería vivir? (*ibid.*, p. 380)

Longe de constituir um lugar civilizado, o barco de bandeira francesa representa um espaço em que a natureza inóspita – uma das causas da barbárie pampeana, na ótica de Sarmiento – torna-se ainda mais nociva do que as potenciais forças barbarizantes do campo. Diferentemente do que se passa com as narrativas canônicas que giram em torno da atividade do tropeiro realizada na pampa, “El moro” apresenta o ambiente de trabalho como *locus* da embriaguez e da violência. Nesse sentido, um contexto que originalmente se configurava como lugar da civilização, o ato de conduzir uma tropa de animais torna-se um foco da barbárie. Nessa perspectiva, o conto de Ocampo opõe-se diametralmente à imagem elaborada, por exemplo, pelo romance *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, em que a atividade de tropeiro configura o espaço simbólico que propicia o desenvolvimento da personalidade do *gaucho* civilizado, como se pode observar no subcapítulo 2.4.4.

Muito embora a discussão em torno do binômio “civilização e barbárie” se faça presente nos contos “Azabache”, “El moro” e “La muñeca”, publicados, respectivamente, em 1959, 1961 e 1970, a problematização da dicotomia sarmentiana ganha contornos mais ricos e relevantes em um conto de Silvina Ocampo datado de 1948: “El impostor”. Nesse texto, que se destaca, dentre outros aspectos, por sua extensão, é narrada em primeira pessoa a viagem

que o jovem Luis Maidana faz à estância da família Heredia para, a pedido do senhor Raúl Heredia, aproximar-se do filho deste, Armando, e descobrir a razão pela qual o jovem decidiu abandonar a família e isolar-se da civilização na distante propriedade rural de “Los Cisnes”. Já em seu parágrafo de abertura, observa-se a relevância que a oposição entre as esferas urbana e rural assume na narrativa, a partir da explícita vinculação que Maidana estabelece com os elementos simbólicos da civilização.

Hacía un calor sofocante. A las cuatro llegué a Constitución. Los libros intercalados entre las correas de la valija, y la valija, pesaban mucho. Me detuve a comer el resto de un helado de frutilla junto a uno de los leones de piedra que vigilan la escalinata de entrada. Subí por la escalinata. Faltaban veinte minutos para que saliera el tren. Vagué un rato por la estación, curioseé en los escaparates de las tiendas. Me llamó la atención, en la librería, un lápiz Eversharp, muy barato: lo compré; compré también un frasquito de gomina rosada. No uso gomina, pero pensé que en el campo, en los días de viento, podría hacerme falta. En los reflejos de una vidriera vi, como un oprobio, mi pelo rizado. Reminiscencias vagas de mis primeros padecimientos en el colegio acudieron a mi memoria.

Me había olvidado de algo, de algo importante. Miré mi muñeca, para asegurarme que llevaba el reloj, miré el pañuelo en el bolsillo, la bufanda de lana escocesa enroscada en las correas de la valija. Me había olvidado de las pastillas de bromuro. Antes y después de los exámenes suelo sufrir de insomnios, pero tal vez el aire, el sol de campo, como dijo mi madre al despedirse de mí, actuarán sobre los nervios mejor que un sedante. Ella no admitía que un muchacho de mi edad tomara medicinas. Sin embargo, yo había olvidado algo, algo más importante que las pastillas de bromuro. Había olvidado mi libro de álgebra: lo lamenté al mirar desde el andén la esfera del reloj (su perfecta redondez me recordaba los más hermosos teoremas). Lamenté, pues el álgebra era mi materia predilecta. (*ibid.*, p. 99)

Seja pelos acessórios que usa – tais como relógio de pulso e cachecol de lã escocesa –, seja pelos produtos que adquire na livraria da estação de trem – uma lapiseira importada e um gel para cabelo –, ou pelo fato de estar carregado de livros e adorar álgebra, os atos de Maidana nitidamente elaboram uma autoimagem de indivíduo civilizado. Em contraste com tais traços está a imagem que o jovem faz do eremita que está prestes a conhecer.

¿Cómo sería Armando Heredia? Cuando su padre me lo describía, sentí algún afecto por aquel muchacho, solitario y desconocido, cuya indiferencia preocupaba a toda una familia. Esto también es cierto: sentí una mezcla de admiración y repugnancia por él.

¡Todo lo que la imaginación puede fraguar alrededor de un nombre! Mientras desfilaban ante mis ojos las nubes y los animales del poniente, lo imaginaba alto, ancho de hombros, moreno, cruel y melancólico, afectado y grosero, siempre con olor a alcohol. (*ibid.*, p. 102)

Em sua tentativa de antecipar aspectos da fisionomia e da personalidade do jovem Heredia, Maidana o concebe previamente como um *gaucho*, não apenas pelo fato de o jovem estar vivendo em uma estância isolada, mas também por apresentar dois traços – a crueldade e a melancolia – que remetem diretamente aos tons da *gauchesca* elencados por Josefina

Ludmer – o desafio e o lamento. Embora predomine no imaginário do narrador a figuração de Armando como um *gaucho* barbarizado, sempre exalando o cheiro de bebida alcoólica, o rapaz possui uma origem marcada pela civilização, e não apenas pelo fato de pertencer a uma família estabelecida na cidade grande.

“¿Cómo un muchacho que se ha recibido de bachiller en Europa, que iba a seguir la carrera de médico, un muchacho con bastante afición a la música, puede encerrarse un buen día en una estancia abandonada, cuidada por los murciélagos y los sapos! ¿Para qué se encierra en esa estancia? No es para estudiar, ni para cultivar la tierra, ni para criar vacunos”, un día exclamó, escandalizada, mi madre. ¿Pero acaso Armando Heredia no era más sensato que su familia? El arrendatario del campo les había cedido el casco de la estancia y por pequeño que éste fuera ¿cómo no disfrutaban de esa propiedad de campo, ya que la situación pecuniaria en que se encontraban no les permitía veranear en otra parte?

Armando Heredia me parecía pertenecer a la raza de los héroes (en una nube imaginé su perfil atrevido): no había sucumbido bajo las iras familiares. Había podido abandonar todo por nada. Sin embargo yo no estaba tan seguro que ese nada fuera realmente nada. (*ibid.*, *ibidem*)

A essa imagem de um sujeito barbarizado, construída previamente, sobrepõe-se a figura de um indivíduo civilizado, possuidor de uma personalidade e educação condizentes com seu passado urbano.

Heredia comía sobriamente. No bebía vino; no olía nunca a alcohol. Era bueno con los animales. Su conducta era correcta. Yo lo estimaba. Las calumnias habían sido vanas: pensaba estas cosas al mirar en mi mano la rama amarga, con frutos rojos, de un duraznillo. (*ibid.*, p. 110)

Mesmo sem conhecê-lo pessoalmente, Luis Maidana já demonstra uma simpatia pelo jovem Heredia, um rapaz que, antes de optar pelo isolamento na “barbárie” pampeana, tinha na esfera “civilizada” europeia o seu hábitat. Talvez um pouco acentuados pela curiosidade que a figura barbarizada desperta, os sentimentos que o narrador nutre em relação ao morador da estância parecem ser os de identificação e de proximidade ou, ao menos, o de uma tentativa de aproximação em relação a essa alteridade. Tal jogo entre o estranho e o familiar remete de forma óbvia à concepção freudiana a respeito do *unheimlich* e a relevância que esse elemento assume na construção, por exemplo, de narrativas fantásticas.<sup>22</sup> Não é gratuito, pois, que “El impostor” apresente, desde os primeiros parágrafos, diversos elementos da ordem do onírico, do surreal e do fantástico. Um desses tropos é justamente a sensação de *dèja-vu*, ou

<sup>22</sup> Afirma Sigmund Freud, em seu conhecido artigo publicado no ano de 1919, que o estranho é algo “secretamente familiar [heimlich-heimisch], que foi submetido à repressão e depois voltou”, muito embora “nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento, que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça - é por causa disso estranho” (FREUD, 1976, p. 306). Tal processo psíquico encontra na literatura, segundo o teórico suíço, “um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real” (*ibid.*, p. 316).



seja, a impressão de que aquilo que nos é estranho e com o que estamos travando um primeiro contato nos é familiar, embora não consigamos precisar quando e em que contexto vivenciamos aquela experiência ou conhecemos aquela pessoa.

Así reflexionaba mientras veía desde el corredor las evoluciones de Eladio Esquivel, que subía con la roldana un balde con botellas del fondo del pozo donde se mantenían casi heladas. Me acerqué a pedirle agua; tomé unos tragos de una botella. Al mirar de nuevo la risueña cara del muchacho, se agolparon en mi memoria imágenes confusas. ¿Por qué todo me recordaba otra cosa? Claudia o María (la muchacha que había visto en el tren), el mismo Armando Heredia, la repugnante canasta de porcelana con el cupido y la guirnalda, la cama de Armando Heredia, Eladio Esquivel, la reproducción del cuadro... Recordé unos versos que había leído en una antología inglesa:

*I have been here before,  
But when or how I cannot tell.*

Yo también tenía la impresión de haber visto antes todo esto, pero sin el éxtasis de amor, que era lo único que la hubiera justificado. (*ibid.*, p. 115)

Não apenas a figura de Heredia e de outros personagens, como também a visão de alguns objetos, como louças e quadros, trazem a Luis Maidana tal sensação de “já visto”, carregando o conto, do princípio ao fim, de uma atmosfera de irrealidade e delírio, decorrente, em parte, do extremo e constante calor, referido pelo narrador na frase que abre o conto e que o acompanha durante toda sua permanência na estância. Tal é a imprecisão das ações e dos ambientes apresentados e tão distorcida é a percepção da temporalidade vivenciada que a trama, por vezes, carrega-se de um clima fantasmagórico.

Heredia me hablaba; no recuerdo exactamente sus palabras, pero en cada una de ellas sentí que iba a revelarme un secreto: el secreto que yo esperaba. A medida que me hablaba, el sueño me vencía. Recuerdo la última frase que oí, antes de quedar dormido; era sin duda el preámbulo de una confidencia: “¿Pero me jura no decirselo a nadie?” Cuando desperté no sabía dónde estaba. Era pleno día. En cuanto recordé la realidad, busqué a Heredia. Busqué su almohada y su linterna: no estaban. Me levanté. No sabía qué hora era; ningún pájaro cantaba; me parecía que todo lo que había visto, el lugar, la gente, los animales, no eran reales. Vagué por la estancia, con la sensación de ser un fantasma que vive entre fantasmas. (*ibid.*, p. 122-123)

Mais do que o delírio ou o caráter fantasmagórico, o conto de Silvina Ocampo tem no sonho seu elemento crucial, seja em função do aspecto onírico e surreal que o próprio discurso narrativo por vezes assume, seja em função da significativa presença desse elemento nas ações que se desenrolam na trama. Tamanha é a importância que o sonho adquire no contexto diegético que, após tentar insistentemente encontrar uma resposta para os perturbadores acontecimentos que vivencia desde sua chegada à estância, Maidana conclui ser tudo fruto de uma espécie de sonho que é sonhado por ele durante o dia.

Porque pensaba no podía dormir. Pensaba con claridad y esa claridad era más turbia que la oscuridad de mis pensamientos anteriores. Me explicaba todo, pero ante la nueva revelación, sentía un nuevo malestar. Ahora lo sabía: esa misteriosa colección de objetos y de personas, que me recordaban otros y que me habían dado la inquietante impresión de que todo en mi existencia estaba hecho de recuerdos anteriores a mi vida o de confusiones y de olvidos... Toda esa colección de objetos y de personas, había poblado mis sueños. Yo siempre había soñado con personas y objetos desconocidos. Por eso los sueños habían desaparecido de mi memoria. Por eso, y debido al asombro que me había causado descubrir ese mundo, ahora los recordaba con extraordinaria precisión.

Torturado por las infinitas proporciones de mis sueños pasados, penetré en los dédalos del recuerdo. Ahora me explicaba todo. La canasta de porcelana, que creía haber visto en la casa de un amigo; Eladio Esquivel, que me recordaba un retrato de mi padre; la pelea entre un jaguar y un tigre, que existía en mis recuerdos, como algo real, eran meros subterfugios que yo había buscado para explicarme esa obsesión de las similitudes, para disculpar mi falta de memoria y, tal vez inconscientemente, para evitar una explicación sobrenatural. Lo que nunca hubiera sospechado es que las desconocidas imágenes de mis sueños iban a aparecer un día en la realidad y que en la asquerosa forma de esa mecedora se iniciaría la aclaración inexplicable de un misterio. Yo que siempre me jacté del perfecto equilibrio de mi sistema nervioso, me sentía perturbado. (*ibid.*, p. 118-119)

Como é possível perceber a partir desse trecho, o sonho assume uma importância capital na construção da narrativa de “El impostor”, não apenas pela razão que acaba de ser exposta, mas, principalmente, pelo fato de ser esse um dos elementos em que se observa talvez com maior nitidez o jogo de duplicidade que liga tão intimamente as figuras do civilizado Maidana e do barbarizado Heredia.

– En el primer momento, cuando quise quedarme aquí, mi padre me creyó loco – me decía Heredia –. Cuando vio que todo era inútil, pues a pesar de no haberme dado un centavo yo insistí en quedarme, me pidió, como último recurso, que fuera a Buenos Aires a consultar a un médico. Acepté. Yo sufría de insomnios y de frecuentes dolores de cabeza. Mi encuentro con el médico – el doctor Tarcisio Fernández, un psicoanalista – fue cómico. Él mismo me había prescrito una franqueza absoluta, que aproveché para insultarlo durante las visitas que le hice en su consultorio. Después él mismo aconsejó a mi padre que me dejara venir al campo y me pidió, ya sin esperanzas de ser oído, que anotara mis sueños. Del cajón de su escritorio sacó un cuaderno, con tapas de cuero azul, que me entregó diciéndome: “Este cuadernito podrá servirle para anotar sus sueños”. Reconciliados, nos despedimos. Le prometí obedecer su pedido. Quisiera satisfacer ese pueril capricho, le aseguro, pero no puedo, no he podido, no tengo sueños. ¿Usted sueña mucho?

– Sí, pero cosas absurdas, sin interés; muchas veces creo que estoy pensando y en cambio estoy soñando. Me transformo en otro individuo: sueño con personas, lugares y objetos que jamás he visto. Después, cuando no puedo vincularlos con la realidad, los olvido. Recuerdo que en uno de mis sueños me dormí de aburrimiento. Sin duda son sueños hereditarios.

– Cómo interesaría todo esto a Tarcisio Fernández – exclamó Heredia –. Yo quisiera tener sueños, aunque fueran inconciliables con la realidad. No soñar es como estar muerto. La realidad pierde importancia. Pienso en los sueños de Jacob, de José, de Sócrates; pienso en el de Coleridge, que le inspiró un poema. A veces me despierto con la sensación de tener dentro de mi memoria una hoja en blanco; nada parece imprimirse en ella. Cometería un crimen si ese crimen me permitiera soñar. Maidana, por favor, cuénteme alguno de sus sueños. Si yo estuviera como usted condenado a soñar con personas y lugares que no conozco—se interrumpió un

instante para atarse las cintas de una alpargata –, seguramente me divertiría mucho. Me dedicaría a buscar esos lugares y esas personas. (*ibid.*, p. 109)

Elemento-chave para a construção dos dois personagens, as relações que ambos estabelecem com o sonho parecem ser complementares entre si. Nesse sentido, por ser incapaz de sonhar, Heredia inveja tal habilidade demonstrada por seu amigo, mesmo que, para este, os sonhos não representem algo que possa ser relacionado com o real. Desejado por um e, em certa medida, subestimado por outro, o elemento onírico parece reforçar uma relação de identidade entre os personagens que começava a se desenhar antes mesmo de os jovens se conhecerem. Tal duplicidade, contudo, não se restringe a Maidana e Heredia, sendo verificada também entre as personagens mulheres Claudia e Maria.

Depois de travar um primeiro contato com a moça no trem que o levava para a estância – quando tal ambiguidade manifesta-se pela primeira vez no fato de a senhora chamá-la de Claudia ao passo que o broche que a menina usava trazia o nome Maria –, Maidana volta a encontrá-la duas vezes mais no povoado próximo à propriedade rural, oportunidades em que a moça dá nítidos indícios de que não conhecia o rapaz. Após esses encontros, o personagem-narrador se depara, durante um passeio noturno, com o nome de Maria entalhado em uma árvore e deduz que se trata de uma demonstração de amor de Heredia pela moça. No turbilhão que assola sua mente, o jovem, que já não consegue mais saber se Claudia e Maria são ou não são a mesma pessoa, é agora assolado pela possibilidade de ter de disputar com seu amigo o amor da mulher por quem se apaixonou.

O fato de ambos os rapazes estarem interessados pela mesma moça pode ser tomado, por si só, como mais um indício de paralelismo entre o civilizado Maidana e o barbarizado Heredia. A duplicidade entre os personagens, no entanto, vai além dessa simples coincidência, como pode ser observado nos trechos citados a seguir.

De un salto penetré en la habitación. Pensé en la muerte. El amor y la muerte se parecen: cuando estamos perdidos acudimos a ellos. Inmóvil, esperé acostumbrarme a la nueva oscuridad del cuarto. Después de un tiempo que pareció comunicarme con la eternidad, el espejo comenzó a iluminarlo. Primero vi una silla, después la mesa de luz, el costurero lleno de carreteles de hilo, el despertador de metal pintado, el vaso con flores de papel, la cama angosta, donde la muchacha yacía con los ojos abiertos. “Hay personas que duermen con los ojos abiertos”, pensé, al acercarme. “No me ve. Puedo inclinarme sobre ella para verla mejor. Podría darle un beso sin que lo sintiera.” Me incliné. Sentí su delicada respiración. Vi sus manos sobre la colcha blanca, su cabellera suelta esparcida sobre la funda de la almohada, que tenía bordadas grandes margaritas. “Ella, sin duda, hizo estos bordados” pensé, al ver el dibujo azul del lápiz debajo de las coronas. Arrodillado en el borde de la cama, examiné sus ojos: sin ver, parecía mirarme. “María, ahora, por primera vez, podré abrazarte como siempre lo hago en pensamiento”, le dije, en voz baja, con la sensación de decirlo a gritos. Trataba de

resguardar mi cuerpo de la luz del espejo que atravesaba la habitación. *Retrocedí unos pasos y tropecé con la mesa de luz; cayó el despertador. Me tiré al suelo esperando las terribles consecuencias, pero el silencio volvió a extenderse como un velo sobre la casa. Permanecí un rato en la misma postura, sin atreverme a hacer un movimiento.* Me arrodillé de nuevo en el borde de la cama. En la suave luz del espejo el rostro de la muchacha resaltaba con extraordinaria claridad. De pronto, como si mi insistente mirada la hubiera despertado, se incorporó en la cama. *Me miró con horror. Quiso gritar, pero le tapé la boca. Quiso huir, pero la retuve. Clareaba el alba cuando me alejé de su casa.* (*ibid.*, p. 139, grifo nosso)

–Para mí –prosiguió–, María Gismondi no murió hace cuatro años. ¿Sabe usted para quién y cómo murió? Hace cuatro años, en el mes de febrero, yo quería entregarle una carta. Sus padres no debían saberlo. La empresa era casi imposible. Una noche (recuerdo que era domingo), abrumado, vagué por el pueblo y resolví entrar, como un ladrón, en su cuarto. Pensaba dejar la carta debajo de la colcha de su cama o en el cajón de la mesa de luz y huir sin ser visto. Entré por la ventana. Me escondí en un hueco, entre el ropero y la pared. Oí unos pasos en el cuarto contiguo: alguien abrió la puerta y encendió la lámpara. Yo no podía irme. (Todavía hoy, en los latidos de mi corazón, siento contra mi pecho la frialdad de la pared blanqueada.) Sobre el piso de madera oí los pasos de unos pies desnudos. María Gismondi entró en el cuarto; cerró la ventana, se acostó y apagó la luz. Esperé que se durmiera. Desde mi nacimiento, nunca he esperado tanto. Cuando me pareció que estaba dormida, dejé la carta sobre la mesa de luz y me acerqué, aterrado, a la ventana. *Tropecé con algo. En el total silencio de la noche, el ruido retumbó con violencia. Quedé inmóvil.* En la oscuridad, María Gismondi buscaba fósforos y encendía la lámpara. *Al verme quiso gritar; le tapé la boca.* La tuve entre mis brazos por primera vez. Cuando dos personas luchan, parece que se abrazan. *Hasta el alba luché con María Gismondi.* Después huí de su casa, dejándola casi dormida. Al día siguiente me anunciaron su muerte. (*ibid.*, p. 139-140, grifo nosso)

Mais do que estar apaixonado pela mesma moça que Heredia, Maidana repete seus passos ao invadir o quarto de Maria e vivenciar a mesma situação vivenciada quatro anos antes pelo amigo. Postas lado a lado, as duas cenas parecem ser versões diferentes do mesmo acontecimento, não fosse o fato de os protagonistas serem distintos e de a moça, segundo o relato de Heredia, haver morrido quando se deu a primeira invasão. O tom surreal, fantasmagórico e fantástico dessa e das outras duplicidades observadas na trama – muitas das quais se configuram, a princípio, implausíveis – é plenamente explicado no desfecho da narrativa, quando a presença de um segundo personagem narrador, Rómulo Sagasta, encaminha o conto para um final surpreendente.

Después del entierro en Buenos Aires, empecé, con asombros sucesivos, la lectura del cuaderno. Durante algunos días permanecí aterrado. Pensé destruirlas páginas: no he hallado, no he podido hallar solución al problema. En vano busqué en la guía telefónica el nombre de Luis Maidana. Mientras tanto, traté de evitar los encuentros con mi amigo Heredia. ¿Si me hablaba del cuaderno? ¿Sime lo pedía? Sin éxito traté de frecuentar a otras personas de la familia para averiguar detalles sobre la vida del muchacho.

Seis meses transcurrieron. Heredia fue un día a mi casa, a visitarme. En un tono jovial me anunció su próximo viaje a Europa. Me habló de sus hijos y, al mencionar a Armando, dijo:

– Fue mejor que Dios se lo llevara; muchachos de esa clase no hacen nada bueno. Ya costó bastantes llantos a su madre.

Aprovechando la oportunidad me atreví a comunicarle que el cuaderno que me había sido entregado seis meses antes no contenía relatos de sueños, ni había sido escrito por su hijo, sino por una persona llamada Luis Maidana. Mi noticia no asombró ni interesó demasiado a Heredia. Me miró con incredulidad. Me aseguró que su hijo no tenía ningún amigo de ese nombre.

Estudiamos la escritura del cuaderno; confrontamos cuadernos del colegio y cartas que fueron escritas por él, presumíamos, en esa época: la letra era la misma. Averiguamos entre los amigos de Armando si existía o había existido un Luis Maidana. Nadie lo conocía ni había oído hablar de él. Los caseros de Los Cisnes afirmaron que nadie visitó a Armando en la estancia. Finalmente tuve que aceptar lo increíble: los relatos contenidos en el cuaderno bajo el título Mis sueños habían sido escritos por Armando Heredia y no por Luis Maidana.

¿Por qué, suponiendo que esos relatos fueran sueños, Armando fingía ser otro personaje? ¿Fingía o realmente soñaba que era otro, y se veía desde afuera? ¿Lo obsesionaba la idea de no tener sueños, como lo dice en una de las páginas del cuaderno? ¿Se sentía como un fantasma, se sentía como una hoja en blanco? ¿La obsesión fue tan poderosa que Armando terminó por inventar sus sueños?

Cuando pensaba, tal vez creía Heredia que estaba soñando. De ahí provendría la extraña y alucinante ilación que hay en sus sueños: Armando Heredia sufría desdoblamientos. Se veía de afuera como lo vería Luis Maidana, que era a la vez su amigo y su enemigo. “En la vigilia, vivimos en un mundo común, pero en el sueño cada uno de nosotros penetra en un mundo propio.” He podido comprobar que algunas personas, algunos objetos y acontecimientos que figuran con modificaciones en estos relatos existieron realmente; otros, como Luis Maidana y el doctor Tarcisio Fernández, no existen ni jamás existieron. (*ibid.*, p. 145-146)

Enviado por Raúl Heredia à estância para averiguar a situação em que se encontrava seu filho, Sagasta é recebido pelo capataz Eladio Esquivel com a notícia do suicídio do jovem. Após o enterro, Sagasta e Raúl encontram um caderno com anotações de sonhos. Julgando ser de seu filho, Heredia passa ao amigo a dolorosa tarefa de ler o conteúdo do manuscrito, cujo conteúdo, assinado por Luis Maidana, corresponde ao longo relato em primeira pessoa que compõe a primeira parte do conto de Silvina. Só a partir dessa mudança de perspectiva narrativa, é possível compreender que Luis Maidana, figura intimamente relacionada ao contexto urbano, nada mais é do que uma criação, o produto de uma fantasia ou, pode-se dizer, um sonho do *gaucho* Armando Heredia.

Ao estabelecer a relação entre os polos da civilização e da barbárie a partir desse jogo narrativo, o conto “El impostor”, de Silvina Ocampo, rompe radicalmente com a tradição da gauchesca no que tange a esse elemento simbólico. Tomadas, via de regra, a partir de uma relação dicotômica, as esferas do campo e da cidade suplantaram, em raros momentos e de forma relativa, a oposição proposta pela concepção sarmentiana. Um dos casos em que se verifica uma aproximação entre esses polos é justamente no romance apontado como aquele que inaugura a prosa gauchesca rio-platense: *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez. No texto do escritor argentino, como se demonstrou no subcapítulo 2.4.4, o protagonista, ao assumir a identidade de Juan Blanco para não ser reconhecido pela população e pela Justiça, materializa

em seu disfarce uma mescla entre elementos simbólicos da cidade e do campo, dando forma a uma espécie de ser híbrido, meio urbano e meio pampeano.

De forma distinta, Carlos Reyles, em *El terruño*, estabelece uma conexão entre esses dois polos a partir da relação entre os irmãos Primitivo e Jaime, na qual cada um identifica-se com um dos extremos do par “civilização e barbárie”. Contudo, a relação fraternal, nada amigável, acaba remetendo, por analogia, a uma concepção de que os dois universos, assim como os dois irmãos, são incapazes de estabelecer qualquer relação. O recurso metafórico de identificar personagens de forma mais explícita a um ou a outro contexto não foi, como se pôde observar no Capítulo 2, exclusividade da produção ficcional de Reyles. Assim, não obstante as peculiaridades estéticas e temáticas apresentadas pelos diferentes autores canônicos da prosa gauchesca, é possível identificar um ponto de convergência na elaboração literária do binarismo “campo *versus* cidade”: a relação antagônica entre personagens constitui uma reprodução, no nível da trama, de um insuperável antagonismo entre os espaços simbólicos da civilização e da barbárie.

Tal procedimento-padrão começa a ser suplantado, conforme visto no capítulo anterior, pela obra de Ricardo Güiraldes, seja ao identificar um mesmo personagem tanto ao espaço urbano quanto ao espaço da pampa, fazendo oscilar de um a outro ao longo de sua vida – como é o caso do romance *Raucha* –, seja ao propor, a partir dos personagens Raucha e Fábio, de *Don Segundo Sombra*, que esses dois universos encontram-se em relação, não de oposição, mas de complementaridade. Embora se trate, sem dúvida, de uma mudança significativa em relação à abordagem da dicotomia sarmentiana no âmbito da prosa gauchesca, as inovações instauradas pela obra de Güiraldes não têm a relevância da ruptura instituída pela narrativa de Silvina Ocampo. De fato, se é possível reconhecer o avanço, em termos de complexidade, alcançado pelos romances do escritor argentino, ao elaborar simbolicamente uma relação de contiguidade entre as esferas urbana e pampeana, mais além vai a obra de Ocampo, que propõe para ambas não uma relação dessa natureza – a qual prevê, em última instância, uma hierarquia entre elas –, mas sim uma convivência simultânea, a partir da figura de Heredia/Maidana que é, ao mesmo tempo, um sujeito civilizado e barbarizado.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Algumas questões cruciais levantadas pela narrativa de Ocampo, tais como o grau de simultaneidade entre as ideias de identidade e alteridade e de civilização e barbárie, além do questionamento de uma pretensa centralidade ou do critério de “verdade” de um ou outro elemento, podem ser ilustradas com as seguintes palavras de María Clark: “La respuesta a la pregunta de quien es el Otro y quien el autentico yo, de quién es el

### 3.4. “Re-vendo” os atos para “re-escrever” os corpos: as estratégias narrativas da gauchesca de Silvina Ocampo

Como é possível concluir diante do exposto até aqui, a produção ficcional da argentina Silvina Ocampo instaura uma ruptura significativa na tradição literária gauchesca, em especial no que diz respeito às ações e à caracterização dos personagens, ou, em outras palavras, aos atos e aos corpos dos *gauchos* barbarizado e civilizado. Contudo, mais do que tais aspectos temáticos, a análise aqui proposta deve dedicar uma atenção especial ao discurso narrativo elaborado nos textos que compõem o *corpus* deste trabalho. Em última instância, são as escolhas narrativas as principais responsáveis, no âmbito textual,<sup>24</sup> pela construção do sentido da obra, fato que justifica a relevância que tais elementos assumem em qualquer esforço crítico, em especial quando se leva em consideração questões como as relações de gênero e subalternidade.

A figura do narrador, o sujeito linguístico que se manifesta no texto, pode assumir formas distintas em uma obra ficcional, sendo designado, segundo a teórica holandesa Mieke Bal (1998, p. 128), como “narrador externo”, quando essa voz que se manifesta no discurso narrativo não se refere a si própria de maneira explícita, ou como “narrador-personagem”, nas situações em que o sujeito que detém a voz narrativa é também um personagem envolvido na trama. Valendo-se de termos distintos, a pensadora israelense Shlomith Rimmon-Kenan (1983, p. 94-95), desenvolvendo as ideias originalmente propostas por Gérard Genette (s/d), categoriza o narrador em extradiegético, intradiegético e hipodiegético, segundo o nível em que ele se encontra em relação à história. Assim, o primeiro corresponde ao narrador de primeiro nível, que se encontra “acima da história”, uma espécie de equivalente ao “narrador externo” de Bal. Já o narrador intradiegético, localizado em um segundo nível, corresponde à figura do “narrador-personagem”, enquanto o narrador hipodiegético, de terceiro nível, assume a forma de um personagem-narrador que enuncia uma história narrada dentro da história principal.

A argumentação de Shlomith, como se pode notar, pressupõe uma ideia de hierarquia, na qual o narrador extradiegético encontra-se em uma posição privilegiada em relação aos

---

asesino y quién la víctima, no se encuentra como resolución al fin del cuento [...]. Se trata de una pregunta retórica que inicia las diferentes lecturas que procuran la verdad del enigma del Otro ” (CLARK, 1991, p. 315).

<sup>24</sup> Mesmo não configurando objeto de interesse central para este estudo, cabe aqui lembrar a importância assumida pela figura do leitor no processo de construção do sentido da obra literária, em especial após a contribuição dos teóricos alemães Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss.

demais, justamente por estar “acima” do universo dos fatos e personagens narrados. Tal ideia parece ser reforçada pela distinção que a pensadora faz entre narradores mais ou menos confiáveis.

Intradiegetic narrators, especially when they are also homodiegetic, are on the whole more fallible than extradiegetic ones, because they are also characters in the fictional world. As such, they are subject to limited knowledge, personal involvement, and problematic value-schemes, often giving rise to the possibility of unreliability. (RIMMON-KENAN, *op. cit.*, p. 103)

Se, a partir do ponto de vista de Shlomith, é possível afirmar que, quanto mais distanciado da esfera diegética, mais confiável torna-se o narrador, tendo em vista que a objetividade e o conhecimento irrestrito pretensamente garantem, de antemão, uma autoridade narrativa inquestionável, em contrapartida, levando-se em conta as observações de Mieke Bal (*op. cit.*, p. 115-116), tais garantias de imparcialidade e isenção deixam de ser absolutas. Nessa perspectiva, longe de tomar a onisciência e o distanciamento da voz extradiegética como algo positivo, para a teórica, essa voz assume a forma de um efeito manipulador, na medida em que apresenta informações que não são compartilhadas de maneira equânime por todos os personagens – tais como sentimentos e pensamentos não verbalizados –, incitando o leitor a formar uma opinião mais favorável a respeito de um ou outro personagem. Em oposição a esse traço de falsidade ou, nos termos de Bal, de “invenção” que pode assumir o discurso narrador extradiegético em função da sua potencial manipulação das informações, a teórica holandesa identifica um *status* de confiabilidade no narrador-personagem – tomado como potencialmente não confiável por Shlomith –, na medida em que este “suele mantener que cuenta hechos verídicos sobre si mismo” (*ibid.*, p. 128).

Afora esse “efeito manipulador”, Mieke Bal problematiza também a questão da autoridade propiciada pela hierarquia privilegiada do narrador extradiegético, um poder que faz com que essa voz distanciado da história aproprie-se de todos os níveis do texto, como observa a pensadora holandesa:

En última instancia, el texto narrativo constituye un todo en el cual se pueden *intercalar* otros textos a partir del texto del narrador. La dependencia del texto del actor con respecto al del narrador debería considerarse la de una proposición subordinada a una principal. Según este principio, el texto del narrador y el del actor no son do igual valor. La posición jerárquica de los textos viene indicada por el principio fundamental de nivel. (*ibid.*, p. 147, grifo da autora)

Tendo em vista tais considerações, cabe aqui sublinhar que, ao analisarmos o cânone da literatura gauchesca rio-platense, observa-se um predomínio quase que absoluto da opção



por um narrador extradiegético, sendo as únicas exceções a essa regra os textos *El romance de um gaúcho* e *Don Segundo Sombra*, de autoria dos argentinos Benito Lynch e Ricardo Güiraldes, respectivamente, ambos publicados na década de 1920, ou seja, 40 anos após a primeira edição de *Juan Moreira*, obra tida como inaugural da prosa gauchesca platina. Em larga medida, o predomínio de uma voz narrativa extradiegética está relacionado às mudanças socioculturais que marcaram a passagem do século XIX para o século XX, as quais acabaram por determinar algumas questões estéticas e temáticas, como se buscou demonstrar na discussão levada a cabo nos subcapítulos 2.2 e 2.3. Contudo, mais do que um reflexo ou uma resposta a impulsos de ordem extraliterária, a preponderância de tal tipo de discurso narrativo parece estar relacionada a uma tentativa de, em termos simbólicos, manter o corpo do *gaúcho* sob o jugo de uma voz e de uma consciência que, desde a esfera da racionalidade urbana, elabora com total controle e domínio a imagem literária do habitante da pampa.<sup>25</sup> Nesse sentido, retomando os termos discutidos no capítulo anterior, é possível afirmar que, diferentemente do caso da poesia, na qual a voz que se manifestava era, ou simulava ser, a do *gaúcho*, com a ascensão da prosa gauchesca, a voz e os atos deste personagem estão submetidos à visão e à manipulação de um narrador distante, simbólica e socialmente, do ambiente pampeano.

Muito embora a figura do narrador seja, como se pode observar, de grande importância para a elaboração do texto ficcional, não se pode analisar as estratégias e escolhas do narrador, pertencentes à esfera discursiva, sem relacioná-las aos aspectos envolvidos no processo de focalização, e que, portanto, pertencem ao âmbito diegético. Apropriando-se das palavras de Mieke Bal, pode-se afirmar que “El hecho de que ‘narración’ siempre hay implicado focalización se pueden relacionar con el concepto de que el lenguaje forma la perspectiva y la cosmovisión, y no a revés.” (*ibid.*, p. 126). Na esteira das observações feitas pela teórica holandesa, é possível afirmar que sempre se narra a partir de um ponto de vista, porém deve-se fazer uma distinção entre quem vê e quem conta o que é visto, ou seja, entre o processo de focalização e o de narração. Apropriando-se das palavras de Bal, é possível afirmar que a análise do personagem sobre o qual recai o foco narrativo “es importante porque

---

<sup>25</sup> Afirma Josefina Ludmer acerca da obra de Eduardo Gutierrez: “Juan Moreira é o herói popular desse ciclo específico, o do salto modernizador do fim do século XIX: uma ‘modernização’ latino-americana através da internacionalização da economia. A conjunção de saltos modernizadores, Estados liberais e entrada das economias regionais no mercado mundial constitui na América Latina um processo onde se podem ler certas mudanças de posição na cultura e na literatura. Na Argentina aparecem novas representações literárias que recortam nitidamente o ‘popular’ (*criollo*) do ‘alto’ ou ‘culto’ (europeu e científico), e os institucionalizam em lugares específicos” (LUDMER, 2002, p. 208). Em certa medida, esse aspecto apontado por Ludmer tem validade para os demais autores canônicos da gauchesca, em especial Carlos Reyles e Javier de Viana.

la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo” (*ibid.*, p. 112).

Uma vez que constitui o processo a partir do qual o narrador, tomando a perspectiva de um ou mais personagens, obtém as informações que sustentam seu discurso, a focalização relaciona-se, ao mesmo tempo, a elementos dos universos diegético e extradiegético. Nesse sentido, os tipos de focalização podem se distinguir entre si quanto à proximidade em relação ao fato narrado, sendo classificados como externa, quando a focalização parece estar mais próxima ao narrador – aquilo que Shlomith Rimmon-Kenan (*op. cit.*, p. 74-77) denomina “narrador-focalizador” –, ou interna, quando parece estar mais próxima do fato narrado – o que Shlomith chama de “personagem-focalizador”. Soma-se a essa uma segunda possibilidade de classificação da focalização narrativa, que toma por base a quantidade de focalizadores: fixa (quando a focalização recai sobre um único personagem), variável (quando ela é alternada entre dois personagens) ou múltipla (quando vários personagens contribuem para a focalização ao longo da narrativa).

A partir de tal categorização e tendo em vista os contos de Silvina Ocampo analisados neste trabalho, é possível verificar que a focalização predominante nesses é a de tipo interna, vinculada a um único personagem participante da trama. Assim, temos em “Azabache” um focalizador-personagem, de nome não revelado, cuja perspectiva tem como elemento focalizado Aurelia, ao passo que, em “La hija del toro”, a menina cuja alcunha dá título ao conto constitui o focalizador, tendo o personagem Nieves Montovia, o “pata de perro”, como seu objeto focalizado predominante. O conto “La muñeca”, por sua vez, apresenta como personagem-focalizador uma mulher que tem como objeto focalizado não um, mas diversos personagens que convivem em um contexto familiar; de forma bastante semelhante, o personagem sobre o qual recai a focalização no conto “La última tarde”, Porfirio Lasta, direciona a perspectiva narrativa para mais de um personagem, embora o contexto, neste último caso, seja significativamente mais reduzido, abarcando apenas as figuras do irmão de Porfirio e a filha do capataz de uma estância vizinha. Por fim, em “El moro”, a focalização recai sobre o menino conhecido como Bichofeo que, embora tenha como principal foco o cavalo que dá título ao conto, não deixa de direcionar seu olhar para os acontecimentos que se desenrolam no navio, desempenhando, portanto, papel crucial na elaboração do discurso narrativo a respeito desse cenário. Não muito distinto é o que se passa em “El impostor”, conto no qual o personagem-focalizador, Luiz Maidana, embora tenha como objeto central de

focalização seu alter-ego Armando Heredia, não se furta de apresentar informações e impressões acerca de outros personagens e da estância “Los Cisnes” como um todo.

O fato de, com exceção de “La última tarde”, todos os demais contos apresentarem um personagem que não apenas focaliza, mas também narra adquire uma relevância não apenas por subverter o padrão narrativo da tradição gauchesca – marcado, via de regra, pela presença de um narrador externo –, mas também em razão de a focalização interna vinculada a um personagem apresentar, como observa Mieke Bal, peculiaridades importantes, das quais nem todas, é verdade, podem ser qualificadas como positivas: “Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje. [...] Un focalizador personaje [...] colleva *parcialidad y limitación*.” (BAL, *op. cit.*, p. 110, grifo da autora). Indo na mesma direção, Shlomith também elenca algumas particularidades da focalização vinculada a um só personagem, tais como a percepção limitada em termos especiais e restrita ao tempo presente das ações dos personagens, que redundam em uma quantidade também restrita de informações oferecidas, as quais não apenas se limitam ao que tal personagem pode e consegue visualizar, como também está “afetada” pelo envolvimento emocional deste com a trama da qual toma parte.

Não obstante a inegável parcialidade da informação apresentada pela focalização circunscrita a um só personagem, a restrição oferecida pelo fato de se estar limitado ao presente das ações dos personagens, elencada pelas duas teóricas como um aspecto importante no que diz respeito à quantidade de informação oferecida, deve ser relativizada, uma vez que em apenas dois dos contos que compõem o *corpus* desse estudo – “La última tarde” e “El impostor” – o tempo da narrativa parece coincidir com o tempo do evento narrado. Nesse sentido, se o personagem que conta sua história em “Azabache” marca, já nos parágrafos iniciais do conto, o distanciamento temporal existente entre fato e discurso – “Ésta fue mi historia: por huir de mi tierra me enganché en un barco, y por huir del barco me encerraron en un manicomio. Al huir de mi tierra y al huir del barco pensé que huía de mis recuerdos, pero cada día revivo la historia de mi amor, que es mi cárcel” (OCAMPO, 2007a, p. 249) –, não é muito diferente o que se passa em “La muñeca”, conto em que a protagonista relata, aos 29 anos de idade, fatos ocorridos quando era menina.

Todo el mundo dice: *Yo tal cosa, yo tal otra*, salvo yo que preferiría no ser yo. Soy adivina. Sospecho a veces que no adivino el porvenir, sino que lo provoco. En Las Ortigas comencé mi aprendizaje. Tengo un consultorio en La Magdalena. Nubes de polvo, la policía, mis clientes me asedian.

De acuerdo con la pericia de los médicos, mis documentos de identidad consignan que tengo veintinueve años. Mi madre murió el día de mi nacimiento, así me lo aseguran. Me dijeron, lo que prefiero ahora recordar, que alguien me recogió una noche de enero, en los potreros de Las Ortigas. A lo largo de mi vida, los informes que me dieron sobre mi nacimiento fueron dispares. (OCAMPO, 2007b, p. 103, grifo da autora)

Também em “El moro”, o distanciamento temporal do narrador-personagem em relação aos acontecimentos apresentados fica evidente nas linhas iniciais do conto, as quais dão claros indícios de que, a exemplo do que se passa em “La muñeca”, se trata de um personagem que, adulto, relata fatos vivenciados em sua infância.

Oía aquella tarde esa canción cantada por Gardel, en la radio del almacén de Tres Arroyos, cuando me enteré por boca de Irene, que no era mentiroso, de algo increíble: que en Francia la gente comía carne de caballo, y que al dueño del establecimiento donde yo trabajaba le habían propuesto como negocio (el desgraciado aceptó en el acto) comprarle caballos para mandarlos en barco a Francia.

Yo tenía ocho años. A pesar de mi corta edad, trabajaba de peón como un hombre, mejor que un hombre porque no era haragán. (OCAMPO, 2007a, p. 375)

Embora de forma menos explícita, o conto “La hija del toro”, por sua vez, também apresenta sinais que possibilitam apontar um distanciamento entre a ocorrência do fato e a sua narrativa, como se pode observar no seguinte excerto: “Inventé un juego demoníaco, en el cual mis hermanos, aun hoy, niegan haber participado, porque lo recuerdan como un crimen.” (*ibid.*, p. 321). Mesmo que não contenha referências explícitas do lapso temporal que separa o narrado do vivenciado, a simples utilização da expressão “ainda hoje” já indica a existência de um distanciamento significativo, mesmo que esse não possa, todavia, ser delimitado de forma precisa.

Se, por um lado, é bem verdade que tais narradores encontram-se envolvidos emocionalmente com seus respectivos objetos focalizados, o que pode servir para contestar o caráter fidedigno das informações obtidas a partir da sua focalização, por outro, o distanciamento que se estabelece entre os fatos ocorridos e seu relato possibilitaria, a tais personagens, uma melhor elaboração e compreensão do que foi vivenciado. Dito de outra forma, se o envolvimento do sujeito com o objeto configura uma causa potencial para uma focalização marcada pela subjetividade, esse traço pode ser visto como algo atenuado pela objetividade possibilitada pelo distanciamento cronológico que caracteriza o ato de narrar desses personagens, muito embora, levando-se em consideração o caráter descentrado dos narradores dos contos de Ocampo, tal distanciamento não represente uma atribuição de autoridade narrativa inquestionável, nos moldes dos narradores extradiegéticos da prosa gauchesca de autoria masculina.

Aspecto marcante na prosa de Silvina Ocampo, a problematização da autoridade narrativa é levantada e discutida por diversos críticos da obra da escritora argentina. No que diz respeito a essa questão, a escolha de uma perspectiva narrativa a partir de crianças, por exemplo, faz com que a inocência e o limite de compreensão dessas personagens assumam um papel crucial na construção de sentido dos contos. Nesse sentido, como ressalta Teodosio Fernández Rodríguez (2003), não apenas a inocência dos narradores crianças, como também as limitações narrativas dos personagens marginais – tais como os loucos – potencializam o caráter sinistro e estranho das narrativas. Em direção semelhante vai a argumentação de María Bermúdez Martínez (2003), para quem o discurso dos narradores de Silvina, embora aparentemente simples, gera diversas visões que impossibilitam um sentido único, abrindo espaço para ambiguidades e incertezas.

Como parece estar claro, a focalização interna limitada a um personagem configura uma estratégia dos narradores dos contos de temática gauchesca de Silvina Ocampo. Tal opção desempenha um papel importante na ruptura instaurada pela autora na tradição desse sistema literário, incorporando diversos traços do processo de transculturação literária identificados por Angel Rama na prosa de temática regional produzida a partir dos anos 1930 e 1940. No entanto, mais do que fugir de um padrão discursivo centrado na figura predominante do narrador extradiegético, a obra de Ocampo, a partir do já referido espelhamento que em larga medida se estabelece entre sujeito focalizador e objeto focalizado, desestrutura uma série de convicções patriarcais reproduzidas no cânone da gauchesca rio-platense. Na esteira desse raciocínio, é possível prontamente verificar que, se a visão falocêntrica toma o masculino como o sujeito absoluto da razão que observa e o feminino como o corpo natural observado, os personagens-narradores de “Azabache” e “La hija del toro”, por exemplo, apresentam-se como um desvio dessa norma. Nesse sentido, afora o fato de iniciar seu discurso colocando em dúvida sua própria racionalidade,<sup>26</sup> o protagonista do primeiro conto curiosamente não possui nome, o que, de certa forma, autoriza um questionamento do seu *status* de sujeito, tendo em vista, a partir da ótica racional masculina, que o ato de nomear as coisas para simbolicamente torná-las reais e, ao mesmo tempo, torná-las propriedade sua, constitui uma atribuição exclusiva do homem desde a figura mítica de Adão, como lembra Lucía Guerra em seu *La mujer fragmentada* (2006, p. 34-36). Somada a

---

<sup>26</sup> Afirma o narrador logo na abertura de “Azabache”: “Soy argentino. Me enganché en un barco. Conseguí en Marsella que un médico firmara un documento certificando que yo estaba loco. No le costó nada porque él estaba tal vez loco. De ese modo pude abandonar el barco, pero me encerraron en un manicomio y no tengo esperanza de que ningún ser humano pueda sacarme de aquí.” (OCAMPO, 2007a, p. 249).

esses aspectos, a visível incoerência de seu discurso em relação a seus atos – haja vista que, embora afirme não querer educar Aurelia, demonstra o tempo todo o intuito de subjugá-la – contribui para problematizar a figura desse personagem-narrador. Se a história de “Azabache” é apresentada a partir da perspectiva de um indivíduo incoerente e sem nome, trancafiado em um manicômio, não menos contestadora do sujeito falocêntrico é a focalização narrativa observada em “La hija del toro”, feita a partir de uma menina de 7 anos que age e veste-se como um sujeito masculino. Ao colocar em xeque a racionalidade da voz que se manifesta no discurso literário – seja por lançar dúvidas quanto às aptidões mentais do protagonista de “Azabache”, seja por constituir um focalizador “intelectualmente imaturo” para os padrões patriarcais em “La hija del toro” –, os narradores de Silvina Ocampo instauram fissuras significativas nas premissas racionais que regem o pensamento falocêntrico. Tais fissuras assumem maior relevância se for levado em consideração o fato de tratar-se de uma tradição literária e cultural historicamente marcada pela hegemonia masculina, como é o caso da gauchesca.

Se, por um lado, a narrativa da escritora argentina, em especial nesses dois casos, contesta a atribuição natural de valores como “razão”, “cultura” e “autoridade discursiva” como sendo exclusivamente masculinos, por outro, não se pode deixar de observar que há, na mesma medida, um questionamento da concepção de que elementos como “corpo”, “natureza” e “objeto” estejam relacionados apenas ao feminino. Assim, muito embora seja impossível não reconhecer que Aurelia é objetificada aos olhos do narrador de “Azabache”, deve-se assinalar, entretanto, que a personagem feminina não se deixa de forma alguma subjugar às tentativas de dominação daquele, demonstrando que, embora possa ser vista por ele como algo que lhe pertence, o centauro feminino ainda se considera um ser livre e autônomo, capaz de seguir seus próprios desejos e agir segundo sua vontade, mesmo que esse traço de independência represente caminhar para a morte.

Apesar de seguir uma estratégia narrativa um pouco distinta, “La hija del toro” remete a observações semelhantes, na medida em que também inverte a polarização falocêntrica e apresenta o masculino como sendo o corpo que é visto e manipulado por uma racionalidade feminina. Não obstante o fato de ser impossível desconsiderar que a narradora-personagem veste-se e age como um indivíduo masculino, é importante ressaltar que ela é, mais do que um sujeito feminino, uma menina, uma “hija”, o que, sob a ótica patriarcal depreciativa e sexista, a marcaria duplamente como inferior: por ser mulher e por ser criança. Pois é justamente essa

personagem que se constitui como o princípio ativo e racional na trama, cabendo ao homem adulto a configuração de corpo passivo.

Como se pode observar, tanto em “Azabache” como em “La hija del toro”, as escolhas narrativas nitidamente vão ao encontro das concepções não dicotômicas de corpo e mente defendidas por algumas teóricas feministas, discutidas no Capítulo 1, propondo um novo arranjo dos polos corporal e racional em relação às posições de gênero do feminino e do masculino, o qual solapa as fronteiras que separam de forma tão categórica e determinada o humano do animal, o masculino do feminino, o sujeito que se pretende agente do objeto visto por ele como passivo. Semelhante revisão de dicotomias solidificadas no pensamento falocêntrico se dá no que tange à ressimbolização dos corpos barbarizado e civilizado operada na construção dos personagens desses dois contos de Silvina Ocampo, na medida em que, ao problematizar as relações gendradas entre corpo e mente, as narrativas da escritora argentina acabam também por questionar os espaços simbólicos da civilização e da barbárie na literatura gauchesca. Nesse sentido, em “Azabache”, por exemplo, o protagonista apresenta-se de forma expressa como um sujeito que, muito embora estivesse vivendo com Aurelia no campo, provém originalmente da cidade.

Tuve que irme de la casa de mis padres y me fui a vivir con ella a Chascomús, en las afueras del pueblo. Pensé que las paredes multiplicadas de una ciudad labran nuestra desdicha. Con alegría vendí todas mis cosas, mi automóvil y mis muebles, para arrendar aquel pequeñísimo campo donde viví pobremente, ilusionado por aquel amor imposible. En un remate compré algunas vacas y una tropilla de caballos que me eran necesarios para trabajar el campo.

Al principio fui feliz. ¡Qué importaba no tener baño, ni luz eléctrica, ni heladera, ni ropa limpia de cama! El amor lo reemplaza todo. (OCAMPO, 2007a, p. 249-250)

O personagem masculino, como pode se concluir a partir do trecho supracitado, claramente se desloca do eixo da civilização para o da barbárie, abrindo mão não apenas de elementos que para ele, ao menos em algum momento, proporcionavam algum conforto e satisfação – tais como banheiro, luz elétrica, geladeira e roupa de cama limpa –, como também se desfaz daquilo que, aparentemente, ajudava a constituir a sua subjetividade, vendendo as “suas” coisas, o “seu” carro e os “seus” móveis. Ao fazer isso, ao abandonar seu contexto civilizado de origem e deixar para trás um conjunto de elementos que não apenas pertencia a esse universo, mas que também o constituía como sujeito, o narrador-personagem inicia uma metamorfose, uma passagem de um estado civilizado para um barbarizado, deixando de identificar-se com a primeira esfera e passando a aproximar-se da segunda, à qual pertence Aurelia. Contudo, se o intuito do personagem era, ao barbarizar-se, estabelecer uma identificação com a amada – identificação essa que, de forma mal disfarçada, ocultava um

desejo de posse e controle total da mulher –, tal empresa acabou por fracassar, uma vez que a mulher barbarizada e animalizada não se submeteu ao jugo do homem vindo da esfera da civilização e da cultura letrada.

Assim como o protagonista de “Azabache”, os narradores-personagens dos contos “La última tarde”, “La hija del toro” e “La muñeca” também desestabilizam o discurso narrativo padrão da literatura gauchesca, não apenas por fugirem da categoria de sujeito da razão, caracterizadora das vozes narrativas que, via de regra, são encontradas no cânone desse sistema literário, mas por, além desse traço, serem narradores marcados pelo signo da transgressão, quer por tratar-se de meninas que transitam no universo masculino, quer por tratar-se de um homem que assinala de maneira bastante nítida o seu pertencimento às esferas do lar e da família, tradicionalmente atreladas ao feminino.

Nesse sentido, como parece estar claro, o foco narrativo, nesses três contos, recai sobre personagens transgressores, que promovem o apagamento de fronteiras simbólicas bastante caras ao pensamento dicotômico patriarcal. Da mesma forma que a elaboração narrativa de “Azabache” borra os limites entre o animal e o humano, os contos “La última tarde”, “La hija del toro” e “La muñeca” derrubam as barreiras simbólicas que separam as esferas do masculino e do feminino. Mais do que isso, é possível assinalar, entre esses três últimos, outro ponto de convergência bastante significativo para a análise aqui proposta, qual seja, o fato de os narradores-personagens desses contos estarem marcados pelo signo do delito: Porfírio, ao final do conto, sai de seu rancho para matar o irmão, a “hija del toro” simbolicamente mata a figura do pai, e a protagonista de “La muñeca” reproduz o “pecado original”.

Ao assumir o ponto de vista de transgressores das leis patriarcais, os narradores de Silvina Ocampo, uma vez mais, problematizam as verdades falocêntricas, das quais a tradição literária gauchesca constitui, nitidamente, um veículo. Assim, se, por um lado, os contos “Azabache” e “La hija del toro” colocam em xeque o *status* de sujeito da razão das narrativas canônicas desse sistema literário, ao mesmo tempo em que desmontam o binarismo animal-humano, tão caro a esse pensamento, os textos “La última tarde”, “La muñeca” e, uma vez mais, “La hija del toro” promovem outra fissura na pretensamente monolítica e sólida categoria do narrador patriarcal. Tal fissura assume aqui a forma de um discurso cuja perspectiva é a de um agente do delito, um indivíduo que não só transita livremente entre as esferas do masculino e do feminino – o que, por si só, já configura um “crime” na lógica patriarcal –, mas também comete os delitos fundacionais de que fala Ludmer (2002, p. 10-11).



Diferentemente do que se observou em relação aos contos “La última tarde”, “La hija del toro” e “La muñeca”, os personagens sobre os quais recai a perspectiva narrativa de “El moro” e “El impostor” não cometem nenhuma transgressão propriamente dita; embora Heredia cometa suicídio, não se pode dizer que esse ato configura um delito fundador, no sentido proposto por Ludmer. Tampouco os protagonistas dessas narrativas assemelham-se ao caráter de sujeito “não racional” que marca o personagem masculino de “Azabache”, muito embora, segundo o personagem Rómulo Sagasta, Heredia apresentasse sinais de transtorno mental desde a infância. Em detrimento disso, Bichofeo e Maidana/Heredia apresentam uma terceira peculiaridade bastante significativa no que tange à perspectiva narrativa adotada nesses contos: ambos os personagens-narradores estão no que se poderia chamar de um “não lugar simbólico”.

Estando, por boa parte da narrativa, a bordo de um navio que se desloca da Argentina para a França, o menino, seu cavalo e todos os demais personagens envolvidos na trama apresentada no conto “El moro” estão, simbolicamente, em um “entre-lugar”, em um ponto localizado no espaço intervalar que separa a pampa da Europa, polos tidos por Sarmiento como, respectivamente, os *loci* da barbárie e da civilização, não se vinculando, portanto, a nenhum desses dois extremos da dicotomia, muito embora os fatos transcorridos em alto-mar permitam categorizar o navio como um cenário extremamente barbarizado. Levando em consideração esse fato, é interessante observar que é justamente nesse “não lugar” entre a barbárie e a civilização que se desenrola boa parte da trama apresentada pela narrativa de Ocampo a partir da perspectiva do menino Bichofeo.

Em certo sentido, não é tão diferente o que se passa no conto “El impostor”. Muito embora o espaço diegético dessa narrativa seja, sem dúvida, a estância “Los Cisnes”, é importante ressaltar o fato de que, ao fim do conto, revela-se que toda a trama desenrolada entre os personagens era, na verdade, algo sonhado por Heredia e depois registrado por ele em um caderno. Assim, da mesma maneira que é possível considerar que a narrativa de “El moro” é elaborada a partir do olhar de alguém que está em um “não lugar” entre a pampa e a Europa, parece bastante plausível tomar “El impostor” como uma narrativa também construída de um “não lugar”: o espaço do sonho. Dessa forma, na trama que compõe o relato de Maidana, o indivíduo urbano, aquele que vem da cidade com o *status* de sujeito, a consciência que observa e relata aquilo que é observado, é, na verdade, fruto de um sonho, é produto da criação da consciência do sujeito do campo, daquele que, à primeira vista, se configura como o objeto a ser compreendido e manipulado por quem personifica a

civilização. Considerando sua complexidade narrativa, o conto “El impostor” abre uma possibilidade de leitura na qual a voz narrativa é delegada a Rómulo Sagasta, o personagem que, conforme se lê claramente no texto, apresenta ao leitor o conteúdo do diário do jovem Heredia. Tendo em vista esse aspecto, tal conto, assim como “La última tarde”, apresenta um narrador externo, cuja focalização recai sobre um único personagem. Contudo, o fato de Rómulo não configurar um narrador extradiegético – não possuindo, portanto, o atributo da onisciência –, tampouco ser um narrador homodiegético – não tendo, assim, acesso direto aos fatos ocorridos –, coloca tal personagem, de forma incontornável, na total dependência da focalização “onírica” e “surreal” oferecida por Heredia.

Como é possível observar diante do exposto até aqui, as estratégias narrativas utilizadas por Silvina Ocampo parecem ser passíveis de uma categorização que se subdivide em três grupos distintos. No primeiro desses, ao qual pertencem os narradores de “Azabache” e “La hija del toro”, se nota que a voz narrativa, que problematiza o *status* de racionalidade do narrador padrão da prosa gauchesca a partir de uma perspectiva “descentrada”, acaba por romper com a separação estanque entre as esferas da natureza e da cultura, do animal e do humano e do feminino e do masculino, seja por apresentar, a partir de seu ponto de vista, uma “mulher-cavalo”, no caso do primeiro conto, seja por apresentar uma menina masculinizada e um homem animalizado, no caso da segunda narrativa.

Em um segundo grupo de narradores, que abarca as vozes que se manifestam nos discursos de “La última tarde”, “La muñeca” e, uma vez mais, “La hija del toro”, observa-se que, embora tais narradores também possam ser vistos como um desvio da norma estabelecida pela racionalidade cartesiana que rege o pensamento patriarcal, eles caracterizam-se especialmente por invadir os espaços físico ou simbólico que não lhes pertencem ou por praticar atos que não lhes competem, instaurando assim um delito em relação às determinações racionais do patriarcado.

Por fim, é possível identificar ainda um terceiro grupo, que agrega os narradores de “El moro” e “El impostor”, os quais, embora não problematizem a racionalidade do sujeito, nem rompam com as fronteiras erguidas para separar os atos e os espaços gendrados, se constituem também como questionadores de certezas consolidadas, nesse caso, o binarismo sarmentiano que opõe campo e cidade. Ao elaborarem suas focalizações a partir de um barco, no primeiro caso, e de um sonho, no segundo caso, tais contos acabam apresentando uma perspectiva narrativa que supera o binarismo e propõe um terceiro elemento, uma terceira perspectiva narrativa: a perspectiva do entre-lugar.

Levando em consideração os aspectos discutidos até aqui, ao se analisarem as estratégias narrativas adotadas nos contos que compõem o *corpus* deste trabalho, é possível afirmar que, para muito além de simplesmente problematizar os elementos temáticos sobre os quais se sustenta o cânone literário gauchesco, tais como o mito do centauro dos pampas, as relações entre gênero, a constituição familiar e a dicotomia civilização-barbárie, a obra de Silvina Ocampo propõe tais questionamentos a partir de sua própria estética, de sua própria escrita. Nesse sentido, embora os narradores dos contos aqui analisados possam ser vistos como pouco confiáveis, é interessante observar que, diferentemente das vozes extradiegéticas que predominam na tradição da gauchesca, as quais visivelmente se posicionam no eixo da civilização e, a partir da onisciência de sua perspectiva, denotam um conhecimento e domínio absolutos em relação ao objeto de suas narrativas – o *gaucho* –, os personagens da obra de Ocampo, ao se constituírem como vozes narrativas, mais do que se aproximarem do espaço físico e simbólico da pampa, instauram, de forma colateral, um questionamento quanto à possibilidade de um conhecimento total do objeto narrado. Dito em outros termos, em clara oposição aos preceitos racionais e cientificistas do discurso patriarcal, a obra da escritora argentina sublinha, em sua escrita lacunar e carregada de elementos fantásticos, o traço de complexidade do outro, aquilo que o sujeito não consegue compreender e abarcar em sua tentativa de definir essa alteridade, aquilo que, apropriando-se da expressão de Showalter, constitui a zona selvagem desse indivíduo que se coloca diante de nossos olhos, seja ele de outra etnia, de outro gênero, de outra cultura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Surgida no contexto das lutas pela independência das colônias espanholas na região do Rio da Prata, a literatura gauchesca, mais especificamente a poesia gauchesca, estabeleceu, desde sempre – e talvez de uma forma mais explícita que qualquer outra manifestação literária –, um forte vínculo com a esfera sociocultural circundante, fato que foi relevante não apenas para a determinação dos aspectos temáticos e estéticos que regeram as obras desse sistema literário, como também desempenhou papel importante na escolha dos autores que acabaram por compor o cânone da literatura gauchesca platina, destacando-se, dentre esses, os nomes de Eduardo Gutiérrez, Carlos Reyles, Javier de Viana, Benito Lynch e Ricardo Güiraldes.

No centro das questões postas em discussão pelo cânone da gauchesca está o binômio “civilização e barbárie”, cunhado por Domingo Faustino Sarmiento em seu célebre e controverso *Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino*, de 1845. De forma mais ou menos explícita, as narrativas desse sistema literário elaboraram a imagem de seus protagonistas a partir de um jogo de aproximação e distanciamento em relação aos polos da proposição sarmentiana. Nesse sentido, como foi possível observar no breve panorama proposto por esse estudo, os personagens centrais de tais textos podem ser categorizados, em linhas gerais, em dois grupos: os *gauchos* barbarizados, ou seja, aqueles que não se submeteram às leis e ao rigor disciplinatório da chamada civilização, tornando-se, no mais das vezes, violentos criminosos, e os *gauchos* civilizados, os quais não apenas estão submetidos às determinações do processo civilizatório, como também estão incorporados à cadeia produtiva e econômica, constituindo-se, assim, corpos úteis à sociedade e ao Estado.

Concebidas como um desdobramento e uma adequação ao gênero narrativo das ideias de tom de desafio e lamento, propostas por Josefina Ludmer para a produção poética, as categorias de corpo barbarizado e civilizado, bem como as noções correspondentes de atos de violência e resignação se mostraram ferramentas conceituais bastante produtivas para a

abordagem da gauchesca pretendida no âmbito deste trabalho. Nesse sentido, a partir de tal perspectiva, foi possível analisar de uma forma mais precisa o papel desempenhado por alguns elementos-chave para a identidade cultural do *gaucho* no processo de elaboração de uma imagem literária sua mais próxima ou distante do universo simbólico da barbárie ou da civilização. Dentre esses, direcionou-se uma atenção mais significativa à forte aproximação estabelecida com o cavalo, às relações de gênero e à relevância adquirida pelo contexto familiar, bem como ao embate entre as esferas do campo e da cidade.

No que diz respeito à relação entre o habitante da pampa e a sua montaria, é possível observar, em especial nos textos dos autores pertencentes às primeiras gerações da narrativa gauchesca – com produção datada entre as décadas finais do século XIX e os primeiros decênios do século XX –, que o cavalo configura um elemento, em larga medida, submetido ao ser humano, ora funcionando como objeto de desejo que sofre passivamente os efeitos da cobiça alheia, ora assumindo a forma de uma peça de adorno, na qual se refletem traços valorosos ou depreciáveis de seu proprietário. Nesse sentido, o que se observa nas narrativas de Gutierrez, Reyles e Viana, é a concepção do cavalo como uma espécie de duplo do *gaucho*, reproduzindo-se no corpo do animal os traços de barbárie ou civilização que predominam naquele que o monta. Diferentemente do que se verifica em tais obras, a produção de autores como Benito Lynch e Ricardo Güiraldes, prenunciadora daquilo que Angel Rama designa como regionalismo plástico, elabora uma nova relação entre homem e animal, a partir da qual este passa a funcionar como uma metáfora da selvageria e da barbárie a serem contidas e disciplinadas pela civilização. A ideia de personificar no equino a força da natureza que deve ser domesticada, observada nas narrativas desses dois autores, adquire especial relevância se for levado em consideração o fato de tais obras terem sido produzidas em um dos períodos de maior desenvolvimento dos centros urbanos latino-americanos, em especial Buenos Aires. Nesse sentido, tendo em vista o crescimento vertiginoso das cidades e o significativo incremento da imigração na região do Prata nas primeiras décadas do século XX, é interessante observar que a relação entre *gaucho* e cavalo assume, nesse contexto, um novo papel: não mais o de reproduzir, no animal, traços bárbaros ou civilizados do ser humano, mas o de ele representar, por si só, a ideia da barbárie que o *gaucho* civilizado deve controlar. Na esteira desse raciocínio, a figura do domador que povoa as narrativas de Ricardo Güiraldes, por exemplo, constitui um forte indício dessa nova perspectiva que assume a literatura gauchesca.

Se o cavalo configura, sem sombra de dúvidas, uma presença marcante no imaginário construído pela narrativa gauchesca, o mesmo não se pode afirmar com relação à figura feminina e à esfera doméstica, elementos que, quando ocupam algum espaço no universo simbólico do habitante da pampa, o fazem, com raras exceções, sob a pecha da negatividade. Menosprezadas, objetificadas e subjugadas são as personagens mulheres das narrativas canônicas da literatura gauchesca. Por vezes, é preciso que se registre, a autonomia e a independência acabam marcando algumas figuras femininas elaboradas por esses autores. Todavia, quando tal comportamento não acaba sendo punido com a morte – como em *Beba*, de Carlos Reyles –, essa personalidade ativa encontra-se atrelada a um comportamento violento e cruel – como se pode observar na personagem Camila, do conto “Teru-tero”, de Javier de Viana – ou relaciona-se com um processo de “masculinização” da figura feminina – como a personagem Clota, do conto “La domadora”, de Viana. Diante desse panorama, foi possível observar que a subjugação do feminino configura um traço definidor não apenas da índole barbarizada do *gaucho*, em especial nos protagonistas das obras de Gutierrez e Viana, marcando também a postura e as atitudes de personagens que, embora vivam no espaço pampeano, possuem origens e vínculos com a civilização, tais como Gustavo Ribero, protagonista do romance *Beba*, de Carlos Reyles, e Don Pancho, personagem de *Los caranchos de la Florida*, de Benito Lynch.

Intimamente associada ao feminino pelo pensamento patriarcal, a esfera doméstica também constitui, no cânone da narrativa gauchesca, uma ausência no universo simbólico dos protagonistas de tais obras. Seja pela ação de forças externas – como no romance *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, ou no conto “Facundo Imperial”, de Javier de Viana –, seja por vontade própria – como se verifica no conto “La salvadora”, também de autoria de Viana –, a ausência de vínculos mais fortes com o lar e a família configura outro traço marcante do *gaucho* barbarizado. Não obstante esse fato, que acaba por corroborar um imaginário já fortemente estabelecido em relação à identidade cultural gauchesca – qual seja, o nomadismo e a orfandade como traços constituintes do habitante da pampa –, observa-se, nesse sistema literário, alguns pontos de ruptura a respeito dessa questão. Assim, na mesma medida em que alguns personagens homens reiteram essa imagem preestabelecida que distancia o masculino da esfera doméstica, é possível observar alguns exemplos, dentre os quais o personagem Casiano, do conto “En familia”, de Javier de Viana, além dos protagonistas dos já citados *Juan Moreira* e “Facundo Imperial”, que demonstram uma grande afeição ao ambiente

doméstico, afeição essa que acaba por nitidamente denotar uma maior proximidade do *gaucho* ao polo da civilização.

Somado a esses, outro aspecto adquire relevância como elemento constituinte das índoles barbarizada ou civilizada do *gaucho*: a sua maior ou menor vinculação aos ambientes urbano ou rural. Partindo da proposição de Sarmiento, que relacionava intimamente a ideia de barbárie ao campo e a de civilização à cidade, os autores canônicos do sistema literário gauchesco acabaram, *grosso modo*, retomando as bases sarmentianas, seja para subscrevê-las, seja para contestá-las. Nesse sentido, é possível observar, especialmente no caso de Eduardo Gutierrez, uma postura diametralmente oposta à de Sarmiento, na medida em que, no romance *Juan Moreira*, a cidade, as autoridades e a figura do europeu são os pontos de origem das injustiças e dos atos violentos dos quais é alvo o protagonista e que o fazem passar de *gaucho* civilizado a barbarizado.

Um pouco mais complexa é a equação proposta pelos textos de Carlos Reyles, Javier de Viana e Benito Lynch. No caso do primeiro desses três autores, é possível observar um maior alinhamento com as ideias de Sarmiento, uma vez que tanto em *Beba* quanto em *El terruño*, os proprietários e responsáveis pela eficiência e modernidade das estâncias mantêm um vínculo com a esfera da civilização, tal como proposto em *Facundo*: Gustavo Ribeiro, protagonista de *Beba*, possui fortes ligações com a cidade de Montevideú, ao passo que Mamagela, a matriarca de *El terruño*, embora demonstre ter uma íntima relação com o espaço pampeano, é espanhola de nascimento, fato que reproduz a ideia de que a vinda de imigrantes europeus seria uma alternativa para modernizar e civilizar a barbárie do campo.

Para corroborar esse alinhamento de Reyles a Sarmiento, algumas figuras reproduzem nitidamente a concepção da pampa como berço da barbárie, destacando-se, dentre elas, as figuras do bandoleiro Jaime e do caudilho Pantaleón, ambos personagens de *El terruño*, além do caudilho Pedro Quiñones, personagem de *Beba*. Em igual direção vai a obra de Javier de Viana, ao apontar a pampa como origem da barbárie, em especial nos contos “Taba de chancho” e “Como nace un caudillo”. Todavia, é importante observar que Regino, protagonista deste último conto de Viana, assim como os estancieros Pantaléon e Pedro Quiñones, muito embora sejam figuras atreladas à esfera do campo, estabelecem um vínculo significativo com elementos urbanos, em especial no que tange a questões político-partidárias, as quais são determinantes para a ascensão e o acúmulo de poder desses personagens.

Se, por um lado, a obra de Carlos Reyles parece fazer eco à concepção sarmentiana, por outro, alguns aspectos de sua produção narrativa apresentam a esfera urbana como algo

negativo. É o caso, em *Beba*, da percepção que Isabela tem da cidade como algo opressivo e da elaboração caricata de Rafael Benavente, esposo de Isabela, fortemente vinculado ao ambiente urbano. Por seu turno, assim como se observa, nas obras de Carlos Reyles e Javier de Viana, uma relativização da ideia determinista de Sarmiento que concebe o urbano e o europeu como materializações da ideia de civilização e o campo como *locus* da barbárie, também as narrativas de Benito Lynch por vezes posicionam-se na direção oposta à do autor de *Facundo*, ora ironizando os traços modernizantes dos centros urbanos, em especial os europeus – como em *El inglés de los güesos* –, ora apontando o grau de barbárie e crueldade que os indivíduos e as ideias vindas da cidade podem levar ao campo – como em *Los caranchos de la Florida*.

Se *Juan Moreira*, romance que inaugura o cânone narrativo da gauchesca, coloca-se de forma explicitamente contrária à valorização da cidade como berço da civilização, cabendo à obra dos autores subsequentes – Carlos Reyles, Javier de Viana e Benito Lynch – a problematização do determinismo que subjaz tanto à proposta de Sarmiento quanto à oposição a esta, o nome que, a partir do parâmetro sugerido por Angel Rama, encerra a produção literária pré-transculturadora – Ricardo Güiraldes – curiosamente acaba por retomar a concepção bastante simplista na qual os grandes centros urbanos, na região platina ou na Europa, representam o foco da barbárie, da perdição e do desregramento – como fica claro na leitura de *Raucha* –, ao passo que a pampa e tudo que envolve a vida e o trabalho nesse ambiente configuram elementos dignificantes e engrandecedores para o ser humano – como se depreende facilmente no romance de formação *Don Segundo Sombra*. Todavia, diferentemente da narrativa de Eduardo Gutierrez, na qual os atos violentos da cidade não apenas barbarizam o *gaucho* civilizado como acabam por exterminá-lo, os atos civilizatórios originários do campo – materializados, por exemplo, nas lições e no exemplo transmitidos por Dom Segundo ao jovem Fábio Cáceres – parecem se alinhar às propostas e aos interesses urbanos, funcionando como uma espécie de preparação para o aprimoramento intelectual do indivíduo. Na esteira desse raciocínio, torna-se bastante plausível a possibilidade de compreender o período em que padrinho e afilhado passaram juntos como um processo de preparação do corpo – em especial no que diz respeito ao trabalho no campo – que antecede o desenvolvimento cultural a ser transmitido pelo agente urbano.

Diante do panorama da narrativa gauchesca platina aqui traçado, é possível corroborar a constatação de Fokkema e Ibsch e afirmar que o cânone de tal sistema literário funciona como uma matriz de perguntas e respostas para questões em pauta no âmbito sociocultural no



qual tais produções estão inseridas. Nesse sentido, as inovações estéticas e temáticas instauradas pelo regionalismo plástico promovem uma atualização significativa na elaboração do dualismo “civilização e barbárie” por parte das obras de temática gauchesca. É nesse contexto que se insere a obra de Silvina Ocampo, cuja narrativa, em sintonia com os traços elencados por Rama como sendo os diferenciais do fenômeno de transculturação literária, reconfigura questões como a identificação entre ser humano e cavalo, as relações de gênero e a relevância adquirida pelo contexto familiar, além da oposição entre os contextos urbano e rural. Todavia, como se pode observar em uma leitura mais atenta do *corpus* aqui analisado, as inovações propostas pela autora argentina nitidamente transcendem os incrementos observados por Rama nos demais autores do chamado regionalismo plástico, fato que, como se demonstrou neste trabalho, não pode ser desvinculado do caráter gendrado de sua escrita.

A partir do escopo conceitual oferecido pela crítica feminista e pelas teorias de gênero, tornou-se possível uma leitura dos textos de autoria feminina como instrumentos que promovem um questionamento dos pressupostos epistemológicos e culturais do patriarcado. Tal questionamento, como destaca Elaine Showalter, se dá em torno de quatro elementos-chave, que marcam de forma mais nítida as diferenças existentes entre as esferas do masculino e do feminino: o corpo, a psique, a escrita e a cultura.

No que diz respeito ao primeiro desses aspectos, observa-se que a questão da diferença biológica configura um dos pontos nevrálgicos para o movimento feminista desde sua gênese como movimento teórico-crítico. Superado um primeiro momento – no qual o viés pejorativo da ligação que o pensamento falocêntrico estabelecia entre o feminino, o biológico e o natural fez com que a maioria das pensadoras manifestasse um repúdio ao corpo como aporte teórico-crítico –, é possível observar uma tendência mais contemporânea que, mais do que advogar por uma defesa pura e simples da diferença biológica, aponta para a arbitrariedade da própria construção dos dualismos que separam natureza e cultura, mente e corpo, humano e animal. Nesse sentido, como assinala Elizabeth Grosz, as ideias de exterior e interior e de mente e corpo, dentre outros pares opositivos, mantêm entre si um marco divisório muito mais tênue do que apregoa o pensamento patriarcal, tendo seus limites facilmente borrados a partir de uma perspectiva crítica feminista. Em uma direção semelhante vai o pensamento de Ynesta King, para quem as questões referentes ao corpo e à diferença biológica adquirem especial relevância, na medida em que a exploração da natureza pela cultura e do animal pelo humano em nada diferem da lógica que rege a dominação do feminino pelo masculino.

Se parte da crítica feminista contemporânea coloca em xeque alguns dos dualismos que sustentam a visão de mundo falocêntrica, paralelamente, uma parcela bastante significativa dessas pensadoras discute os traços de passividade, falta e emotividade atribuídos ao feminino, em especial a partir das concepções freudianas acerca da feminilidade. Na esteira desse esforço, nomes como o de Alison Jaggar não apenas advogam por uma desvinculação radical entre os elementos emocional e biológico, como também apontam para a possibilidade de tomar a emoção como a base para a elaboração de um ponto de vista diametralmente oposto à racionalidade masculina. Nesse sentido, a atitude feminista marcada pela ideia de “cuidar de” – em oposição à ideia de “cuidado com” intimamente ligada à índole machista – representaria uma postura e uma visão de mundo subversivas, orientada por um foco na necessidade do outro. Uma postura que, a exemplo da suplantação das barreiras colocadas entre corpo-mente e animal-humano, propõe, em última instância, uma superação, ou uma tentativa de superar, em termos emocionais, os limites que separam o eu do outro.

A mesma perspectiva questionadora dos dualismos patriarcais que a crítica feminista lança em direção às concepções de corpo e de psique pode ser assinalada na abordagem que tais pensadoras adotam em relação às questões culturais. Suplantando de vez os empecilhos epistemológicos impostos pelo determinismo do conceito de diferença sexual, tal perspectiva teórica abriu a possibilidade de articular os traços heterogêneos envolvidos na construção do gênero. A partir das contribuições de nomes como os de Teresa de Lauretis e Judith Butler, a concepção de uma identidade de gênero passou a ser vista não como algo determinado pelo sexo de nascimento, mas como um posicionamento discursivo e ideológico, como uma *performance*. Tal perspectiva, mais do que superar um velho dualismo patriarcal – o do determinismo sexual –, foi também determinante para que as questões de gênero pudessem ser pensadas em íntima relação com outros aspectos fundamentais na construção identitária das mulheres, como é o caso da questão étnica, tão cara às pensadoras no contexto latino-americano. É nesse contexto que assume relevância a ideia de consciência mestiça, proposta por Gloria Anzaldúa, a partir da qual a mulher mestiça é concebida como um corpo e uma subjetividade em que convivem as diferentes etnias envolvidas no processo de mestiçagem, passando, assim, por cima de qualquer separação imposta entre as esferas culturais do europeu, do autóctone, do negro e do americano.

Par a par com as destabilizações verificadas no âmbito do corpo, da psique e da cultura, a escrita gendrada e a autoria feminina constituem a materialização linguística e artística da índole subversiva e contestadora que marca o feminino. Figura central nessa

concepção da linguagem como elemento de contestação do pensamento patriarcal, Hélène Cixous defende o ato de escrever como o caminho para a liberdade e para a autonomia das mulheres. Intimamente ligada ao corpo e à relação com a mãe, a autoria feminina, tal como apregoa a pensadora francesa, está marcada por uma ausência de delimitações corporais, pela abertura à alteridade, pela bissexualidade. Na esteira de tal raciocínio, essa escrita de um “corpo sem fim”, essa escrita de um “eu” que é também o “outro”, é marcada pelo signo do voo e do roubo, por um uso da linguagem que não tem paradeiro nem propriedade, transitando e se apropriando de um fazer que sempre lhe foi negado, por ser, pretensamente, exclusividade do masculino. Tal concepção, em certa medida partilhada por pensadoras como Elaine Showalter e Nelly Richard, eco na proposta de Alicia Ostriker, que qualifica a escritura das mulheres como um ato de “roubo da linguagem”.

Tendo como pano de fundo as questões e proposições colocadas em jogo pelo pensamento crítico feminista, a leitura dos contos de Silvina Ocampo que constituem o *corpus* deste trabalho assume contornos ainda mais interessantes. É inegável o fato de que a produção literária da escritora argentina apresenta muitos dos traços definidores da transculturação literária descrita por Angel Rama, em especial no que diz respeito ao uso de elementos estéticos de vanguarda e à problematização de questões narrativas herdadas do naturalismo do século XIX a partir de recursos da literatura fantástica, bem como a retomada de uma cosmovisão baseada no pensamento mágico e mítico, característico das comunidades arcaicas. Não obstante, é possível constatar que algumas escolhas temáticas e estéticas operadas nas narrativas de Ocampo extrapolam o nível de sofisticação do regionalismo plástico, decorrendo visivelmente do caráter gendrado da escrita da contista. Nesse sentido, mais do que se apropriar de elementos do universo do fantástico, do mítico e do mágico, os textos analisados deixam claro que, a partir do uso de tais elementos, Ocampo propõe uma superação das barreiras erguidas entre polos tão caros ao pensamento dicotômico patriarcal, tais como humano e animal, masculino e feminino, civilização e barbárie.

Seja ao conceber uma espécie de centauro feminino, corporificado na personagem Aurelia, de “Azabache”, seja ao propor uma dupla hibridização – humano-cavalo e humano-cachorro – a partir da figura de Pata de Perro, personagem de “La hija del toro”, a prosa de Ocampo não apenas retoma a imagem do “centauro dos pampas”, mas aprofunda a sua função simbólica na literatura gauchesca. Nesse sentido, nos referidos contos, a proximidade entre o habitante da pampa e a sua montaria não configura mais uma simples metáfora na qual o segundo elemento reproduz ou espelha atributos ou ideias pertencentes ao primeiro. Trata-se,

agora, da materialização de uma ideia em um corpo, uma corporificação híbrida e monstruosa que plasma um delito, qual seja, a transgressão dos limites que separam os polos do humano e do animal, um “crime” que subverte e coloca em xeque a lei patriarcal.

Ao retomar a questão do corpo, tão cara à perspectiva crítica feminista, as narrativas de Silvina Ocampo fazem isso pelo viés da hibridização e da subversão de binarismos. Em certa medida, esse “delito” filia-se à ideia de zona selvagem discutida por Elaine Showalter, na medida em que representa aquilo que foge à compreensão do pensamento binário falocêntrico. Não muito distinta dessa perspectiva é a releitura que a escritora argentina propõe para as relações domésticas e de gênero no universo simbólico do *gaucho*, uma vez que é também sob o signo da transgressão que se constrói o protagonista de “La última tarde”, um homem que se apropria dos atos e ocupa os espaços tidos, pela ordem falocêntrica, como exclusivamente femininos, bem como as protagonistas de “La hija del toro” e “La muñeca”, meninas que se vestem como meninos e transitam livremente pelo universo masculino. Na mesma medida, o crime e o delito são as marcas dos atos praticados pelos protagonistas de “La hija del toro” – que mata simbolicamente a figura que representa a autoridade paterna –, e “La muñeca” – que repete, inadvertidamente, o pecado original bíblico –, além do próprio personagem central de “La última tarde”, que, ao final da narrativa, parece se dirigir à casa de seu irmão para assassiná-lo.

Paralelamente à transgressão dos limites impostos entre o humano e o animal e entre o masculino e o feminino, outra fronteira simbólica é apagada pelas narrativas de Ocampo: a que separa as esferas urbana e rural. Nesse sentido, em especial no conto “El impostor”, a autora argentina supera o antagonismo sarmentiano entre os polos civilização e barbárie, não a partir de uma relação de contiguidade – como, por exemplo, em *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes –, mas a partir de uma convivência mútua, como duas personalidades coexistindo em um só corpo.

Se, por um lado, as tramas de Ocampo se estruturam a partir da ideia de transgressão da lei e do binarismo falocêntricos que impõem limites entre o humano e o animal, entre o masculino e o feminino e entre a civilização e a barbárie, por outro, é possível observar que, em total consonância com esse aspecto temático, também os narradores desses textos estão fortemente marcados pelo signo delito. Nesse sentido, mais do que narrar os atos subversivos de mesclar humano e animal em um só corpo, masculino e feminino em um mesmo sujeito e civilização e barbárie em uma única pessoa, os contos de Silvina Ocampo apresentam vozes narrativas que são, elas mesmas, transgressoras. Ao estabelecer sua focalização em sujeitos

ex-cêntricos – meninas masculinizadas, homens cuja racionalidade e lucidez estão postas em xeque, jovens e crianças que narram a partir de entre-lugares geográficos ou simbólicos –, o discurso narrativo dos contos analisados neste trabalho se constitui como resultado do que se pode chamar de um “roubo da linguagem”.

Constituídos como sujeitos postos à margem da norma estabelecida pela cultura patriarcal, os narradores de Ocampo se apropriam da linguagem, usurpam a autoridade narrativa, antes propriedade dos narradores canônicos fortemente vinculados à racionalidade e à civilização, para, a partir desse uso clandestino, reconstruir o corpo do *gaucho* não apenas se aproximando dele, valendo-se de um trabalho estético carregado de elementos da ordem do mítico, do arcaico e do popular, mas principalmente para, a partir dessa proximidade entre sujeito focalizador e objeto focalizado, problematizar uma série de binarismos e verdades que sustentam a visão de mundo falocêntrica e que, via de regra, se reproduziu, por décadas, no cânone da literatura gauchesca rio-platense.

Se, partindo dos pressupostos epistemológicos sobre os quais se erguem os estudos comparatistas, devemos considerar o cânone como um conjunto de respostas que devem ser atualizadas à medida que as perguntas provenientes da esfera extraliterárias são atualizadas, a constatação a que se chega, diante do que se verificou neste trabalho, é a de que a narrativa de temática gauchesca de Silvina Ocampo vai além de meramente incorporar os aprimoramentos estéticos decorrentes do processo de transculturação literária. A inovação estética da escritora argentina constitui uma ruptura muito mais significativa, que advém, sem sombra de dúvidas, do caráter gendrado de sua escritura, do questionamento das certezas que marcam o pensamento falocêntrico, do apagamento de fronteiras ideologicamente erguidas entre polos que não se encontram tão distantes quanto acredita o racionalismo patriarcal. Sob o signo da subversão e do delito, do questionamento da primazia da racionalidade e do apagamento das dicotomias, a literatura de Ocampo não apenas questiona as leis e os valores que regem o cânone da gauchesca. Ao “roubar a linguagem” dos narradores desse sistema literário, Silvina demonstra, com propriedade, que “pampa” é, também, um substantivo feminino.

## REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. “A escritura da história ou a propósito das fundações da nação”. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 2003, p. 35-60.
- ANZALDÚA, Gloria. “La conciencia de la mestiza: Towards a new consciousness”. In: CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah (eds). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1997, p. 233-247.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Tradução: Javier Franco. Madrid : Ediciones Cátedra, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, volume I: fatos e mitos. Tradução: Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo : Difusão Européia do livro, 1970.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo*, volume II: a experiência vivida. Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo : Difusão Européia do livro, 1967.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 2. ed. Campinas SP : Pontes : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”. *Anales de Literatura Española*, n. 16, p. 233-240, 2003. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10045/7290>>. Acesso em 26 de abril de 2012.
- BORGES, Jorge Luis. “A poesia gauchesca”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. v. I São Paulo : Globo, 1998, p. 187-208.

- CAILLET-BOIS, Julio. *La novela rural de Benito Lynch*. La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 1960.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2006, p. 169-196.
- CARVALHAL, Tânia Franco. “Comunidades Inter-literárias e Relações entre Literaturas de Fronteira” In: ANTELO, Raúl (org.) *Identidade e representação*. Florianópolis : UFSC, 1994, p. 93-102.
- \_\_\_\_\_. “Teorias em Literatura Comparada”. In: \_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo : Editora Unisinos, 2003, p. 13-34.
- CASTILLO, Debra A. *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Ithaca : Cornell University Press, 1992, p. 01-70.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gostos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva... [et al.]. 21. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2008.
- CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Price. (Eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1997, p. 347-362.
- CLARK, María. “Psicoanálisis e impostura: el discurso del otro en ‘El impostor’ de Silvina Ocampo”. *Semiosis*, n. 26-29, p. 303-318, enero-diciembre 1991.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte : Autêntica, 2000, p. 23-60.
- CONTRERAS, Sandra. “Gaúcho platino”. In: BERND, Zilá (org). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre : Tomo Editorial / Editora da Universidade, 2007, p. 296-301.
- COUTINHO, Eduardo de Faria. *Literatura Comparada en America Latina: ensayos*. Cali, Colômbia : Universidad del Valle, 2003.
- CULLER, Jonathan. *On Deconstruction*. Ithaca : Cornell University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Linguagem performativa”. In: \_\_\_\_\_. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo : Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

- FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. 2. ed. São Paulo : Editora 34, 2005.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio. “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo”. *Anales de Literatura Española*, n. 16, p. 215-231, 2003. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10045/7289>>. Acesso em 26 de abril de 2012.
- FOKKEMA, Douwe Wessel; IBSCH, Elrud. *Conhecimento e compromisso: uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários*. Tradução: Sara Viola Rodrigues, Patrícia Lessa Flores da Cunha, Priscila Canale e Fabiano Gonçalves. Porto Alegre : UFRGS, 2006.
- FREUD, Sigmund. “O Estranho” (1919). In: \_\_\_\_\_. *ESB*. Volume XVII. Rio de Janeiro : Imago, 1976, p. 271-318.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis : Vozes, 1987.
- GARCIA, German. *La novela argentina: un itinerario*. Buenos Aires : Sudamericana, 1952.
- GARDINER, Judith Kegan. “Mind mother: psychoanalysis and feminism”. In: GREENE, Gayle; KAHN, Coppélia (eds.). *Making a difference: feminist literary criticism*. London : Routledge, 1990, p. 113-145.
- GARGANICO, John F.; RELA, Walter. *Antología de la literatura gauchesca e criollista*. Montevideo : Delta Editorial, 1967.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa : Vega, s/d.
- GHIANO, Juan Carlos. *Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires : Raigal, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires : Leviatán, 1956.
- GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte : Autêntica, 2000, p. 165-183.
- GILBERT, Sandra M. “What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano”. In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago Press, 1986, p. 29-34.
- \_\_\_\_\_; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven : Yale University Press, 1984.



- GROSZ, Elizabeth. “Corpos reconfigurados”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000.
- GUBAR, Susan. “‘The Blank Page’ and the issues of female creativity”. In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago Press, 1986, p. 292-313.
- GUERRA, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. 3. ed. Santiago de Chile : Editorial Cuarto Propio, 2006.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Cuentos de muerte y de sangre*. Buenos Aires : Losada, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Dom Segundo Sombra*. Tradução: Augusto Meyer. Porto Alegre : L&PM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Don segundo sombra*. 2. ed. crítica, Rio de Janeiro : UFRJ : Allca XX, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Raucha: momentos de una juventud contemporánea*. Buenos Aires : Losada, 1949.
- GUTIERREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. vol. I. Buenos Aires : Longseller, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Juan Moreira*. vol. II. Buenos Aires : Longseller, 2006.
- HALPERIN-DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. 14. ed. Madrid : Alianza Editorial, 1996.
- HERNÁNDEZ, José. “El gaicho Martín Fierro”. In: GARGANIGO, J. F., RELAW (orgs). *Antología de la literatura gauchesca y criollista*. Montevideo : Delta Editorial, 1967, p. 53-146.
- \_\_\_\_\_. “La vuelta de Martín Fierro”. In: GARGANIGO J. F., RELAW (orgs). *Antología de la literatura gauchesca y criollista*. Montevideo : Delta Editorial, 1967, p. 147-291.
- HIGONNET, Margaret R. “Comparative Literature on the Feminist Edge”. In: BERNHEIMER, Charles (ed). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995, p. 155-164.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Tradução: Gillian Gill. New York : Cornell University Press, 1985.
- JAGGAR, Alison M. “Amor e conhecimento: a emoção na epistemologia feminista”. In: \_\_\_\_\_; BORDO, Susan R. (ed). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução: Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro : Record : Rosa dos Tempos, 1997, p. 157-185.

- JOZEF, Bella Karacuchansky. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1989.
- KING, Ynestra. “Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura”. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (ed). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução: Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro : Record : Rosa dos Tempos, 1997, p. 126-154.
- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. *Fantasies of the feminine: the short stories of Silvina Ocampo*. Cranbury : Associated University Presses, 1999.
- KOLODNY, Annette. “A map for rereading: gender and the interpretation of literary texts”. In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago Press, 1986, p. 46-62.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução: Vera Whately. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.
- LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Tradução: Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994, p. 206-242.
- LEMAIRE, Ria. “Repensando a história literária”. Tradução: Heloisa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994, p. 58-71.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires : Perfil, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O corpo do delito: um manual*. Tradução: Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2002.
- LYNCH, Benito. *De los campos porteños*. Buenos Aires : Ediciones Troquel, 1966.
- \_\_\_\_\_. *El ingles de los güesos*. 14. ed. Buenos Aires : Ediciones Troquel, 1975.
- \_\_\_\_\_. *El romance de un gaucho*. Buenos Aires : Editorial Guillermo Kraft, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Los caranchos de la Florida*. 6. ed. Buenos Aires : Ediciones Troquel, 1969.
- MACKINTOSH, Fiona Joy. *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge : Tamesis, 2003.

- MAIRS, Nancy. "Carnal acts". In: CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah (eds). *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*. New York : Columbia University Press, 1997, p. 296-305.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina*. 4. ed. Rosário : Beatriz Viterbo, 2005.
- MERCHANT, Carolyn. *The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution*. New York : Harper & Row, 1989.
- MEYER, Augusto. *Gaúcho: história de uma palavra*. Porto Alegre : Instituto Estadual do Livro, 1957.
- MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. London : Virago Press, 1977.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid : Cátedra, 1995.
- MOLLOY, Sylvia. "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". *Revista Sur*, Buenos Aires, n. 320, p. 15-24, oct. 1969.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. "O discurso crítico feminista na América Hispânica". In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre : Palloti, 1997. p. 39-49.
- NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro : Record, Rosa dos Tempos, 1995.
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. 2. ed. Buenos Aires : Emecé Editores, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos II*. 2. ed. Buenos Aires : Emecé Editores, 2007.
- \_\_\_\_\_. "¿Qué quedará de nosotros?". *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 622, p. 07-08, abr. 2002.
- OSTRIKER, Alicia. "The thieves of language: women poets and revisionist mythmaking". In: SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago Press, 1986, p. 314-338.
- OSTROV, Andrea. "Vestidura/escritura/sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". In: JITRIK, Noé (org.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires : UBA, 1997.
- PARIS, Diana. "El diario íntimo en clave *fantasy*". *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 622, p. 49-54, abr. 2002.

- PIGLIA, Ricardo. "A teoria do complô". *Serrote*, São Paulo, n. 2, p. 96-111, jul. 2009.
- POLLITT, Katha. "¿Son las mujeres moralmente superiores a los hombres?". *Debate feminista*, México, n. 8, p. 327-345, sep. 1993.
- QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói : Ed. da UFF, 1997.
- RAMA, Angel. "El sistema literario de la poesía gauchesca". In: RIVERA, Jorge B. (org.). *Poesía Gauchesca*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1977, p. IX-LIII.
- \_\_\_\_\_. *La ciudad letrada*. Montevideo : Arca, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo : Fundación Angel Rama : Arca Editorial, 1989.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo : Ática, 1988.
- RELA, Walter. "Prólogo". In: REYLES, Carlos. *Beba*. Montevideo : Barreiro y Ramos, 1965, p. VII-XXX.
- REVERBEL, Carlos. *O gaúcho: aspectos de sua formação no Rio Grande do Sul e no Rio da Prata*. Porto Alegre : L&PM, 1986.
- REYLES, Carlos. *Beba*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1965.
- \_\_\_\_\_. *El gaúcho florido: la novela de la estancia cimarrona del gaúcho*. 4. ed. Buenos Aires : Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- \_\_\_\_\_. *El terruño*. Ed. retocada y definitiva. Buenos Aires : Agencia General de Libería y Publicaciones, 1927.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte : UFMG, 2003.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. (New accents) London; New York : Methuen, 1983.
- ROCCA, Pablo. "A narrativa pós-gauchesca: limites e abrangência de um discurso". In: CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre : Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, 2004, p. 77-93.

- RODÓ, José Enrique. “Prólogo”. In: REYLES, Carlos. *El terruño*. Ed. retocada y definitiva. Buenos Aires : Agencia General de Libería y Publicaciones, 1927, p. IX-XXIX.
- ROFFÉ, Reina. “Sabia locura”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 622, p. 17-20, abr. 2002.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino*. Tradução: Aldyr Garcia Schlee. Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. “Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino”. *Organon*, Porto Alegre, n. 52, p. 233-261, janeiro-junho, 2012.
- SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. Tradução: Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994, p. 23-57.
- \_\_\_\_\_. “The Feminist Critical Revolution.” In: \_\_\_\_\_ (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago Press, 1986, p. 03-17.
- \_\_\_\_\_. “Toward a Feminist Poetics.” In: \_\_\_\_\_ (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago Press, 1986, p. 125-143.
- SLATTA, Richard. *Gauchos and the vanishing frontier*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2010.
- TRONTO, Joan C. “Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso?”. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (ed). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução: Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro : Record : Rosa dos Tempos, 1997, p. 186-203.
- UREÑA, Pedro Henríquez. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México : Fondo de Cultura Económica, 1949.
- VIANA, Javier de. *Del campo y de la ciudad*. Montevideo : Claudio García Editor, 1921.
- \_\_\_\_\_. *Gaucha*. Montevideo : Ediciones Tauro, 1967.

- \_\_\_\_\_. *Gurí y Otras Novelas*. Montevideo : Claudio García Editor, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Leña seca: cuentos camperos*. 5. ed. Montevideo : Claudio García Editor, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Paisanas: costumbres del campo*. Montevideo : Claudio García Editor, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Potros, toros y aperiases*. Montevideo : Claudio García Editor, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Selección de cuentos*. Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, Vol. 70, Tomo I, Montevideo : Impresora Uruguaya, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el recado: cuentos camperos*. Montevideo : Claudio García Editor, 1919.
- \_\_\_\_\_. *Yuyos*. Buenos Aires : Vicente Matera, 1920.
- VISCA, Arturo Sergio. “Prólogo”. In: REYLES, Carlos. *El terruño*. Montevideo : Imprenta Nacional, 1977, p. VII-XXXI.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo”. In: VIANA, Javier de. *Gaucha*. Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, Vol. 19, Montevideo : Impresora Uruguaya, 1956, p. VII-XXXIX.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo”. In: VIANA, Javier de. *Selección de cuentos*. Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca Artigas, Vol. 70, Tomo I, Montevideo : Impresora Uruguaya, 1965, p. VII-XXXIX.
- WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.
- WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Tradução: Fábio Fernandes. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1999.