

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

GENEVIÈVE FAÉ

**A MULHER EM SIMÕES LOPES NETO E EM JORGE LUIS BORGES: UMA AUSÊNCIA  
PRESENTE?**

CAXIAS DO SUL

2011

GENEVIÈVE FAÉ

**A MULHER EM SIMÕES LOPES NETO E EM JORGE LUIS BORGES: UMA AUSÊNCIA  
PRESENTE?**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre em Letras, Cultura e  
Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.  
Orientadora: Profa. Dr. Cecil Jeanine Albert Zinani.

CAXIAS DO SUL

2011

Meus agradecimentos a todos que fazem parte desta etapa, cujo início encontra-se na minha graduação em Letras na Universidade de Caxias do Sul.

À UCS pela oportunidade e pelo reconhecimento;

à CAPES pelo fundamental apoio financeiro;

à Cecil Jeanine Albert Zinani, pela sábia orientação e confiança desde sempre;

aos professores da graduação, em especial Milton Hernán Bentancor, pelos labirintos literários a que me conduziram;

aos professores do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade, por tantos possíveis horizontes;

Agradeço àqueles que me ajudaram a ler uma porção de páginas nessa biblioteca infinita a que chamamos de vida.

Aos colegas deste programa de Mestrado, pela companhia no trajeto de dúvidas, sobretudo a Natalia Borges Polesso e Marcell Bocchese, por partilhar tantos cafés e respostas;

à minha família, principalmente a João Guilherme Faé, minha ausência mais presente;

Finalmente, a Alexandre Faé, labirinto a percorrer por toda a vida.

*A verdadeira viagem de descobrimento não  
consiste em buscar novas paisagens, mas em vê-las com  
novos olhos.*

Marcel Proust

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
UCS - BICE - Processamento Técnico

F147m Faé, Geneviève, 1985-  
A mulher em Simões Lopes Neto e em Jorge Luis Borges : uma  
ausência presente? / Geneviève Faé. - 2011.  
176 ; 30 cm.

Apresenta bibliografia.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul,  
Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade,  
2011.

“Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cecil Jeanine Albert Zinani.”

1. Mulheres na literatura. 2. Lopes Neto, João Simões, 1865-  
1916 – Crítica e interpretação. 3. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 –  
Crítica e interpretação. 4. Crítica. I. Título.

CDU: 82.09

Índice para o catálogo sistemático:

- |   |                     |
|---|---------------------|
| 1. Mulheres na literatura                                       | 82.09               |
| 2. Lopes Neto, João Simões, 1865-1916 – Crítica e interpretação | 821.134.3(816.5).09 |
| 3. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – Crítica e interpretação      | 821.134.2(82).09    |
| 4. Crítica  | 82.09               |

Catalogação na fonte elaborada pelo bibliotecário  
Marcelo Votto Teixeira – CRB 10/ 1974

# A mulher em Simões Lopes Neto e em Jorge Luis Borges: uma ausência presente?

Geneviève Faé

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 19 de agosto de 2011.

Banca Examinadora:



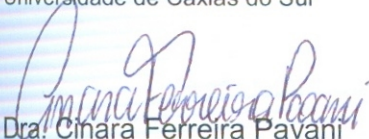
Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (orientadora)  
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Salette Rosa Pezzi dos Santos  
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Marília Conforto  
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Cinara Ferreira Pavani  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
Biblioteca Central

## RESUMO

Este trabalho analisa as marcas de regionalidade e suas consequências nas relações de gênero tanto na literatura regional de Simões Lopes Neto quanto na de Jorge Luis Borges, enfocando inicialmente a presença da “ausência” feminina na sociedade representada por ambos os autores. Assim, defende-se a hipótese de que a mulher, na vida do gaúcho simoniano e do *compadrito* borgeano, simboliza a desordem e a perdição, desembocando no aniquilamento masculino, acompanhado do feminino em alguns dos contos, nos quais a mulher faz parte do trágico desfecho. Nesse sentido, por estimular uma divisão radical de gêneros, as sociedades representadas nos contos privilegiam a identidade regional masculina, restando ao feminino mover-se em função de sua sexualidade, o que corrobora a relevância dos elementos regionais não só na produção simoniana, como também na borgeana, por vezes lida como “universal”, a despeito de suas implicaturas culturais.

**Palavras-chave:** Regionalidade. Estudos Culturais de Gênero. Literatura Sul-rio-grandense. Literatura Argentina.

## RESUMEN

Este estudio analiza las marcas de *regionalidade* y sus consecuencias en las relaciones de género tanto en la literatura regional de Simões Lopes Neto cuanto en la de Jorge Luis Borges, enfocando inicialmente la presencia de la “ausencia” femenina en la sociedad representada por ambos los autores. De ese modo, se defiende la hipótesis de que la mujer, en la vida del “gaúcho” simoniano y en la del compadrito borgeano, simboliza el desorden y la perdición, desembocando en el aniquilamiento masculino, acompañado del femenino en algunos de los cuentos, en los cuales la mujer hace parte del trágico desfecho. En ese sentido, por estimular una división radical de géneros, las sociedades representadas en los cuentos favorecen la identidad regional masculina, restando al femenino moverse en función de su sexualidad, lo que corrobora la relevancia de los elementos regionales no sólo en la producción simoniana, sino también en la borgeana, por veces leída como “universal”, a despecho de sus implicaciones culturales.

**Palavras clave:** *Regionalidade*. Estudios Culturales de Género. Literatura Sul-rio-grandense. Literatura Argentina.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	8
<b>1 O LUGAR DE SIMÕES LOPES NETO E JORGE LUIS BORGES NA HISTÓRIA DA LITERATURA</b>	13
<b>1.1 SIMÕES LOPES NETO NA LITERATURA “REGIONAL”</b>	13
<b>1.2 JORGE LUIS BORGES NA LITERATURA “UNIVERSAL”</b>	28
<b>2 REPRESENTAÇÕES DE REGIONALIDADE: O RECORTE ESPAÇOTEMPORAL NA INTERFACE LITERATURA E HISTÓRIA</b>	41
<b>2.1 LOPES NETO E A REPRESENTAÇÃO DO RIO GRANDE DO SUL</b>	57
<b>2.2 JORGE LUIS BORGES E A REPRESENTAÇÃO DA ARGENTINA</b>	69
<b>3 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO</b>	84
<b>3.1 PRESENÇA DA MULHER: O FEMININO COMO LABIRINTO</b>	88
3.1.1 Personagens “sedutoras”: Lalice, Tudinha, Rosa, Lujanera e Pelirroja	100
3.1.2 Personagens “inocentes”: Talapa, Maria Altina e Juliana Burgos	131
<b>3.2 PRESENÇA DO HOMEM: IDENTIDADE REGIONAL MASCULINA</b>	142
3.2.1 Os gaúchos de Simões Lopes Neto	146
3.2.2 Os <i>compadritos</i> de Jorge Luis Borges	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	163
<b>REFERÊNCIAS</b>	169

## INTRODUÇÃO

Aproximar dois autores aparentemente tão díspares quanto João Simões Lopes Neto e Jorge Luis Borges torna-se viável quando se observam semelhanças do contexto histórico-social representado na obra de ambos os escritores, consagrados pelo cânone literário. Enquanto aquele é conhecido comumente por cantar os valores e os costumes do gaúcho, enquadrado, portanto, em uma literatura “regional”, este é associado à literatura “universal”, em que pese sua temática preferida: o rompimento dos esquemas espaçotemporais. Todavia, resulta uma feliz coincidência para o leitor de Simões encontrar em Borges um viés literário de possível aproximação, não só em função da temática regional, muitas vezes desconsiderada pela crítica borgeana, mas também da presença de relações de gênero similares, aspecto que origina este trabalho.

À luz dos conceitos de regionalidade e representação de gênero, esse estudo tem como objetivo analisar a representação da mulher, em um contexto gauchesco, nas literaturas simoniana e borgeana. Em um ambiente predominantemente masculino – o mundo gauchesco –, o feminino não encontra espaço para participar das relações sociais, ocorrendo a presença da mulher em função da sexualidade, contexto verificável na literatura tanto do escritor sul-rio-grandense Simões Lopes Neto quanto do argentino Jorge Luis Borges. Essa hipótese norteia todo o estudo comparativo, em uma postura interdisciplinar, que se apoia em conceitos da Teoria Literária, dos Estudos Culturais de Gênero, da Antropologia e da História, em busca de possíveis respostas. Mais especificamente, o trabalho resume-se na comparação entre as representações femininas, levando-se em consideração as dimensões regionais.

A metodologia concentra-se na análise hermenêutica do discurso literário, com auxílio das interfaces construídas entre as áreas supracitadas. Ou seja, será necessária uma revisão da literatura com relação à hipótese de trabalho proposta, para uma articulação coerente dos conhecimentos já produzidos. Então, a originalidade deste trabalho reside na maneira como serão conjugadas as diversas áreas de estudo a fim de resolver a problemática em questão. Ressalta-se que não há preocupação excessiva com debates teórico-conceituais deslocados do problema aqui delimitado. A teoria, independentemente da área de que provém, aparece a serviço do texto literário, sempre que permita ampliar a leitura e a construção de sentido.

O primeiro capítulo problematiza o lugar dos autores na História da Literatura e as tradicionais classificações que os aloca em vertentes literárias, visto que analisa os apontamentos da fortuna crítica da obra simoniana e da borgeana, elencando elementos, a partir do conceito de regionalidade, que permitem traçar um movimento dialético entre o particular e o universal<sup>1</sup> em obras que trazem claramente marcas regionais, aspecto presente nos contos aqui selecionados: “Melancia – Coco Verde”, “No manantial”, “Os cabelos da china”, “Jogo do osso” e “O negro Bonifácio”, de Simões; “El muerto”, “La intrusa”, “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, de Borges. Optou-se por esse recorte em função da maior “presença” feminina em relação aos demais contos de ambos os escritores, privilegiando tanto um enfoque literário, pelo estudo comparativo de dois importantes autores latino-americanos, quanto um histórico-cultural, pelo estudo de gênero.

No segundo capítulo, apresentam-se considerações sobre a leitura da história no texto literário, afinal o mundo representado em ambos os escritores traz marcas do tempo e do espaço, claramente identificáveis pelo leitor. Assim, é importante observar, via historicidade, que elementos histórico-culturais influenciam as obras e explicitam o posicionamento das personagens, principalmente as femininas. Dito de outro modo, deve-se verificar a que aspectos da sociedade da época representada os autores lançam mão para situar suas obras. Ou seja, o interesse não reside no quanto o literário “traduz” seu tempo, até porque se trata de obra de arte, ou representação de uma visão de mundo particular, e sim o quanto o tempo influencia os elementos constituintes da obra, evidenciando sobretudo as relações fecundas que Literatura e História mantêm. Dessa forma, procura-se analisar a vinculação da obra ao contexto histórico de produção, à temporalidade da matéria ficcional, pois é compromisso da crítica ler o texto pelo viés da historicidade, já que apresenta um determinado ponto de vista, ou possibilidade de interpretação da realidade, historicamente embasada. O capítulo faz um resgate da representação da formação do Rio Grande do Sul e da Argentina em ambos os autores. Importante referência para esse estudo é a pesquisa de Márcia Lopes Duarte (1995), que aproxima Simões e Borges pelo viés da formação identitária do gaúcho na América Latina.

Quanto aos conceitos norteadores, no segundo e no terceiro capítulos, respectivamente, são delineadas as noções de regionalidade e representação de gênero,

---

<sup>1</sup> Entendido aqui como categoria referente às vivências humanas (conforme José Clemente Pozenato), não no sentido de cânone eurocêntrico, que considera os valores de culturas hegemônicas como “universais”. O universal se opõe ao particular (com o qual mantém uma relação dialética), não ao regional, aspecto teórico a ser perseguido neste trabalho.

fundamentais nessa pesquisa. Assim, o texto literário, objeto de estudo, é abordado a partir das teorias selecionadas para dar conta da hipótese de pesquisa que orienta (e principalmente origina) esse estudo. Com a construção de um arcabouço teórico nesses termos, será possível lançar um novo olhar sobre os textos selecionados.

No que concerne à regionalidade, são reunidas as marcas regionais apreendidas do elemento literário e suas contribuições para o estabelecimento de uma visão de mundo, de acordo com a definição de José Clemente Pozenato e de Flávio Loureiro Chaves. Concebe-se, então, região como construção simbólica, para além de meros limites geográficos. Assim, ademais da exploração do conceito, o segundo capítulo investiga, nos contos, a presença de elementos de uma determinada região e seu impacto para a construção de sentido desses textos, o que estabelece uma relação com a formação de identidades de gênero. Vale ressaltar que ambos os autores abordam um contexto histórico parecido, com diferenças de caráter regional.

Já com relação aos estudos de gênero, nas últimas décadas (sobretudo a partir de 1980, no Brasil), têm-se multiplicado os olhares sobre a mulher-escritora, numa tentativa de reescritura do cânone literário, resgatando as vozes silenciadas por uma crítica que só atribuía valor literário aos textos masculinos. Mas a mulher-autora foi muito antes mulher-personagem. Maria C. C. Campos (1992, p. 128) inclusive destaca os estereótipos femininos identificáveis em obras-primas eternizadas pelo cânone literário ocidental, que reduzem a mulher a “anjo” ou “bruxa má”. No presente estudo, somente é enfocada a personagem, sua posição na sociedade representada, assunto que encerra a dissertação. Regina Zilberman (1985, p. 77) chama a atenção para a ausência da figura literária feminina na Literatura Gaúcha na época pré-simoniana:

Sem qualquer legitimidade e reconhecimento social, mesmo entre as classes dominantes, a mulher não tinha na literatura nenhum aliado. Não era personagem interessante, não se registrando, dentre os ficcionistas do século XIX, qualquer figura feminina de destaque: ou são as pálidas amadas dos heróis, filhas ou irmãs de grandes ou médios proprietários rurais em época de casar, ou são elementos colaterais da trama, de caracterização epidérmica e participação ocasional.<sup>2</sup>

Por que analisar a personagem feminina em autores que focalizam uma sociedade essencialmente masculina? A relevância do estudo repousa justamente por essa aparente

---

<sup>2</sup> Como qualquer outra crítica, a de Zilberman é datada e deve ser lida levando-se em conta o contexto de produção. Hoje há um verdadeiro resgate de obras de autoria feminina oitocentistas (e silenciadas no cânone literário) que privilegiam a mulher-personagem, a exemplo de Maria Benedita Câmara Bormann e Andradina América Andrade de Oliveira. Ver SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. *Dois mulheres de letras: representações da condição feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

“ausência” resultar em uma ambiguidade de representação: a mulher, embora não participe ativamente das relações sociais no espaço público de determinado recorte espaçotemporal, opera função determinante no contexto privado. Se por um lado é enaltecida como “fêmea”, objeto que precisa de proteção masculina, por outro povoa com toda força o imaginário masculino, desencadeando paixões, medos, enfim, desestabilizando o homem, tal qual a Teiniaguá que encanta Blau Nunes (*Lendas do Sul*, 1913). Na era pós-positivista, em que a literatura ganha o estatuto de fonte científica por transportar crenças, mitos e valores de determinada época, é mais que válida a leitura em função das representações de uma sociedade em particular. Os ganhos, nessa perspectiva, constituem uma via dupla: o estudo possibilita a atribuição de novos sentidos ao texto literário ao passo que ilumina o conhecimento de um contexto sociocultural não mais presente, acessível somente via discurso. Ademais, fundamenta o estudo o crescente reconhecimento pela Academia dos Estudos Culturais de Gênero, originando uma série de pesquisas que discutem não só essas representações, mas ainda as obras de autoria feminina, atualmente alvo de resgate pelos estudiosos.

Destarte, busca-se entender as identidades de gênero (principalmente femininas) presentes nas narrativas dos autores selecionados, de modo que o *corpus* escolhido privilegia a representação feminina, abrangendo mais especificamente em torno de quatro contos de cada autor. O sociólogo Pierre Bourdieu é importante referência para o estudo, já que analisa os mecanismos de dominação masculina, principalmente no que tange a sexualidade. Dessa forma, partindo dos Estudos Culturais de Gênero, o enfoque será voltado para a ação do sujeito feminino e suas consequências sobre o masculino.

Em suma, o viés comparativo deste trabalho fundamenta-se em diversos pontos de vista, ancorando-se, por exemplo, na pesquisa de Denise Mallmann Vallerius (2009), que investiga o regionalismo borgeano e propõe traduções para a Língua Portuguesa via linguagem simoniana. Enquanto Lopes Neto é classificado (e lido) como autor regionalista, Borges pertence a uma vertente mais universal da literatura, em função da temática que permeia a maior parte de sua obra, embasada em questões existenciais e/ou filosóficas. Um de seus famosos ensaios – *El escritor argentino y la tradición* (1956) – critica a exigência da “cor local” na produção da literatura argentina, libertando as amarras que prendem o escritor a ensaiar temas fundamentalmente regionais. Entretanto, esse viés teórico não impediu que Borges também partisse de um recorte histórico-temporal determinado, com elementos culturais facilmente identificáveis.

Desse modo, neste trabalho, questionam-se ambas as classificações, já que por um lado tem-se uma representação regionalista, o que promove uma visão reducionista do valor literário simoniano; por outro, a focalização exclusivamente universal da obra borgeana acaba por apagar as marcas regionais e as questões identitárias existentes em tal autor, constatação corroborada por Beatriz Sarlo (2008). E a ausência (ou seria presença?) feminina intriga o leitor de ambos os escritores.

## 1 O LUGAR DE SIMÕES LOPES NETO E JORGE LUIS BORGES NA HISTÓRIA DA LITERATURA

*Cada nova obra literária desafia a tradição, transborda sentidos e orientações que vão desde o prazer da leitura até a reflexão mais profunda.*  
Jayme Paviani

Se por um lado é possível aproximar dois autores tão ímpares como Lopes Neto e Borges, por outro é possível distanciá-los ao extremo, no que tange ao volume da produção e, principalmente, à crítica literária. Enquanto este é comumente citado como autor de temáticas “universais”, aquele é denominado desde sempre como escritor regionalista, ambos os rótulos com significativo respaldo de críticos literários. Entretanto, tais “verdades” (ou classificações) são facilmente relativizadas, à medida que se avança na leitura dos textos sob o viés da regionalidade, um conceito que, frente ao tão desgastado “regionalismo”, possibilita outros olhares sobre o texto literário como objeto de estudo e fonte de conhecimento nos mais diversos sentidos.

### 1.1 SIMÕES LOPES NETO NA LITERATURA “REGIONAL”

*Há autores a que chamamos de emblemáticos porque sintetizam a literatura a que pertencem, a exprimem e a representam. É o caso sem dúvida de Simões Lopes Neto, pois é possível dizer que, no âmbito da literatura sul-rio-grandense, Simões Lopes Neto funda uma linhagem, quer dizer, constrói uma tradição na qual se inserem os autores que dão vida e cor ao local.*  
Tânia Franco Carvalhal

Lopes Neto escolheu o gaúcho como figura central de sua temática, que abarca elementos sobre o cotidiano, os hábitos e os costumes da época representada literariamente. Considerado por Flávio Loureiro Chaves como o divisor de águas no regionalismo sul-rio-grandense, João Simões Lopes Neto (Pelotas, 9 de março de 1865 – Pelotas, 14 de junho de 1916) alcançou fama póstuma<sup>3</sup>, muito em função da divulgação feita pelo trabalho de Augusto Meyer. A obra, publicada entre 1910 e 1914, na atualidade ainda fomenta pesquisas e novas interpretações, dada a riqueza literária que lhe permite romper fronteiras temporais, condensada nos livros *Cancioneiro Guasca* (1910), *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913). Como publicações póstumas, há ainda *Casos do Romualdo* (1952) e *Terra Gaúcha* (1955), coletânea de ensaios.

<sup>3</sup> Ao contrário de Jorge Luis Borges, uma espécie de “líder” dos escritores de sua época.

João Claudio Arendt (2004), estudioso do contexto de recepção simoniano, comenta que, após a década de 1940, além da projeção nacional alcançada, foi reconhecido o valor artístico do texto simoniano, o que desautoriza procurar na obra aspectos tão-somente folclóricos, e sim elementos de cunho literário. Na realidade, analisando-se a trajetória das análises da obra simoniana, percebe-se um gradual alargamento das possibilidades de leitura, que inicialmente se enquadraram no movimento regionalista.

Na lista de autores representativos da literatura gauchesca, Lisana Bertussi (1985, p. 10) diferencia da seguinte forma tal classificação: “Os limites desta seleção estão marcados pelo aramado que cerca somente os textos estritamente regionalistas, isto é, aqueles que têm como espaço poético o *pampa*, como tipo humano o *gaúcho* e são elaborados numa linguagem *regional*”. Não há dúvida de que o autor se encaixa em tal “gaveta teórica”, porém, uma significativa vertente da crítica simoniana (incluindo Bertussi) não encerra o autor em tal gaveta.

Com relação a essa fortuna crítica, Lígia Chiappini auxilia na seleção de autores que se debruçaram sobre a produção simoniana, até porque os estudos são abundantes, mas aponta a ausência (e a necessidade) de relações entre a obra e a gauchesca platina:

Explica-se o silêncio talvez pela ênfase no nacional, mas também no culto, já que a gauchesca ocupa aquela faixa intermediária de que nos fala Angel Rama, entre a literatura erudita e a popular. No entanto, a hipótese de ser a Gauchesca Platina uma das fontes de Simões Lopes é digna de consideração, especialmente se pensarmos na possibilidade de ele ter-se inspirado nela para colocar a história na boca do gaúcho pobre. (CHIAPPINI, 1988, p. 92).

Segundo a autora, Augusto Meyer é quem abre portas para as análises, ainda na década de 20. Na década de 50, viria Lúcia Miguel-Pereira, em uma leitura mais psicológica. Já na década de 70, José Clemente Pozenato, ao debater regionalismo, exemplifica tal categoria a partir de *Contos Gauchescos*, antecipando, de certa forma, os estudos de Regina Zilberman e Chaves, amplamente citados aqui. Os três últimos compartilham uma vertente de análise, pois observam as dimensões “universais” que acabam lançando Simões Lopes Neto para um patamar muito além do regionalismo limitador a que comumente era (e é) classificado. Assim, romper-se-iam também as fronteiras espaciais. Arendt (2004, p. 69) amplia a lista e oferece um panorama da crítica simoniana em âmbito regional, nacional e até internacional:

Simões Lopes Neto foi comentado pelos melhores críticos sul-rio-grandenses, como João Pinto da Silva, Moysés Vellinho, Augusto Meyer, Manoelito de Ornellas, Carlos Reverbel, Guilhermino César, Raymundo Faoro, Lígia Chiappini, Flávio Loureiro Chaves e Regina Zilberman. Do centro do País, destacam-se estudiosos como Aurélio Buarque de Holanda, Lúcia Miguel-Pereira, Mário Chamie, José



Paulo Paes e Otto Maria Cerpeaux. No exterior, figuram os portugueses José Osório de Oliveira e João de Castro Osório.

Dentre os estudiosos, Moysés Vellinho (1960, p. 256) sublinha o rompimento das fronteiras sulinas, afinal a obra projetou-se fora do RS, sobretudo após o lançamento da edição crítica da Livraria do Globo, chegando até mesmo a Portugal: “a importância literária de Simões Lopes Neto desbordou das limitações do regionalismo. Sua classificação hoje entre os mestres do conto brasileiro é matéria pacífica.” Entretanto, quando Simões falece, a obra é conhecida somente nos limites de Pelotas (RS), o que leva Arendt (2004) a discutir o relativo “fracasso editorial” simoniano.

Em sua compilação de autores representativos da Literatura Gaúcha, Volnry Santos (1990, p. 26) ressalta a presença marcante do regionalismo desde as origens da produção literária no sul do Brasil, “numa sociedade que se apega à valorização de situações típicas do Rio Grande do Sul.” Tanto é que chega a ser uma marca identitária de tal literatura, tornando, muitas vezes (e equivocadamente), a “gauchesca” um sinônimo de literatura sul-riograndense.

Já Tânia Franco Carvalhal (1999, p. 40) classifica Simões como inovador, visto que teria encontrado “a perfeita realização do trânsito entre o local e o universal, entre o particular e o geral.” E as inovações na linguagem (leia-se a escolha do narrador) permitem traçar um paralelo com a classificação de Antonio Candido, para quem há dois tipos de literatura: agregadora e segregadora. A autora classifica a obra simoniana na segunda opção, por se tratar de um texto que “subverte a ordem estabelecida, desequilibra o cânone e impulsiona a tradição obrigando a uma releitura.” (CARVALHAL, 1999, p. 40). Dessa forma, é preciso revisar a classificação do autor na literatura regional. Entretanto Arendt (2004, p. 117) faz uma importante ressalva, observando que Simões

herda uma tradição literária de cunho regionalista, com a qual dialoga em todos os sentidos. O escritor era profundo conhecedor da literatura que o antecedeu e, por isso, além de dar continuidade a certos traços canonizados da figura do gaúcho, conseguiu, também, atingir momentos de ruptura com seus pais literários.

Pozenato (2009) orienta a leitura de *Contos Gauchescos* para além de qualquer classificação em *ismos*. Ele ainda ressalta que só se tem acesso à realidade desses contos pela visão de mundo de Blau Nunes. Essa responsabilidade atribuída ao narrador permite-lhe depor sobre um contexto que ele, após 88 anos vividos, conhece bem, instaurando um clima verossímil do início do fim.

Quanto à temática, a descrição da vida no pampa se faz presente, porém as narrativas não se esgotam numa mera descrição costumbrista. Há relatos de história, seja em referência

à Guerra dos Farrapos ou à vida do narrador, o qual recupera a fundação mítica do Rio Grande do Sul, que teve como “herói civilizador” a figura do gaúcho. Ademais, aparece a curiosa relação homem e animal, muito explorada depois por João Guimarães Rosa, numa verdadeira tensão entre animalização do homem e humanização do animal, demonstrando a importância do sentimento telúrico<sup>4</sup> como parâmetro de comparação a fim de analisar o caráter do gaúcho.

No entanto, todo esse enfoque desembocaria em uma história regionalista, presa ao recorte espaçotemporal. Chaves (2001) relembra que o verdadeiro mote dos contos é a situação-limite, trazendo à tona a dimensão humana e, portanto, universal<sup>5</sup>. Para o autor, o tempo de guerra é o contexto da narrativa, todavia “em geral a atenção está voltada para os indivíduos e as ações que denunciam sua situação-limite; quase sempre são isolados em grupos restritos e não mais do que um ou dois vêm para o primeiro plano. É, então, na criação das personagens que transparece a temática de Simões Lopes Neto.”

O estilo de vida do gaúcho fica mais que evidente, já que a *práxis* e o *ethos*, como aborda Pozenato (2009), servem de parâmetro para Blau ao julgar o caráter e as ações das personagens. Aquelas que não possuam valores ou não compartilhem os costumes desse tipo social são recriminadas, como pode ser visto, por exemplo, na ridicularização do português que casaria com Talapa, em “Melancia Coco Verde”: “era mesmo uma pena, lhe digo...casar uma brasileira mimosa com um pé-de-chumbo, como aquele desgraçado daquele ilhéu...”<sup>6</sup> (p.74). Assim, há a fixação de uma identidade cultural regional claramente definida, carregada de machismo, perseverança, lealdade<sup>7</sup>, virilidade, diligência e astúcia.

Kathrin Woodward (2005, p. 46) relembra o caráter relacional da construção identitária: “A produção de identidade do ‘forasteiro’ tem como referência a identidade do ‘habitante do local’” E, de acordo com a teoria saussuriana, as oposições binárias são a forma

---

<sup>4</sup>O vínculo entre o homem e a natureza a coloca na visão de mundo dele, como uma espécie de continuidade dos seres humanos, em estreita relação com estes. Então, não se trata aqui do zoomorfismo, tão caro aos escritores naturalistas, segundo o qual o homem é um produto biológico que age de acordo com os instintos (sobretudo o sexual), assim como os animais, desprezando-se a individualidade humana.

<sup>5</sup> O termo exige uma série de considerações, explicitadas no capítulo dois, destinado à análise das representações de regionalidade – o recorte espaçotemporal na interface literatura e história.

<sup>6</sup>A partir de agora, todas as citações se referem à seguinte edição da obra: LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. São Paulo: Martin Claret, 2001, e serão identificadas somente pelo número da página entre parênteses.

<sup>7</sup> Chaves (1982) chama a atenção para a atuação de Reduzo, verdadeiro herói do conto “Melancia Coco Verde”, visto que promove a concretização do amor entre o casal, ao chegar antes do casamento e anunciar à Talapa: “Coco Verde manda novas à melancia”. Costinha, como qualquer outro gaúcho exemplar faria, é chamado a “pelear”, então cumpre sua missão, mas envia Reduzo para impedir o enlace.

mais extrema de marcar a diferença. Como diria Derrida (1971), haverá, necessariamente, um desequilíbrio de poder entre os elementos dessa dicotomia. No conto “Chasque do Imperador”, por exemplo, um dos mais regionalistas da obra, o Barão conversa com o Imperador Pedro II, deixando bem clara a superioridade do tipo gaúcho: “Tudo isto é indiada coronilha, criada a apoio, churrasco e mate amargo...Não é como essa cuscada lá da Corte, que só bebe água e lambe a barriga”. (p. 58). Num polo está o gaúcho, exemplo de conduta, e no extremo todos os outros: “um é a norma e o outro é o ‘outro’ – visto como ‘desviante ou de fora’”. (WOODWARD, 2005, p. 51).

É o que anunciam os “Artigos de Fé”, uma espécie de código ético memorizado pelo narrador. Dentre eles, chamam a atenção pelo menos dois, resgatando respectivamente o laço afetivo entre homem e animal e a relação de coisificação da mulher: “Fala ao teu cavalo como si fosse à gente.”; “Mulher, arma e cavalo de andar, nada de emprestar”. Zilberman (1982, p. 50) condensa essa problemática:

Os valores vividos comunitariamente sustentam a unidade entre os homens, destacando-se a coragem, a disponibilidade para a luta e o desejo de liberdade. Este último atributo configura um ideal – o da vida independente, seja enquanto indivíduo, justificando por que o gaúcho é um homem sem família ou laços afetivos, seja enquanto cidadão, na medida em que o herói está sempre disposto a participar de conflitos armados que tenham como bandeira a manutenção da autonomia política.

E a formação de uma identidade atua como marco de referência imaginária que se define pela diferença. É uma construção simbólica de pertencimento, que depende de algo fora dela para se autoconceituar. Então, é preciso definir “os outros” para saber quem se é, o que acontece em vários dos contos, nos quais os “estrangeiros” são rechaçados. Zilberman (1982, p. 37) explica essa questão, no contexto da literatura gauchesca:

o vilão por excelência é o homem que vem de outro espaço – o homem da cidade ou da Corte, o imigrante ou castelhano. A diferença geográfica reflete-se em traços biológicos; daí a oposição entre o físico deficiente do estrangeiro e a beleza externa do rio-grandense; sua tez morena, olhos escuros, a altura e a elasticidade, todos estes dados transformam-se numa metonímia da personalidade e dos valores do indivíduo pertencente ao meio pampeano.

O uso de certos traços culturais para marcar uma identidade específica acaba delimitando as “fronteiras” entre um grupo e outro: *os de dentro e os de fora*, uma dicotomização do outro na posição de estrangeiro. Como relembra Sandra Pesavento (1999, p. 124): “Identidade e alteridade trabalham entre si pela metáfora do espelho, onde a designação e a qualificação do ‘outro’ é um dizer de si mesmo.” É claro que dentro de uma denominação em comum – o gaúcho –, em que semelhanças definem quem pertence ao grupo, as dessemelhanças são amenizadas e/ou anuladas. Então, o conceito de identidade, pelo viés

essencialista, pode encobrir diferenças, sejam de classe, sejam de gênero e/ou etnia. Nos *Contos*, por exemplo, essas relações não são levadas em conta.

As características (escolhidas) que demarcam um determinado grupo étnico, conforme Fredrick Barth (1998, p. 194), são de duas ordens, as quais permitem os processos de identificação, uma maneira de localizar-se socialmente:

1. sinais ou signos manifestos – os traços diacríticos que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como o vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida; e 2. orientações de valores fundamentais – os padrões de moralidade e excelência pelos quais as ações são julgadas. Desde que pertencer a uma categoria étnica implica ser um certo tipo de pessoa que possui aquela identidade básica, isso implica igualmente que se reconheça o direito de ser julgado e de julgar-se pelos padrões que são relevantes para aquela identidade.

Os critérios são tanto de inclusão quanto de exclusão, pois ao mesmo tempo em que identificam o grupo, distinguem-no dos demais. E, nos “Artigos de fé”, essas categorias são acionadas, já que pelos “conselhos” Blau ensina como viver, de acordo com o que aprendeu: “Muita gente anda no mundo sem saber pra quê: vivem, porque vêem os outros viverem. Alguns aprendem à sua custa, quase sempre já tarde pra um proveito melhor. Eu sou desses.” (p. 112).

Esse tipo social, o gaúcho simples do pampa (como Blau) é ideal porque portador de valores que organizam um universo em particular, dentre eles, honra, hospitalidade e amizade. Chaves (2001, p. 137) afirma que essa sociedade “assume a valentia, a coragem pessoal e a afirmação da masculinidade como valores éticos.” Mas essas personagens idealizadas pertencem ao passado, ao qual Blau recorre na narrativa. Por isso são relatados os feitos de Juca Guerra, Lessa, Reduzo, Juca Picumã, entre outros:

aquelas personagens que detêm o poder e a propriedade só importam secundariamente para o deslinde da ação; e, ao contrário, aquelas que estão sob tutela e mando dos poderosos tornando-se indispensáveis, protagonizam o mundo revelado e encarnam os valores contemplados no universo imaginário ora verbalizado pelo narrador. (CHAVES, 2001, p. 197).

Porém, Chaves (1994, p. 44) relembra que “além do tipo humano (o gaúcho) prevalece o indivíduo em sua humanidade.” No mesmo caminho segue a crítica de Meyer (2002, p. 144), para quem resulta difícil classificar a obra em termos de categorias literárias:

Em última análise, dentro dessa obra regional – ou regionalista – não é só o tipo característico de uma determinada região que aparece, mas o homem de sempre, já tão complexo na sua feição de primitivo, tão vulnerável e ameaçado, na aparência de forte, às vezes triste vítima do destino.

Com relação à linguagem, Guilhermino César (1971, p. 329) ressalta a riqueza vocabular:

Simões Lopes parece ter desenterrado um léxico perdido de há muito no chão da campanha; pôs na boca do peão cousas esquecidas; ressuscitou termos; expressões e modismos do tempo em que as fronteiras do Sul oscilavam dia a dia, conforme a estrela das armas portuguesas ou castelhanas.

Todavia, o grande mérito da obra foi atribuir a voz tão-somente a Blau Nunes, o vaqueiro de fala regional, de 88 anos, o que confere verossimilhança à obra, posto que lança mão da autoridade da testemunha. O narrador não está na posição de “turista” de que fala Miguel-Pereira (1988). Vellino (1960, p. 257) segue na mesma direção, ressaltando que o autor não pode ser enquadrado num regionalismo “acadêmico”: “Esta profunda identificação com a atmosfera regional, tão profunda que chega quase à despersonalização do escritor, é que tanto distingue Simões Lopes dos mestres do gênero. Diante da paisagem natural ele está longe de ser um simples curioso, um mero espectador.”

Arendt (2004, p. 59) retoma a ruptura estética promovida pelo autor em estudo, bem como suas implicações, localizando o “fracasso editorial” de Simões em vida:

Outro aspecto apontado e que se relaciona à difícil recepção do escritor pelotense é o fato de ter escrito ‘sem as afetações da época’, ou seja, apesar de ser herdeiro de uma tradição regionalista de exaltação do homem e da cultura rio-grandense, seu projeto literário rompe com os padrões estéticos e temáticos vigentes. Isso aconteceu de tal forma que sua obra ficou incompreendida pelos que lhe eram contemporâneos.

Por sua vez, Chaves (2001, p. 284) comenta o processo, intensificado posteriormente em Guimarães Rosa, já que é por meio da linguagem que novos significados são forjados:

Na ficção simoniana a representação mimética do real inclui sua própria ultrapassagem porque a apropriação das sugestões regionalistas e do vocabulário regional deixou de ser ornamento retórico ou mera transcrição documentária para tornar-se o ato fundamental da construção do mundo pela linguagem.

Aqui há outra pista na tentativa de classificação da obra para além dos limites regionais: existe a criação de um novo mundo, ancorado nos elementos locais, mas que não depende deles. Chaves (2001, p. 266) prossegue, enfatizando a riqueza literária de Simões, que vai do plano descritivo ao simbólico, pois há:

transcrição do elemento realista diretamente copiado do espaço circundante para logo torná-lo um motivo autônomo do discurso literário, cujo suporte é a metáfora, núcleo da linguagem simbólica. E por meio desta é possível totalizar e englobar, não o diagnóstico da particularidade regional mas a compreensão do humano.

Exemplificando, a descrição e a comparação tornam-se insuficientes quando é preciso caracterizar os olhos de Tudinha, em “O negro Bonifácio”: “pareciam olhos que estavam sempre ouvindo...ouvindo mais que vendo...olhos de veado-virá”. (p. 23). Surge a mesma necessidade ao denominar o olhar feminino em “Duelo de Farrapos”: “e olhava pra gente, como o sol olha pra água: atravessando!” (p. 100).

Sobre este conto, de fundo histórico, Chaves (2001, p. 152) ressalta que “Não foi inserido aí o histórico porque Simões Lopes Neto pretendesse transcrever os fatos inscritos numa determinada tradição e sim porque, abrangendo uma noção do homem e das situações-limite da existência, teria de alcançar igualmente a problematização da História.” Outro conto comumente comentado em função do caráter histórico é o “Anjo da Vitória”, todavia aqui a solidão da criança, que perde seu padrinho, constitui o enfoque. É o relato da fase de transição, em que morre o menino para nascer o homem.

Além disso, mais um ponto merece destaque, como faz Meyer (2002): o pelotense culto, o autor Simões, apaga-se na sombra do vaqueano, narrador absoluto da história. Isso porque é a visão deste que conduz toda a narrativa, como já citado. Pelo poder de criação, ele ocupa uma posição tanto mítica quanto poética. O jovem interlocutor que acompanha Blau nessa “viagem” pela memória é instruído em diversos momentos, pois não compreende o universo narrado, já que não é “daquele tempo”. Não obstante, as perguntas que faz ficam implícitas, afinal a voz só pertence ao narrador: “Vancê não sabe o que é um ligar?”; “Si o negro era maleva?” (p. 23).

Quanto à representação espaçotemporal, os relatos retomam acontecimentos na Região da Campanha nos fins do século XIX. Entretanto, Chaves (1994, p. 224) alerta: “Não interessa tanto o lugar mas o ‘sinal’ que o reveste de significação particular e permite nomeá-lo.” A descrição da natureza, por exemplo, praticamente é feita em função das situações-limite, como se pode ver em “No manantial”: “Mas, onde quero chegar: vou mostrar-lhe, lá, bem no meio do manantial, uma cousa que vancê nunca pensou ver; é uma roseira, e sempre carregada de rosas...”. (p. 29). Zilberman (1982, p. 54) confirma tal interpretação:

Em vez de ser matéria de uma descrição à distância por um narrador estranho ao ambiente, a paisagem é uma extensão da personalidade do herói ou do sentimento da história, como em Trezentas Onças. Além disto, ao estabelecer um trânsito entre o meio e o ser humano, Simões Lopes não admite qualquer superioridade do primeiro sobre o segundo, evitando a perspectiva determinista, condenada por Lúcia Miguel-Pereira, quando examina o todo da produção regionalista brasileira. Com Simões Lopes, a natureza adquire dimensão mítica, revelando a presença de uma mentalidade primitiva, coerente com a circunstância de onde provêm os heróis da narrativa.

Há retorno ao passado, no contexto da Revolução Farroupilha, da formação do Rio Grande do Sul e até mesmo da prática de contrabando, haja vista a história de “Contrabandista”, um conto extremamente simbólico, no qual Jango Jorge vai buscar o enxoval da filha. Este, indispensável ao casamento, gera a expectativa da espera. Porém, chega ensanguentado, e o choro irrompe na casa. Há uma breve descrição do fato histórico: “Nesta terra do Rio Grande sempre se contrabandeou, desde em antes da tomada das Missões.

Naqueles tempos o que se fazia era sem malícia, e mais por divertir e acoquinar as guardas do inimigo.” (p. 88). Mas esse recurso, o voltar ao passado remoto, atua tanto na construção do mito quanto do desgosto em relação ao presente: “Naquele tempo os campos ainda eram abertos, não havia entre eles divisas nem cercas.” (p. 123). Arendt (2003, p. 115) explica:

De um modo geral, observa-se que o mundo representado em *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul* é visivelmente antitético, maniqueísta, contrapondo duas situações ou dois elementos, como o Rio Grande antigo e o moderno, o Rio Grande e o Prata, o homem e a mulher, o herói e o anti-herói, o bom e o mau, sendo que um deles sempre se sobrepõe ao outro, preferencialmente aquele que privilegie usos e costumes do Rio Grande antigo.

Sobre a origem mítica, o gaúcho aparece como fundador do território, razão pela qual o seu estilo de vida passa a ser o padrão, inclusive para os outros grupos que se estabelecem na região, principalmente em relação às correntes migratórias. Chaves (1990) relembra que Simões recolhe essa narrativa do substrato popular (*Cancioneiro guasca*, 1910).

Ao focar a construção da identidade nacional no contexto brasileiro, Pesavento (1999, p. 126) resgata a noção desse mito, que busca uma unidade de origem:

A indagação sobre o mito das origens é, por assim dizer, uma questão eterna, que todas as sociedades colocaram para si mesmas e ensaiaram respostas. A visão da gênese assume a forma mítica, que é a da narrativa que explica e revela, operando com a crença e a verossimilhança, que portam o *status* de veracidade consentida e partilhada. Como representação que veicula uma memória não-vivenciada, mas socialmente sancionada, dotada de alta positividade, o mito das origens se encontra na base da idéia de nação.

Assim, a obra dialoga com outros textos literários que privilegiam a formulação de um mito de origem, em outras palavras, um passado comum à determinada comunidade. Nesse sentido, ela enfoca uma questão que poderia ser classificada como “universal” (relativizando-se o termo), pois revela uma preocupação recorrente em inúmeras culturas, identificável na literatura oral e/ou escrita. Pesavento (1999, p. 127) acrescenta o valor do “herói” nessa construção:

Uma nação tem que edificar marcos de referências onde ancorar o processo, sempre seletivo e paradigmático, de evolução do passado. Assim, é preciso apontar fundadores, ancestrais da nação, heróis, fatos, sítios, monumentos, datas remarcáveis. Construir uma história, enfim, demonstrar a existência de um passado.

Entretanto, o caráter mítico da narrativa, tanto em relação à natureza quanto à fundação do território, opera de forma dialética, de acordo com Zilberman (1982, p. 55):

a mitificação do espaço e dos objetos que fazem parte dele explica a universalidade atribuída ao lugar da ação; esta, assim, se ‘desgeografiza’, e os Contos Gauchescos não se tornam um panegírico do Rio Grande do Sul. Mas, pela mesma razão, eles promovem a superioridade do homem sul-rio-grandense.

Para a autora, a obra simoniana é de suma importância para pensar os processos culturais desde a formação dessa região que serve de matéria-prima literária, visto que:

retoma os elementos do regionalismo e transforma-os num instrumento de reflexão sobre a realidade gaúcha. Dá dimensão artística ao tipo regional enquanto um modelo propiciado pelo solo rio-grandense e solidário a ele; mas revela que este mundo está terminando por razões verificáveis na história contemporânea do Estado. Sua nostalgia converte o passado num mito, porque perfeito, unitário e globalizante; mas sua consciência do presente dimensiona sua crítica e faz com que percorra o caminho inverso, dessacralizando o mito instituído e alertando a respeito do tipo de dominação exercida em sua época. (ZILBERMAN, 1982, p. 45).

Após essa série de considerações, é viável caracterizar uma “possível” dimensão universal do regional. Como os contos não se reduzem à descrição de paisagens, acontecimentos históricos e tipos sociais – o que teria caráter meramente documental –, ultrapassam o regionalismo. Isso ocorre de forma metonímica, porque o particular leva ao universal, e a parte “se apresenta como imagem do todo.” (POZENATO, 2009, p. 22). A inovação de Simões não está exatamente na temática e no substrato histórico, mas sim na forma de expressão.

Para Chaves (2001), as situações-limite têm importância fundamental nesse processo. Ele exemplifica com a tragédia moral de Blau no conto “Trezentas Onças”, quando este, convertido em personagem principal, pensa em suicídio para não ser acusado de ladrão, mas a natureza ao redor o chama para a vida. Também é possível refletir sobre a ambiguidade do comportamento humano, já que o caráter de Tudinha e do negro Bonifácio, por exemplo, é carregado de dualidade. Como resultado, há a ultrapassagem também do espaço da região e do tempo histórico. A atenção, como fica evidente, é voltada à ação dos indivíduos: “o regionalismo simoniano não se esgota na representação mimética do espaço regional; inclui a condição problemática do homem, impondo os meios de sua própria expressão.” (CHAVES, 2001, p. 18).

O autor ainda relembra outros aspectos que universalizam a obra. Na mesma corrente de Zilberman, ele afirma que a natureza não é enaltecida pela descrição, aspecto bastante recorrente entre os regionalistas. Pelo contrário, ela aparece como um espaço de reafirmação da vida, mitificada. Basta analisar o que representa a roseira de “No manancial”: símbolo de vida sufocada por violência e destruição. É como se Maria Altina continuasse viva, contudo sob nova forma. O lugar fica mal-assombrado, afinal ninguém consegue se aproximar, pois o manancial defende a roseira: “Boiava a rosa que se soltara dos cabelos da cobiçada no momento em que ela entrava pela morte a dentro, dentro do lodaçal...” (p. 34). Chaves (1990, p. 236) comenta que continua a “referência direta ao objeto (a roseira – centro geográfico do



manantial), mas transita para a instauração do *motivo mítico* que beira a universalidade (a roseira – árvore da vida)”. Dessa maneira, através do mito da natureza, há a ultrapassagem de uma descrição regional, por meio da linguagem simbólica.

Além disso, o natural possui caráter premonitório, ficando claramente estabelecida a ligação com o homem. No dia da tragédia, no conto supracitado, Blau anuncia o drama: “Vancê acredita?...os pica-paus choraram muito nas tronqueiras do curral e nos palanques...[...] e a Maria Altina achou no quarto, entre a parede e a cabeceira da cama uma borboleta preta, das grandes, que ninguém tinha visto entrar...” (p. 33). Também merecem destaque a animalização do homem e a humanização do animal. Como exemplo, é possível apontar “O boi velho”, conto em que se rompe a unidade terra-homem-animal, devido às novas configurações econômicas e políticas: “o boi berrava de saudades do companheiro e chamava-o, como no outro tempo, para pastarem juntos” (p. 48). E a dimensão mítica também é percebida no relato de fundação do Rio Grande do Sul, como já citado:

O cenário regional aí está, oferecendo invariavelmente a sugestão para todos os regionalistas [...]. Mas só aqui, na linguagem de Simões Lopes Neto, constitui verdadeiramente um mito – o mito da natureza e da epifania do mundo natural, gerado na impugnação ao presente histórico que se degradou em violência e dominação, orientando assim uma inteira concepção da existência e a fundação do imaginário. (CHAVES, 1990, p. 285).

Em *Matéria e Invenção* (1994, p. 16), Chaves sintetiza o lugar de Simões na literatura regionalista:

O discurso simoniano ultrapassa, portanto, o mero localismo pitoresco e, na sua abrangência, engloba a tradução de um código ético, o testemunho histórico, a revelação psicológica. No fundo de tudo isto reside o substrato folclórico, a utilização literária da fala dialetal, sempre confrontando o homem e a natureza, infundindo uma qualidade simbólica ao mundo imaginário. No resultado final encontramos um desses raros momentos em que o regionalismo brasileiro se desprende do simples documentário para beirar o território do mito.

Na mesma esteira, encontram-se as reflexões em torno do ser humano, todas pertencentes a Blau Nunes. Os fatos particulares – conflitos vividos, contados ou até presenciados pelo narrador – levam a “teses” gerais, num processo indutivo de raciocínio. Dentre estas, destacam-se os juízos de valor a respeito da mulher, já que, em muitos casos, é quem origina situações-limite, como em “Duelo de Farrapos”, em que uma castelhana teria provocado o embate entre Bento Gonçalves e Onofre Pires, culminando na morte deste: “Rabo-de-saia é sempre precipício para os homens.” (p. 99). O mesmo se pode ver em “O negro Bonifácio”: “Ah! mulheres!...Estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa...tudo é bicho carboteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho!...” (p. 28). E

também a animalização do homem, como fica claro em “O boi velho”: “É bicho mau, o homem! Conte vancê as maldades que nós fazemos e diga si não é mesmo!...” (p. 47).

As classificações dos autores em categorias, criadas muitas vezes para fins meramente didáticos, faz-se um verdadeiro desafio em se tratando de obras mais complexas. Nesse contexto, encontra-se Simões, como bem lembra Pozenato (2009, p.64): “é evidente o mal-estar da crítica quando o tenta aproximar de uma ou outra moda literária: é romântico? É realista? É regionalista?”

Dessa forma, fica a necessidade de revisão do que geralmente é denominado de regionalismo. Simões Lopes Neto se enquadraria nele? Comumente se localiza o “regional” em oposição ao nacional (herança modernista?), sendo que este é revestido de caráter universal. Afrânio Coutinho (1969, p. 234) ressalta essa questão: “Do simples localismo ao largo regionalismo literário, há vários modos de interpretar e conceber o regionalismo.” Este autor, ao contrapor a vertente literária que denomina de “provincianismo”, analisa as possíveis contribuições de um regionalismo por assim dizer “autêntico”, em consonância, no que tange a universalidade, às contribuições de Pozenato:

Em todos os tempos, e ainda em nossos dias, os focos locais atuam como fontes fecundas de cultura, de variedade, de estímulos espirituais e artísticos. A literatura, no Brasil, fenece – ou os escritores – sempre que se distancia daquelas fontes locais. Por outro lado, é através do particular que a arte atinge o geral, do individual que se alarga o humano. É o que afirma André Gide, acentuando: ao particularizarem-se é que os grandes artistas criadores alcançam uma comum humanidade profunda. Comentando esse pensamento de Gide, o crítico espanhol José Bergamin cita, para confirmar essa filosofia da universalidade através do regional e do individual, um brocado espanhol que resume tudo: “*El patio de mi casa es particular; cuando lueve se moja como los demás.*” (COUTINHO, 1969, p. 239).

Parece mais coerente, frente tais elementos, concordar que o texto é de caráter regional, não regionalista, como frequentemente é classificado. O próprio Antonio Candido (2000, p. 159) esboça a inconsistência desse termo:

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam.

Para Candido (1964), no regionalismo, o humano cede lugar ao pitoresco. Isso porque o homem aparece como peça da paisagem, ambos envolvidos em uma atmosfera exótica. É como se ao autor, em posição de turista (como diria Lúcia Miguel-Pereira), só chamasse a atenção o “diferente”, matéria-prima da narrativa. Faltaram ao estilo literário as pesquisas psicológicas, tão presentes em Machado de Assis, por exemplo. Regina Zilberman (1982)

relembra que a obra regionalista condensa uma supremacia do meio sobre o indivíduo, produto do espaço.

Na mesma linha segue a definição de Miguel-Pereira, para quem o autor regionalista confere demasiada importância ao particular, ao local e ao pitoresco, em detrimento do universal, do humano e do psicológico, respectivamente<sup>8</sup>. Ou seja, há primazia da região sobre o homem: “é esse o grande risco do regionalismo: a absorção do homem pelo grupo, do elemento psicológico pelo social.” (1994, p. 51). Na contracorrente, “O regionalismo, como expressão literária, requer do escritor que, permanecendo ao ambiente local pela sensibilidade, o transcenda intelectualmente. Do contrário, confundir-se-á com o folclore.” (1994, p. 50). Para ela, devido ao substrato humano, Simões “sobe muito acima do âmbito forçosamente restrito ao regionalismo.” (1988, p. 218). Acrescenta-se a isso o fato de não haver deslumbramento do civilizado perante o “primitivo”, já que a voz pertence a este, não àquele. Aqui, não há turista contemplando a paisagem regional. A ficção vai contra essa vertente, visto que:

parte em regra do particular para o geral, isto é, vê *um* homem em seu meio – ou contra o seu meio – mas vê também *o* homem, alguém que por suas reações mais profundas se irmana, por sobre as diversidades de expressão, aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, porém na medida em que se integram na humanidade. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 176).

Seriam integrantes da humanidade as personagens simonianas ou meras caricaturas regionais? Se elas vivem em meio a situações-limite, como coloca o já citado Chaves, não há como negar sua dimensão humana. E tais conflitos, posto que comuns aos contraditórios homem e mulher, aconteceriam em qualquer parte do mundo, até mesmo em qualquer época. O que mudaria, evidentemente, seria o pano de fundo, que em Simões constitui-se em um ambiente gauchesco, no fim do século XIX, na região da Campanha. Nessa perspectiva, a regionalidade permite uma ampliação de sentido da obra e, como consequência, sua possível permanência no tempo. Na linha da estudiosa segue Volnyr Santos (1990, p. 27), para quem “transcendendo o mero localismo, João Simões Lopes Neto apresenta o gaúcho numa perspectiva universal”, provavelmente referindo-se à ausência do elemento pitoresco como protagonista das histórias.

E para Pozenato (2009), que considera Simões o fundador da literatura sul-riograndense, não se pode enquadrar esse escritor na classificação abordada, visto que: “constrói sua obra à margem de toda programação, com seus postulados ideológicos e estéticos.” (p.

---

<sup>8</sup> Definição discutida no capítulo dois deste trabalho.

76). Por ultrapassar a função de documentário e criar um novo mundo, encontra seu lugar na história da literatura. Na mesma linha, Arendt (2004, p. 125) situa a obra simoniana:

Simões Lopes Neto adotou e conservou o mesmo gaúcho tradicional, herói de guerra, viril, de ótima conduta moral que aparece no *Cancioneiro*, em José de Alencar e em todos os outros regionalistas que o antecederam. Entretanto, nota-se que, incorporando o Regionalismo, conseguiu ultrapassá-lo dialeticamente para expressar uma visão de mundo. [...] Nesse sentido, pode-se afirmar que o Regionalismo em Simões Lopes Neto serviu como uma forma de expressão artística na literatura, o que o diferencia, em grande parte, dos demais regionalistas caracteristicamente românticos, voltados sobretudo à construção do espírito nacionalista brasileiro.

Para Chaves (2001), Simões ultrapassa o localismo pitoresco. Os aspectos regionais estão presentes, como em qualquer outra obra de mesma temática, porém aqui são contemplados como pano de fundo. O regionalismo, se considerada a definição tradicional do conceito, possui limites muito estreitos para abarcar a obra simoniana. Entendendo-se esta como uma representação da vida campeira no Rio Grande do Sul, no século XIX, vale relativizar a classificação de Santos (1990, p. 27) quando diz que Simões conseguiu “traduzir, com relativa fidelidade, a realidade do homem do campo.” Trocando-se o vocábulo “fidelidade” por “verossimilhança”, atualiza-se tal classificação.

Por fim, para Meyer (2002), a obra configura uma “tensão entre geral e particular, regional e universal”. O interesse psicológico predomina, já que há um enfoque em dramas universais, que correspondem a situações-limite na crítica de Chaves (2001). Marcados por “verdade humana”, nas palavras de Meyer, os contos transcendem o local, e a multiplicidade da obra é evidente, lembrando Coutinho (1969, p. 305): “o momento histórico e a natureza, o acessório e o universal, a nota pitoresca e o substrato humano equilibram-se como parcelas de um só todo.” A título de complementação, para Hohlfeldt (1996, p. 43), a obra literária simoniana possui importância histórica e até mesmo antropológica, pois consegue humanizar o gaúcho e, ao mesmo tempo, apresentar lições em cada narrativa que não se circunscrevem à região representada. Dessa forma, os limites do “regionalismo realista” não servem para classificá-la. Carvalhal (1999, p. 41) complementa: “Assim, se Simões Lopes Neto escreve para recompor um universo que está em vias de destruição, em escrita telúrica, ligada à terra, nele também se lê uma transcendência. Sua obra ultrapassa os limites regionais, porque fala do humano, que é igual em toda parte<sup>9</sup>.”

Parece mais clara agora a afirmação de Pozenato (2003, p. 587): “a existência de uma rede de relações de tipo regional, num determinado espaço ou acontecimento, não as

---

<sup>9</sup> Relativize-se o “igual em toda parte”, de Carvalhal. Ao estudar cultura, não se pode afirmar como se fosse uma verdade absoluta.

reduz a espaços ou a acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistas em sua regionalidade.” Não há como negar os elementos regionais que fundam a obra simoniana, operando, como já citado, na construção de uma identidade regional. Entretanto, o que se propõe é uma nova leitura, um olhar que busque outros elementos, afinal a riqueza do texto permite discussões que transbordam o elemento representativo de um determinado tempo e espaço sociocultural.

Em suma, os autores aqui mais amplamente enfocados, Chaves, Meyer, Pozenato e Miguel-Pereira, situam Lopes Neto em um patamar diferenciado ao abordar o “regionalismo”, visto que a presença da condição humana (e suas contradições) faz a obra transcender as fronteiras da classificação supracitada. E, dentre eles, Pozenato é quem define as bases da regionalidade<sup>10</sup> e permite uma possível classificação do autor analisado. Por fim, Bertussi (2009, p. 83) afirma que “ultrapassar os limites do Regionalismo tradicional é começar a ser moderno.” Ademais, como os “ismos” denotam intenção programática, a exemplo do modernismo e do regionalismo, pode-se explicar, em parte, a dúvida da crítica em relação à obra simoniana. De qualquer forma, ela possui um lugar consolidado na História da Literatura.

Vale ressaltar que cabe ao leitor atribuir sentido ao texto literário e, conseqüentemente, localizá-lo em determinada vertente ou escola literária, se isso for necessário, com a ressalva de que a crítica influencia o olhar do leitor devido aos juízos de valor que emite sobre a obra, bem como devido às gavetas teóricas nas quais a encaixa e/ou encerra. Basta lembrar, evidentemente a partir da obra borgeana, a relativização da importância da figura autoral e, por conseguinte, a supervalorização do papel do leitor na construção de sentidos para o texto, possibilidades que o colocam num verdadeiro “labirinto”. Desse modo, por estruturar-se fundamentalmente em linguagem simbólica, o texto permite diversas e múltiplas leituras. Pode-se, dependendo do arcabouço cultural e teórico do olhar, enxergar em Simões somente elementos regionais. Todavia, a riqueza do material literário, vertido para o italiano e até mesmo para o inglês, possibilita outras visões.

Destarte, a ideia de literatura madura para Candido (1964), aquela que permite vislumbrar em nós mesmos e nos outros homens certos abismos, parece abarcar Simões, já que o drama humano é o cerne da narrativa. Leituras na esteira de Chaves, que consideram a

---

<sup>10</sup> O conceito será abordado de forma mais aprofundada no capítulo dois: Representações de Regionalidade.

dimensão mítica da obra simoniana, possibilitam relativizar o adjetivo “regional” quando se trata da literatura produzida por esse autor.

## 1.2 JORGE LUIS BORGES NA LITERATURA “UNIVERSAL”

*A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro. A usted, Borges, ante todo, lo veo como un Gran Poeta. Y luego: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, inmortal.*

Ernesto Sábato

Considerado um dos maiores escritores do século XX, o argentino Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 – Genebra, 14 de junho de 1986) foi tradutor, crítico e ensaísta, entretanto é na literatura mundial que ele faz sua história. O viés filosófico lhe rendeu fama de autor elitista, cuja obra, justamente pela inovação, influenciou os mais diversos autores. Escritor de preocupações universais, criou uma galeria de símbolos e personagens inesquecíveis, um verdadeiro mundo literário à parte.

A vida literária desse argentino apaixonado por clássicos iniciou na poesia, mas foi no conto que ele encontrou a verdadeira essência como escritor, gênero no qual a concisão e a elegância encontrariam lugar. *Ficciones* (1944), classificada por muitos críticos como a obra máxima, contempla temas como destino, traição, morte e vingança. Discípulo de Edgar Allan Poe, o escritor sempre deixou clara sua preferência por conto, construindo-o de forma circular, cheio de desvios. Fernando Savater destaca o caráter sedutor de tal gênero:

*Si lo que queremos es educar, edificar o simplemente mantener en suspense al lector dándole una especie de alternativa a la vida, a lo mejor podemos escribir quinientas páginas, pero si lo que queremos es seducir, ser plenamente dueños del que lee, tenemos que optar por llevarle fuera del mundo y mantenerlo allí durante un breve tiempo; porque, como en el amor o en el erotismo, la intensidad siempre es fugaz, nadie puede seducir a alguien durante cien años. (SAVATER, 1995, p. 356).*

Um leitor desavisado provavelmente encontre certa dificuldade ao adentrar esse verdadeiro labirinto que é a obra borgeana. Aí está o ponto central: num de seus rompanes filosóficos, Borges compara o universo a um labirinto (em que o homem está fatal e absolutamente perdido), metáfora que viraria verdadeira fixação para o autor. Afinal, o ser humano também cria seus próprios labirintos. Dentre outros tantos significados, pode representar a insegurança do homem na busca de um sentido em sua existência.

Jean Franco (1998) também chama a atenção para o labirinto como símbolo, que representa o desejo de chegar ao centro, analogamente à existência humana, que tem como “meta” a morte. Chegar aí é entender o caminho percorrido e, conseqüentemente, morrer. Não é exatamente esse o destino dos protagonistas de “La muerte y la brújula”, “El muerto” e “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”?

Tigres, espelhos, punhais constituem metáforas que ecoam nos ouvidos de qualquer leitor borgeano. Alguns símbolos recorrentes remetem ao infinito, à circularidade, a universos paralelos, à identidade, ao duplo, ao destino, ao caos e à ordem, eixos temáticos que inquietaram o autor. Savater (1995, p. 352) vai mais além, enfatizando o processo dialético que origina a obra:

Todo en Borges se desdobra y se confunde: la realidad y la ficción, lo imaginado y lo soñado, la ética y la estética, las palabras y las cosas, la forma y el contenido, el argumento y el estilo. La diferencia nunca es radical porque cada uno de esos términos, que parecen definirse en contraposición al otro, revelan solo un cambio de nivel, una diferencia de grado.

Uma síntese dos temas que motivam Borges pode ser encontrada no conto “La otra muerte”, como ressalta Jaime Alazraki (1995). Tem-se aí uma definição de universo: intrincada concatenação de causas e efeitos. Desse modo, modificar um fato remoto é criar duas histórias universais. Aparecem, lado a lado no conto, a Filosofia e a Teologia, duas formas de ficção de acordo com a concepção borgeana de mundo, que desconstrói o conceito de interpretação da realidade normalmente atribuído a elas. Nesse sentido, Borges representa, mais uma vez, inovação na literatura, consolidando seu lugar na história da escrita literária, não só latino-americana, como também ocidental (e, por que não, mundial?) O crítico borgeano define: “una visión de mundo que gobierna muchos de sus cuentos: no sabemos qué cosa es el universo, pero elaboramos interminables esquemas para explicarlo, luego entendemos el universo según esos esquemas.” (ALAZRAKI, 1995, p. 32).

Essa “filosofia literária”, ou melhor, “literatura filosófica” (as inversões são constantes quando se trata de Borges) tem inquietado alguns críticos. Ernesto Sábato relembra: “O círculo de Viena afirmou que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Este aforismo que enfureceu os filósofos converteu-se na plataforma literária de Borges.” (SÁBATO, 1994, p. 42). Isso porque, na visão borgeana, resulta em algo fantástico querer decifrar todos os mistérios que fundamentam a existência de todas as coisas.

Dessa maneira, fica evidente que Borges não é filósofo, mas ficcionista, e tal qual não busca a verdade, aspecto esse puramente filosófico. Pelo contrário, “discute apenas pelo

prazer intelectual da discussão”. (SÁBATO, 1994, p. 45). Tal questão explica muitas das contradições inerentes a sua obra. A leitura dos ensaios complementa a dos contos, já que condensam a problemática que o fazia refletir. Novamente, o leitor encontra a circularidade borgeana.

Especialmente após a década de 60, os textos borgeanos começaram a ser traduzidos nas mais diversas línguas. O Prêmio Formentor, atribuído ao autor em 1961, rendeu-lhe fama internacional, desencadeando uma série de traduções e popularizando Borges no contexto norte-americano e no europeu. Depois desse, inúmeros prêmios lhe foram outorgados, sobretudo nos últimos anos de vida, além de títulos de Doutor *Honoris Causa*, nas mais distintas universidades, em países como Chile, Estados Unidos, Itália, França, entre outros. Emir Rodríguez Monegal (1987, p. 11) comenta o alcance da produção borgeana:

Hoje (já se sabe) Borges é um dos escritores mais influentes em todo o mundo, um dos mestres da nova literatura, ao lado de Joyce, Kafka, Nabokov e Pound. Na França, filósofos, críticos, romancistas ou contistas de vanguarda citam-no ou se inspiram em suas ficções e labirintos.

Mas Monegal explica que, antes desse acontecimento, a ausência de “cor local” o descaracterizava em outros países como “latino-americano”, como se, nesse contexto, só se pudesse tematizar o pampa, o índio e o gaúcho. No ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1956), Borges aborda o que para ele constitui o “falso problema da cor local”, que limita o escritor a uma porção de assuntos correspondentes a uma determinada região cultural<sup>11</sup>.

Quem nunca adentrou no texto borgeano (viagem que não tem volta, acaba tornando o leitor mais exigente frente a outros autores), pelo menos já ouviu falar no argentino como fonte de erudição, cujas obras se alicerçam em questões metafísicas, desviando o foco dos temas mais tradicionalmente abordados na literatura, como amor<sup>12</sup>, por exemplo. Essa questão obriga uma reflexão sobre o papel do leitor perante o texto literário, na busca por possíveis sentidos, tal qual “Pierre Menard”, que se aventura a reescrever *Dom Quixote*.

A literatura borgeana é marcante, intensa e provocativa. O autor assume a postura de “fazedor”, ampliando o efeito intelectual do conto à medida que desarma quem o lê, conduzindo-o a questionar-se sobre os diversos problemas da existência humana. É preciso,

---

<sup>11</sup> Sobre a problemática do ensaio, ver capítulo dois.

<sup>12</sup> Encontra lugar basicamente na poesia. Há somente um conto que aborda diretamente tal sentimento: “Ulrica” (1975), que foi dedicado à esposa (e ex-aluna) María Kodama.



muitas vezes, reler um conto após a leitura de outro, para compreender suas intrincadas relações.

Além disso, um clima de estranhamento envolve o leitor, principalmente nas histórias nas quais o desfecho é mais que surpreendente. Não é para menos: o escritor foi um dos fundadores do gênero fantástico na literatura hispano-americana, em que os temas do infinito e do duplo não encontram limites. Depois surge Julio Cortázar, levando ao extremo essa tendência, o que acaba jogando o leitor num abismo surreal. Essa literatura, carregada de fatos insólitos, representa uma ruptura no sistema de regras, e isso encontra sua justificativa. Em meio à realidade cotidiana, o fantástico surge impondo sua magia, mostrando que o real é falso, instaurando-se um novo paradigma. Especialmente em Borges, essa ruptura ocorre nos esquemas do tempo e do espaço, dos sonhos que se fazem reais. Ele é conhecido mundialmente em função da abordagem de questões metafísicas, como o sentido do Universo, por exemplo. Os temas que comumente originam a ficção, como morte, dor, saudade, natureza e felicidade não ocupam posição de destaque na produção borgeana, mas se encontram diluídos de alguma forma em toda a obra.

Entretanto, Daniel Balderston (1996, p. 17), na esteira teórica de Sarlo, relativiza a questão dos elementos fantásticos como síntese da obra borgeana, bem como a “autorreferencialidad textual” de que falam alguns críticos, vertente que ele mesmo já percorreu no estudo da obra borgeana: “si bien no niego esos elementos en la ficción de Borges, sostendría que el interés de los cuentos aumenta considerablemente gracias a elementos históricos y políticos que luego pueden colocarse em contrapunto con los otros.”

Ademais, a fixação borgeana pelas letras é evidente. Antes de escritor, era um leitor. E essa característica se encontra impregnada ao longo da obra, que faz alusões aos mais diversos pensadores e escritores, até mesmo da cultura oriental. Todavia, o excesso de referências intertextuais não deve intimidar o leitor: é possível alcançar um sentido para a obra sem conhecer em profundidade todos os autores “invocados”. Até porque alguns deles nem existem. Borges brinca com essa questão da erudição, criando obras, citações, filósofos e autores. Sarlo (2008, p. 21) ressalta essa face do autor: “paradoxalmente, constrói sua originalidade por via da citação, da cópia, da reescrita de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real.” Segundo a autora, longe de “invenção”, a escrita, na estética borgeana, delinea-se como uma reescrita de leituras. Tanto é que uma de suas frases célebres, retirada do poema “Un

lector”, diz: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mi me enorgullecen las que he leído.” (BORGES, 1971, p. 394).

Sobre uma possível classificação do autor no cânone literário (embora gênios geralmente não se encaixem em categorias), Salvatore D’Onofrio (2004, p. 435) comenta que Borges: “[...] de família tradicional e conservadora, é considerado o iniciador do realismo fantástico na América Latina.” A crítica geralmente localiza uma fase nacional na produção argentina, mas a considera superada, aclamando somente o Borges “universal”, posto que cosmopolita e erudito. Em seus livros de contos (*Ficciones*, *El Aleph*, entre outros), acontecimentos pseudo-históricos encontram-se mesclados com o irreal. Literatura fantástica geralmente é uma classificação que acompanha a biografia borgeana. Manuel V. Raso (1987, p. 35) reafirma essa tendência na obra:

Hay escritores que simplemente reproducen la realidad y otros, como Borges, que imaginan objetos o viven sueños que se transforman en tigres. En la imaginación de Borges un libro o un parque pueden convertirse en un laberinto y el objeto del laberinto es llegar al centro, a la meta, a la comprensión del yo o de la existencia humana.

A obra consagrou-se não somente na América Latina, mas também e, posteriormente, na França, onde a discussão em torno dela colocou-a em nível internacional. Isso não culminou de todo positivo, pois, de certo modo, enfraqueceu a nacionalidade do autor, conforme Sarlo (2008, p.13):

Borges veio a integrar um grupo restrito de escritores conhecidos (mais conhecidos que lidos, como dita o mecanismo atual da fama) no mundo inteiro. [...] é mais forte que a literatura argentina, e mais sugestivo que a tradição cultural a que pertence. Se Balzac e Baudelaire, se Dickens e Jane Austen parecem inseparáveis de alguma coisa que se chama “literatura francesa” ou “literatura inglesa”, Borges, ao contrário, navega na corrente universalista da “literatura ocidental”.

Se, por um lado, isso representa um reconhecimento internacional inegável, por outro, continua Sarlo, “o que se deixa de lado é um Borges igualmente inteligível nos termos da cultura argentina e, em especial, da formação rio-pratense.” (SARLO, 2008, p. 14). Essa literatura apresenta-se, então, com uma amplitude sem igual: “não existe escritor mais argentino que Borges”, mas ele continua a ser lido como “escritor universal e cosmopolita”. É como se ele escrevesse desde um ponto de vista nacional, embasado na história argentina, com o olhar voltado para além de qualquer fronteira: “a primeira coisa que Borges faz é inventar uma tradição cultural para esse lugar ex-cêntrico que é seu país. À margem, Borges logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental.” (SARLO, 2008, p. 19).

Na medida em que a região aparece – como pano de fundo – no enredo borgeano, é preciso revisar a classificação de “literatura universal” na qual o autor é comumente localizado. Não há negação das marcas regionais, e sim maior valorização a outras temáticas, porém a fase dita “criollista” faz parte da biografia literária borgeana e tem sido cada vez mais descoberta e ressignificada pela crítica, principalmente após as publicações de Beatriz Sarlo. Aliás, é ela quem melhor resume tal problemática, comentando inclusive a autocrítica borgeana com relação a esse viés:

[Borges] nunca dejará de corregir y criticar esta primera etapa de su obra a la que, años después, atribuye un excesivo pintoresquismo criollista y un deslumbramiento también excesivo con el *ethos* suburbano que él mismo había inventado. Sin embargo, los libros del Borges joven conservan hasta hoy su potencia de imaginación poética y ficcional. Casi no es posible pensar la obra de Borges, incluso aquella que parece más cosmopolita y menos referencial, sin una relación con estos primeros textos. (SARLO, 2007, p. 159).

Olmos (2008, p. 51) complementa, resgatando a crítica que se debruça sobre a formação de identidade nacional na obra, até então praticamente ignorada, como se fosse uma fase inicial do autor a ser esquecida, supostamente desprovida de qualidade literária ou de relevância:

Em contraposição às análises das décadas precedentes [antes de 1970], que desestimaram os vínculos de sua obra com temas ligados à expressão de uma nacionalidade e se obcecaram em denunciar sua acentuada tendência universalizante, essas novas leituras recuperavam um perfil particular da literatura de Borges, que coloca em evidência o interesse do autor pela questão argentina que, trabalhada exaustivamente nas suas primeiras publicações, projeta-se com diferentes graus de intensidade em toda sua obra.

Na mesma esteira segue a ressalva de Alicia Jurado (1996), que destaca o destino, o tempo e o labirinto como ideias fundamentais da produção borgeana: “se le critica por su ausencia de color local, cuando sus poemas abundan en patios y arrabales, sus ensayos recogen literaturas tan circunscritas como la gauchesca y sus cuentos repiten historias de cuchilleros autóctonos y de asesinos irrefutablemente nativos.” (JURADO, 1996, p. 74).

Aparentemente “universais”, tais ideias que abrem o parágrafo anterior surgem assentadas em elementos regionais. É o caso, a saber, da questão do destino, mais especificamente o “destino sudamericano”, como ressalta Jurado (1996), o qual acomete as personagens pertencentes à História da Argentina. Ela exemplifica com o mote de Tadeo Isidoro Cruz, personagem transportada diretamente do célebre ícone nacional *Martín Fierro* e “vítima” de um momento epifânico no conto borgeano homônimo, cujo enredo amplia a história do defensor da lei/desertor. Por um processo de espelhamento, vê no outro a si mesmo, a questão do duplo. A noção de identidade é formada a partir do outro (identidade

relacional), assim como acontece com o negro que mata Fierro no texto “El fin”, mais um conto fundamentado na intertextualidade. Com relação a Tadeo, diante de Fierro:

Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme le estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. (BORGES, 1996b, p. 138).

Quanto à abordagem do tempo, um dos tópicos responsáveis pelo enquadramento do Borges na categoria “escritor universal”, Jurado (1996, p. 135) resgata o viés regional:

Es curioso observar en qué medida Borges, refutador del tiempo, ama el pasado. Pasado son los arrabales, los barrios del Sur, los zaguanes y patios [...] los muebles antiguos y los daguerrotipos que recuerdan una larga vinculación con la patria: los antepasados de su sangre.

Nesse sentido, o próprio tema da morte é tratado não só como um dos mistérios que a mente humana insiste em decifrar, mas também como um elemento básico do mundo primitivo e sem lei, uma consequência do culto da coragem como máxima virtude do habitante argentino, em um contexto histórico determinado. Jurado (1996) retoma a questão da morte violenta: são recorrentes a espada, o punhal, o revólver, sempre em função da justiça ou da vingança. Sobre os *compadritos*, personagens histórico-literárias, ela afirma que: “asesinan sin odio, por una especie de fatalidad que el autor tampoco condena ni deplora.” (JURADO, 1996, p. 122). Todavia, a autora chama a atenção para um detalhe relevante no “rol de mortes” que integram a produção borgeana:

Nunca matan por el motivo más común en los crímenes pasionales, la rivalidad frente a una mujer. Y es que en los cuentos de Borges, como en la literatura gauchesca, la mujer tiene muy poca importancia; a sus partidos de ajedrez falta una pieza que suele juzgarse esencial: falta la *encarnizada reina*. En muchos relatos no aparece ningún personaje femenino; en otros, pone a las mujeres en escena como un director teatral mandaría colocar un jarrón o una silla, porque agregan verosimilitud al ambiente, pero son borrosas o casuales o, a lo sumo, indiferenciadas y pasivas. (JURADO, 1996, p. 123).

Por mais que a autora entenda a “mulher borgeana” como uma peça de decoração das cenas, vale ressaltar que, quando aparece, o elemento feminino sempre está envolvido nos conflitos, é o deflagrador de intrigas e motivo de disputas, enfim, desencadeadora de desentendimentos no mundo masculino, por mais que não “pertença” ou não consiga participar ativamente dele. Assim, há que se relativizar tal ausência de atitude. Ou melhor: há que se perguntar até que ponto tal mulher poderia ou conseguiria agir dentro dessa sociedade, e o impacto que, mesmo em tais condições, ela causa.

Ao analisar a movimentação das poucas personagens femininas<sup>13</sup>, partindo de pelirroja (“El muerto”) e de Lujanera (“Hombre de la esquina rosada”), a autora as denomina de fugazes e passivas, destacando a falta de individualidade. Tal constatação, se considerada a matéria regional, representa um aspecto cultural de suma importância para compreender tanto a obra borgeana quanto a simoniana. Em outras palavras, deve-se levar em conta o espaço de ação feminina na sociedade em questão. A construção da personagem ancora-se num desequilíbrio de poder nas relações sociais, num contexto de inferioridade da mulher em determinada época, em determinada região cultural. Desse modo, os autores “esboçam” suas personagens em relação de intertextualidade com a História. Mais uma vez o elemento regional toma forma: “Estas mujeres son transferibles como objetos y así lo entienden los hombres, que aspiran a ellas como a una especie de trofeo.” (JURADO, 1996, p. 125).

De qualquer forma, Borges foi considerado pela crítica um autor de preocupações “extraterritoriais”, ou seja, teria fundamentado sua obra em temáticas essencialmente universais, podendo ser lido em qualquer lugar, em qualquer tempo. Questões demasiado mundanas e acontecimentos cotidianos não lhe interessam. As marcas regionais, como muito bem aponta Sarlo, acabam sendo ignoradas (e por vezes negadas) pela crítica, em detrimento da temática filosófica, aspecto que a autora tenta resgatar. Alazraki (1974, p. 117) justifica: “El común denominador de todos sus temas es evidente: un relativismo que nos obliga a ver la realidad en perpetuo movimiento, que incita a trascenderla más allá de su monótona cotidianidad y a descubrirle nuevos valores y nuevas dimensiones.” Definições de tempo e de espaço tradicionais precisam ser revistas nesse mundo literário, tal como ensina a física de Einstein, após a última virada epistemológica da ciência moderna. Ao abrir a primeira página, o leitor sente-se transportado a outro mundo. E este pode muito bem modificar o sentido do mundo conhecido. A realidade, afinal de contas, pode não passar de um sonho.

O poeta brasileiro Thiago de Mello (1992, p. 57), ao compilar as entrevistas concedidas por Borges pouco antes da morte do argentino, resume bem o verdadeiro paradoxo que este constitui:

Os autores que mais o ajudaram ao entendimento da vida são criaturas de sua fantasia. Os textos cheios de claves e de abismos que ele descobre em alfarrábios fantásticos, os fragmentos de epístolas medievais, os irrefutáveis manuscritos persas, tudo nasceu da pluma da sua imaginação. Borges não existe. Desconfio que ele não passa de uma invenção dele próprio. Ele construiu – dia-a-dia – com os seus

---

<sup>13</sup> Mais especificamente analisadas no capítulo três deste trabalho.

poemas, contos e ensaios, um fascinante labirinto, em cujo pátio de palavras e estrelas deixou gravadas as leis que regem o destino da natureza humana.

A literatura, nesse sentido, forja outras realidades, outros mundos possíveis, nos quais o argentino se sente bastante confortável. Não interessa a escrita mimética, à moda aristotélica, e sim a criativa, no sentido literal do termo. Produção toma o lugar da reprodução. Partindo disso, é fácil entender a visão de Alfonso de Toro (1997), para quem, com a publicação de *Ficciones* (1944), Borges inaugura a pós-modernidade como fenômeno cultural geral, o que ultrapassa o âmbito da América Latina e explica, em grande parte, a incompreensão da obra. Após uma série de considerações acerca de Derrida, Lyotard, Vattimo e Baudrillard, Toro (1997) encontra no texto borgeano alguns dos mais importantes fenômenos do pós-moderno, segundo os autores supracitados. Dentre os aspectos, destacam-se a negação da realidade e a simulação, o jogo metadiscursivo, a interculturalidade, a desconstrução e, entre outros, o desaparecimento das fronteiras entre ficção e crítica, arte e não arte, realidade e ficção, e virtualmente entre autor e leitor.

Hoje, o interesse pelo estudo da ficção borgeana vai muito além da crítica literária: há estudiosos de filosofia, de história e de psicanálise, principalmente, fazendo interfaces, aproveitando a riqueza e a multiplicidade desses textos. Nessa esteira, contribui o historiador Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 38), para quem Borges é um autor que:

faz parte de sua formação intelectual em terras européias, que tem opiniões sempre enfáticas sobre os temas de seu tempo, que usa o sarcasmo e a ironia como armas devastadoras, que cria um dos mais originais sistemas de metáforas e idéias do século, ainda que passe boa parte da vida negando a possibilidade de originalidade.

Em contrapartida, Jurado (1996) alerta que muitas doutrinas são atribuídas a ele, entretanto o que o autor sempre propôs foi uma espécie de exercício intelectual ao qual o leitor estava convidado e, muitas vezes, desafiado a fazer. Portanto, vale a leitura desde uma perspectiva psicanalítica, por exemplo, todavia é consenso entre alguns críticos, sobretudo espanhóis e hispano-americanos, que não se deve levar muito “a sério” os postulados e as teorias que recheiam a obra borgeana. Os contos são, antes de mais nada, jogos de erudição e peças literárias originais, dignas de deleite, não de análise exaustiva com o intuito de descobrir novas teorias ou filosofias ali imbricadas. Dito de outra maneira, o enfoque não está no conhecimento. Muito pelo contrário: “Toda la obra de Borges – poemas, ensayos, y, sobre todo, cuentos – es la expresión de este juego contra um contrincante desconocido al que no ha querido, por probidad intelectual, dar um nombre.” (JURADO, 1996, p. 76). O jogo transforma-se em palavra-chave para decifrar o mundo borgeano. Não é à toa que se lê na contracapa da referida obra: “Borges es un labirinto.”

Nesse sentido, também alerta Franco (1998, p. 288):

El ensayo contiene una argumentación. Los cuentos de Borges a menudo asumen la forma de una argumentación o tesis. Guardan analogías con la lógica, pero con frecuencia se trata de una falsa lógica que es deliberadamente falsa. Y curiosamente a menudo ocurre lo mismo con sus ensayos, que simulan la exposición de una teoría cuando en realidad están apuntando a un cierto absurdo.

Um dos pontos mais curiosos da biografia literária de Borges foi não ganhar o tão renomado Prêmio Nobel de Literatura, fato muito atribuído à postura política de apoio à ditadura argentina. Tanto é que Carlos Fuentes o classifica de gênio literário, mas “imbécil político”. (FUENTES apud BENÍTEZ, 2004, p. 83). Isso lhe rendeu, posteriormente, um pedido aos leitores: que se recordassem dele exclusivamente em função dos escritos, não de seus atos. Finalmente, em 1980, recebe o prêmio Cervantes, reconhecimento mais importante para um escritor de língua espanhola. Seis anos depois, Borges deixa esse universo que, para ele, era uma “ficção digna de ser melhorada”, e se transporta para a imortalidade nas páginas da literatura.

Definitivamente, ele consegue abrir o caminho para a literatura hispano-americana. O mais irônico (e borgeano) é que o impacto causado pela obra se daria na França, não na Argentina. Hoje, é o escritor-símbolo: porteño, mas “universal”, renomado no mundo ocidental.

Sábato (1994, p. 41), rebatendo diversas críticas destinadas a ele, dentre elas a de autor “europeísta<sup>14</sup>”, define:

não há literatura nacional e literatura universal: há literatura profunda e literatura superficial. Isso é tudo. Se algo é profundo, *ipso facto* expressa a alma de seu povo e de uma maneira ou de outra está comprometido com seu tempo. Nós somos argentinos até quando renegamos o país, como freqüentemente faz Borges.

Ao lado de Sábato, Raso (1987, p. 35) avalia coerentemente esse tipo de opinião:

Si la importancia de un escritor se mide por las reacciones que provoca en favor o en contra, en la persona de Borges se han dado ambos extremos. Ha ido de la idolatría al desprecio. [...] Es sin duda el más universal de los escritores hispanoamericanos junto con García Márquez. Ha sido un maestro cuestionado y un padre difícil, pero no es nada aventurado predecir, por la audacia de sus símbolos y sueños, que su obra es segura y que la literatura, hispanoamericana y universal, no sería la misma sin él en estos momentos.

Na mesma linha, Jurado (1996) se posiciona de maneira enérgica frente a tal problemática, proveniente da crítica borgeana que insiste em negar o caráter nacional de tal produção:

---

<sup>14</sup> Pela temática mais inclinada às grandes questões universais, no lugar de questões relacionadas diretamente ao contexto argentino.

Suponer que a Borges le fue indiferente su tierra porque también escribió sobre temas metafísicos o sobre literatura inglesa, es una de las mayores insensateces que he oído [...]. Pocos deben de quererla como él la quiso: es preciso saber hasta qué punto lo apasionaban y desvelaban los problemas políticos, en qué medida vivía identificado con las vicisitudes de su país. (JURADO, 1996, p. 138).

Balderston (1996, p. 31), por sua vez, critica o consenso “equivocado” de que Borges é escapista, escritor da irrealdade: “su obra está íntimamente marcada por el conocimiento de la historia y política argentinas del siglo XX, por la experiencia europea durante y poco después de la Primera guerra mundial [...]”. Nesses termos, uma leitura contemporânea de tal obra deve reconsiderar a questão da realidade nacional como matéria ficcional, mas não a única, nem no sentido sociológico, de denúncia da realidade (vertente muito explorada na gênese do século XX), e sim no poético, ressignificando as mitologias argentinas e as identidades. Esse viés definitivamente pode ser encontrado em uma porção de textos borgeanos, em maior ou menor grau, tanto no início da carreira literária (sobretudo na poesia) quanto no final (sobretudo na contística), o que invalida a clássica distinção entre “fase nacional” e “fase cosmopolita” na produção borgeana, pressupondo uma aparente “evolução”. Todavia, não faz literatura *engagée*, geralmente de grande interesse para a crítica.

Um recente estudo sobre tradução literária reforça o resgate do regional em Borges. Afinidades entre as culturas argentina e sul-rio-grandense instigaram a doutoranda Denise Mallmann Vallerius (2009) a recriar o conto “Hombre de la esquina rosada” (1935) em Língua Portuguesa a partir do vocabulário de Simões Lopes Neto, para preservar o efeito, tal qual “aconselharia” Umberto Eco, em vez de traduzi-lo pelo dicionário. Borges pode ser classificado como um exemplo bastante significativo de tradução “desafiadora”, em que pese sua vertente gauchesca. Isso porque parte de sua obra contém diversos termos da cultura argentina, as chamadas “palavras culturalmente específicas” (que carregam experiências históricas e culturais, nos termos de Nicole Delbecque). Segundo Vallerius, esse trabalho foi motivado pelas perdas que a versão do texto de uma língua a outra ocasiona. Além disso, esse conto constitui o texto borgeano mais complexo devido à carga de informalidade e às nuances estilísticas.

Traduzindo-se o conto para o português em uma linguagem mais “formal”, utilizando a variante padrão da língua portuguesa, perde-se todo o caráter de oralidade e as marcas identitárias da personagem (um *compadrito* de Buenos Aires, como é chamado o morador dos *arrabaldes* – subúrbios portenhos), cruciais para o enredo borgeano, afinal o conto é narrado pelo assassino ao próprio Borges. No contexto da obra, tais elementos possuem um lugar de destaque na construção de sentido. Como diria Eco:



o uso de um sinônimo em vez de um outro pode conotar educação e extração social diversas, de modo que [...] atribuir a um personagem um uso de preferência a um outro pode contribuir para desenhar seu perfil intelectual e, portanto, incidiria sobre o sentido global da história contada. (ECO, 2007, p. 33).

A linguagem simoniana, então, mostra-se como uma maneira de preservar o efeito do texto original, visto que tanto Borges quanto Simões se utilizam da linguagem regional, não “regionalista”. O que conseguem, evidentemente, é “silenciar” o autor letrado e passar a voz a uma personagem específica:

Enquanto a linguagem regionalista muitas vezes foi acusada pela crítica de cair no equívoco de transformar o signo em objeto, fazendo da linguagem mera característica e mero atributo de uma personagem inculta, beirando o caricato, esse “terceiro registro”, criado pelos dois autores em questão, reverte a situação: não mais a linguagem como objeto observável e curioso, mas como elemento que origina, constitui e define personagens, universos e destinos. (VALLERIUS, 2009, p. 129).

Independentemente de tal discussão, Cortázar, Gabriel García Marquez, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes fazem de Borges um importante *precursor* (relembrando o ensaio borgeano “Kafka y sus precursores”), consolidando a narrativa hispano-americana, no século XX, no panorama literário mundial. Sem dúvida, essa literatura representa uma caixa de surpresas para a crítica dos mais diversos países. Isso porque ele foi e continua sendo estudado para além das fronteiras argentinas.

Cabe, então, ao leitor borgeano reconhecer o lugar do argentino na História da Literatura, já que uma porta de acesso a infinitas opções foi aberta. O chamado *boom* hispano-americano representa formação de uma literatura independente, autônoma, processo iniciado justamente por Borges. A inovação não está só na escolha da temática e do símbolo, mas também na maneira de fazer da leitura uma vida. Borges representa, hoje, um escritor indispensável a quem lê ou estuda o gênero conto e a quem deseja conhecer não só a literatura hispano-americana, mas também a universal. Sarlo (2007, p. 157) finaliza:

Borges cruza dos líneas literarias que no son equivalentes: la tradición argentina (letrada y popular) y las literaturas europeas. [...] La mezcla indica no sólo un lector original, sino también un explorador audaz del espacio literario que, por convención, llamamos literatura occidental y versiones occidentales del oriente.

Jurado (1996, p. 155) ressalta que na poética e na ensaística, a tendência borgeana vai “de lo particular a lo general, de lo local y circunscripto a las ideas universales, de los barrios porteños y la psicología de sus habitantes a la literatura mundial y los sentimientos eternos.” Se não bastasse a originalidade na abordagem da temática e no manejo dos gêneros (conto, ensaio, poema), Borges antecipa questões fundamentais para a crítica literária contemporânea, a saber, as relações intertextuais, a criação de sentido pelo leitor, a

relativização da noção de autoria, etc. Para Luis Benítez (2004, p. 87), outra função da ensaística é orientar o leitor em relação à leitura da própria produção borgeana.

Em suma, a complexidade da vida humana reflete-se na obra do autor-enigma. Ele foi, acima de tudo, um escritor contraditório, tal qual a vida. Como disse o autor, “La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad.” (BORGES, 2007, p. 104). Em meio a paradoxos e incertezas, é preciso alertar que, para ser leitor de Borges, deve-se entrar no labirinto sem medo e, mais que isso, não querer sair. Ademais, como muito bem resgata Sarlo (2008), vale relativizar o adjetivo “universal” quando se trata da literatura borgeana, a considerar a relação dialética que este mantém com as questões regionais.

## 2 REPRESENTAÇÕES DE REGIONALIDADE: O RECORTE ESPAÇOTEMPORAL NA INTERFACE LITERATURA E HISTÓRIA

*Solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. El tiempo – emoción europea de hombres numerosos de días y como su vindicación y corona – es de más imprudente circulación en estas repúblicas. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo, somos hermanos de él.*

Jorge Luis Borges

*Como é antigo o passado recente!*

Nelson Rodrigues

Neste estudo de cunho comparativo, em que se investigam as representações literárias culturalmente distintas, é preciso identificar os elementos histórico-temporais que constituem as narrativas, pois eles estão intimamente relacionados ao elemento regional presente tanto em Lopes Neto quanto em Borges. Um ponto de encontro já se faz mais evidente: ambos os autores “contam”, cada um a seu modo, um pouco da história de uma determinada região cultural, a saber, uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade. Ou melhor, inclusive atuam na construção simbólica de tal região, afinal o discurso literário opera na atribuição de sentido aos mais diversos elementos da existência humana.

Com as inovações no campo epistemológico, sobretudo pela superação das crenças positivistas, hoje se discutem os diversos discursos que constroem a história, retirando o posto do discurso oficial de “verdade absoluta, universal e imutável”. Num extremo dessa linha de pensamento, diria Borges que a história é mais uma forma de ficção, invenção em última instância, lição talvez apreendida em Schopenhauer. Reconhecida a subjetividade inerente a toda atividade científica, atribui-se à literatura (vale ressaltar, feita por homens e por mulheres) a oportunidade de contar não outra história, mas um pouco mais da mesma. Por meio do drama particular, cabe ao escritor mostrar o detalhe que a História não alcança, visto que o imaginário adquiriu, a partir da Nova História Cultural (e da crise da consciência narrativa, no século XX), o estatuto de fonte de conhecimento. Esse processo ocorre em plena era pós-positivista, quando a busca pela verdade unívoca se dissolve e a historicidade é reconhecida como parte inegável do processo científico. De qualquer forma, tanto a ficção quanto a história selecionam a temática a ser tratada e, na pós-modernidade, atuam como atividades complementares.

A interface literatura/história (uma fronteira metafórica?) é abordada indiretamente por Alicia Sisca (2002), em estudo sobre *Martín Fierro*, cuja personagem homônima é hoje

sinônimo de uma identidade argentina<sup>15</sup>. Segundo a autora, tal confluência corrobora o literário não só como fonte de conhecimento sobre o que se costuma chamar de “realidade”, mas também como elemento de criação dessa realidade. Já René Welleck e Austin Warren (1962, p. 117) relativizam a relação literatura e sociedade, rejeitando o literário com valor de “documento social”, como se reproduzisse (espelhasse) a sociedade de determinada época. Todavia: “uma grande maioria das questões suscitadas pelo estudo da literatura são, pelo menos em última análise ou implicitamente, questões sociais: relativas à tradição e à convenção, às normas e aos gêneros, a símbolos e a mitos.”

Em relação à história, complementando a fala de Sisca, podem-se ressaltar os métodos e as exigências diferenciados, por se tratar de atividade científica. É fonte de conhecimento o literário enquanto carregar indícios de sentimentos, emoções, maneiras de falar, códigos de conduta partilhados. Assim, a função da literatura, como no caso da obra máxima argentina supracitada, não se esgota no entretenimento, no simples deleite do leitor:

Toda obra literaria constituye el medio para expresar determinados contenidos y es el vehículo de la creatividad de un hombre que se encuentra con la realidad, la mira con inteligencia, se compromete con ella y esta experiencia, sumada a su capacidad de escritor, le permite presentar esta realidad con la palabra. Ésta corresponde a la esencia del hombre, quien no es simplemente un ser con vida que junto a otros tiene la facultad del habla. La palabra es nada menos que la morada de su ser y en consecuencia del Ser; por eso, en ella se propicia la realidad del encuentro. (SISCA, 2002, p. 15).

Talvez a ficção opere na zona fronteira entre literatura e história. Se Borges fosse intimado à discussão, diria que a imaginação é o elemento central, em ambas as áreas, a artística e a científica. E se Aristóteles estiver certo, à literatura cabe narrar o que poderia ter acontecido, ao passo que à história estão reservados os acontecimentos reais. Só que, para o escritor argentino, é preciso considerar que “inventar” e “descobrir” são sinônimos em latim. De fato, Borges ensaísta parece supervalorizar o discurso literário em detrimento do histórico, ao comentar que: “O que é a história senão nossa imagem da história? Essa imagem sempre melhora, isto é, inclina-se à mitologia, à lenda. Aliás, cada país tem a sua mitologia particular; a história de cada país é uma carinhosa mitologia que talvez não se pareça em nada com a realidade. É muito difícil que o presente seja sempre grato.” (BORGES apud STORTINI, 1990, p. 104).

Buscar no texto ficcional a historicidade é papel do leitor, que na Estética da Recepção e na Semiótica é classificado como agente na produção de sentido do texto,

---

<sup>15</sup> Mas “a idéia de limitar a história da Argentina ao Martín Fierro é uma idéia estapafúrdia, não? A história argentina é muito mais rica.” (BORGES apud MONEGAL, 1987, p. 180). Borges, como se pode ver no fragmento, critica a noção essencialista de identidade nacional.

responsável, assim, pela interpretação. Isso porque a leitura também é historicamente embasada (a historicidade da compreensão), concepção em consonância com a Hermenêutica e que permite classificar a obra como atemporal, ou até mesmo clássica, quando possibilita uma sequência ilimitada de leituras, uma multiplicidade de releituras e ressignificações, em diversos contextos socioculturais, a saber, ultrapassa o tempo e o espaço da região. Dessa forma, o texto literário é datado (histórico), acompanhado por marcas da época em que foi escrito, todavia a leitura o transforma em trans-histórico, inacabado. Dependendo da bagagem cultural que o leitor carrega no momento, o olhar sobre a escrita será diferente, encontrará distintas perguntas e respostas, desde que se tenha consciência da historicidade de certas ideias. Esse mesmo olhar é o responsável por atribuir valor ao texto, afinal, de acordo com Bourdieu (1996), a obra literária por si só é destituída de sentido<sup>16</sup>. Como ressalta Ivone Gebara (2000, p. 48): “O presente muda a compreensão que temos do passado e de nós mesmos. O presente introduz novas mediações para compreender o passado e parece às vezes ampliar ou às vezes diminuir seu significado.”

Todavia, é preciso relativizar a busca por convergências entre elementos ficcionais e reais: não basta à crítica literária “investigar” se este ou aquele traço é “verdadeiro”, verificável historicamente, mas sim se é verossímil, se obedece a uma coerência interna. Assim, a obra “faz sentido” mesmo que não se recorra ao período histórico representado. E, ao recorrer, tem-se aí importante fonte de conhecimento, por tratar-se de um texto ficcional forjado com base na visão de mundo do autor, apoiado no imaginário social de determinada época.

Em outros termos, o literário possui valor histórico, mas o transcende. Vale lembrar o pressuposto epistemológico de que a teoria cria o objeto de estudo, delimita-o: conforme o viés escolhido para a análise, as respostas sugeridas pelo texto serão diferentes. Então, a interface literatura/história vai render distintas discussões, dependendo da direção do olhar. Na era pós-positivista, em que o imaginário torna-se fonte científica, as fronteiras entre literatura e história ficam mais frágeis. Chaves (2004, p. 13) explica:

São complexas as relações entre História e Literatura, que não podem se dispensar uma a outra, pois estão na base do compromisso entre o autor e seu tempo. Mas se é de Literatura que se trata, nela não devemos buscar a História; temos de encontrar a sua historicidade, o que é, creio eu, dialeticamente válido. O texto literário não interessa à História enquanto transcrição, mas enquanto instauração do seu significado.

---

<sup>16</sup> Com a morte do Autor (“decretada” por Roland Barthes), o leitor fica responsável pela atribuição de sentido ao texto. Não se sustenta mais a pretensão de “decifrar” o texto: ele não se apresenta mais como enigma.

Quanto ao fazer literário, a distinção máxima reside na questão da liberdade de criação, já que o texto, despido de qualquer critério de cientificidade, pode mesclar dados históricos com acontecimentos puramente ficcionais, respeitando a verossimilhança interna. Aqui, ressalta-se o pressuposto de que a arte é uma forma de interrogação. E mesmo que não enfoque diretamente algum fato histórico, “toda arte é, por evidência, integrante e produto das estruturas históricas da comunidade em que surge. Desta forma traz em si, mais ou menos transformadas, as características econômicas, sociais e, passe o termo, psíquicas daquela mesma comunidade”. (DACANAL, 2002, p. 9). Ademais, a literatura humaniza as personagens, ao passo que a história interpreta e relaciona dados/fatos. Sarlo (2008, p. 157) complementa:

Quando a história parece ter tirado de cena os valores (quando a história é história de guerras e de atos públicos desumanos ou imorais), a literatura propõe um modelo, às vezes tão horrendo quanto o da história, mas sempre mais perfeito por ser imaginário, e ter, por sua natureza ficcional, a capacidade de estabelecer um desvio irônico ou paradoxal diante da experiência. Diante da desordem dos fatos, a invenção responde não com um espelho do mundo: avança tomando distância da empiria.

O leitor não precisa conhecer o contexto ficcionalizado, afinal forma uma representação a partir da literatura. Por se tratar de texto literário, há uma transfiguração da realidade, não espelhamento. Isto é, o discurso literário parte de temas históricos, mas os descaracteriza, porque constrói uma representação, é um sistema simbólico. A literatura focaliza o drama particular, não reflete a sociedade, mas carrega as questões sócio-político-econômicas, como uma maneira distinta de captar o que se convencionou chamar de “real”. Ela representa uma realidade (ou nega/foge de determinada realidade), podendo ser considerada inclusive como um fato político, quando veicula denúncia e protesto: “E é problematizando a realidade histórica, transformando-a em aventura, que o autor constrói sua obra. A História se confunde com a história. A realidade histórica é mero instrumento, matéria-prima sobre a qual trabalha o artista quando recria a realidade.” (VELLOSO, 1988, p. 241).

Até porque o ato de leitura confere ou não significado histórico ou estético ao texto, dependendo do quadro epistemológico do leitor. É novamente Chaves (2004, p. 12) quem auxilia a compreender a relação de interface: “A Literatura não é a História; no entanto, ao nascer numa dada circunstância, implica sempre uma referência à História. A sua problemática essencial reside justamente aí; está na distinção entre a circunstância e a *historicidade* do texto, que a ultrapassa para desenhar uma *visão de mundo*.”

Arendt e Pavani (2006, p. 24 e 25) comentam a possível relação:

[...] a Nova História Cultural incorporou a literatura às suas fontes de pesquisa sobre questões culturais, especialmente por sua capacidade de veicular crenças, valores, mitos e representações coletivas. A análise literária efetuada nessa perspectiva possibilita, pois, indagar a literatura sob um ângulo social, cultural e histórico. Desse modo, tornam-se inquestionáveis os vínculos entre a ficção e a realidade, ou seja, entre o fenômeno artístico e o seu contexto de produção e circulação/atuação. [...]. Ao ser trazida para o campo dos estudos literários, essa nova abordagem necessita de reformulações, já que não se trata mais de o historiador se debruçar sobre a ficção, mas sim de o crítico literário utilizar métodos e teorias oriundos de outra disciplina para ampliar o escopo de sua própria área de atuação.

De fato, mesmo que não houvesse referências tão diretas a uma realidade histórica, poder-se-ia falar em história ao estudar o mundo ficcional dos autores em questão. Isso porque se trata de um produto embasado em determinado imaginário cultural, influenciado por crenças e concepções estéticas da época (até mesmo para rompê-las, como no tratamento da linguagem em Lopes Neto e no tratamento da temática gauchesca em Borges e até mesmo em Simões). Quer dizer, ocorre vinculação entre ficção e realidade independentemente do contexto de produção.

No caso particular do recorte literário simoniano e borgeano, objeto de análise, percebe-se a construção identitária de tipos histórico-literários que “passeiam” pelo imaginário das culturas brasileira e argentina, respectivamente: o gaúcho e o *compadrito*, herdeiro do *gaucho*. O adjetivo que acompanha os “tipos” se explica: são personagens históricos, mas a representação que se tem deles ocorre em grande parte via ficção. Fica evidente, então, o verdadeiro “jogo” entre arte e história, entre o cruzamento dos discursos ficcional e histórico, cuja fronteira não é facilmente identificável. Borges, tão afeito a jogos, logicamente se interessaria por este. Arrigucci (1987, p. 195) complementa, na linha da desconstrução do rótulo borgeano de escritor universal:

Os vínculos reais da obra e da personalidade literária (sem falar do homem) existem e são decisivos para quem queira compreender a possibilidade mesma da dimensão universal do escritor. Pensá-lo nos quadros da história concreta, reatar os elos que o prendem ao contexto literário onde apareceu, entender sua especificidade e como ele lida com a matéria particular a que deu forma universal, tudo isto é tarefa crítica vasta, complexa e fundamental.

De qualquer maneira, a literatura como uma forma de arte transfigura a realidade, atuando na criação de outra, a estética. Em Simões e em Borges, tal recriação encontra semelhanças, por mais que as classificações tradicionais dos autores (regional e universal, respectivamente, matéria do capítulo anterior) não permitam em um primeiro momento visualizá-las. A proximidade histórico-cultural da região simbólica que serviu de base para a criação literária reforça a similitude.

É o discurso que caracteriza essa região cultural simbólica, cuja relação com a tradição estética de seus colonizadores (Portugal e Espanha) ocorre de forma tensa. Mesmo quando renegue ou subverta tal tradição, ainda sim a literatura atua num “entre-lugar”, como ressaltam alguns críticos, partindo da estética europeia como referência. As literaturas periféricas, como a brasileira e a argentina, oscilam entre adesão aos modelos transplantados e a afirmação de uma produção nacional, residindo aí a gênese da ideologia regionalista, que parte da cor local como elemento diferenciador. É deste tipo de regionalismo que se costuma afastar a produção simoniana, como faz Chaves (2001), atribuindo-lhe um estatuto mais universal, em que pese o tratamento literário da matéria regional. Não se pode falar, evidentemente, em uma homogeneidade cultural, numa “cultura latino-americana”, afinal há culturas em conflito, convivendo em tal região. Só que também não se podem negar os denominadores comuns de tais povos.

É esta a posição de Eduardo Galeano (1988, p. 34), por exemplo. Segundo o autor, uma “moldura comum” envolve as distintas culturas latino-americanas, opinião que refuta o conceito de América Latina como simplesmente uma realidade geográfica. De acordo com Aldyr Schlee (2002, p. 62): “Entre o Uruguai (e parte da Argentina) e parte do Rio Grande do Sul estabeleceu-se uma cultura comum do homem do pampa, a chamada cultura gaúcha, com sua respectiva literatura, por cima das fronteiras nacionais e das barreiras lingüísticas.” Evidentemente a posição geográfica possibilita vivências compartilhadas, até porque a região física interfere na construção da cultural, mas esta extrapola divisórias de território. Um elemento marcante de aproximação é o contrabando, prática comum do comércio especialmente no século XVIII, em toda a bacia platina. Tal questão comercial é inclusive tematizada nas literaturas borgeana e simoniana. Basta lembrar, por exemplo, os contos “El muerto” (*El Aleph*, 1948) e “Contrabandista” (*Contos Gauchescos*, 1912), respectivamente.

A zona fronteira, ou “comarca pampeana”, possibilitou uma intensa troca cultural, visivelmente em relação à língua, a práticas alimentícias, características econômicas e a representações literárias. Quanto ao contexto brasileiro, vale considerar o relativo isolamento geográfico do Estado (RS) diante do resto do país, sobretudo do centro cultural que correspondia, no século XIX, ao Rio de Janeiro, juntamente com São Paulo e Minas Gerais, comandando as relações com as regiões periféricas<sup>17</sup>. Para tal centro, a própria produção literária é nacional, ao passo que a do resto do país é regional, o que pode evidenciar a gênese

---

<sup>17</sup> A noção de centro e periferia, por mais que a Física Quântica renegue, existe como construção e implica relações de força, seja na geopolítica, seja no literário.



do demérito atribuído a este adjetivo. Esse isolamento talvez explique em parte por que o RS se pensa regionalmente, enquanto isso inexistente em outras regiões. O senso comum costuma registrar inclusive a maior proximidade entre o RS e esses países frente ao próprio Brasil, associado a elementos identitários estranhos aos gaúchos, como o samba, por exemplo. Na literatura, fenômeno cultural, também haveria pontos de encontro. Como diria Schlee (1989, p. 77): “[...] nosso regionalismo se impõe necessariamente por cima das divisas dos países e apesar das línguas diferentes, desconhecendo barreiras e reproduzindo a imagem aberta das imensas planuras e dos campos sem fronteiras da região pampeana.”

Tal região cultural sempre foi marcada por certa tensão entre autonomia e integração. Fronteira, nesse sentido, vai além de um limite geográfico, funcionando como demarcação simbólica de contato, mas também como divisa, separação. Como ressalta Ulf Hannerz (1997, p. 20): “Compondo um pequeno conjunto de metáforas geográficas, ‘limite’ parece combinar com ‘fronteira’ e com ‘zona fronteira’ [*Borderland*]. Mas esses últimos termos não implicam linhas nítidas e sim regiões, nas quais uma coisa gradualmente se transforma em outra, onde há indistinção, ambiguidade e incerteza.” Afinal de contas, uma fronteira é um marco simbólico que une ou separa? É um ponto que delimita ou a partir do qual “algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 1998, p. 19)? Seria um “lugar terceiro”, um vácuo, como sugere Certeau (2002)? De qualquer forma, funda lugares de memória e envolve disputa de poder, já que é produto “da capacidade imaginária de refigurar a realidade, a partir de um mundo paralelo de sinais que guiará o olhar e a apreciação, por intermédio dos quais os homens e as mulheres percebem e qualificam a si mesmos, o corpo social, o espaço e o próprio tempo”. (HANCIAU, 2005, p. 136). No caso da região em questão, pode-se afirmar que o cultural atuou na união, mas a tríade “economia, política e ideologia” reafirmou a separação, desde a revolta farroupilha, considerada separatista. Tanto é que o gaúcho rio-grandense é conhecido por travar lutas com os castelhanos, operando como “entalhador de fronteiras”. Conforme Léa Masina (2002, p. 93):

A crítica dominante até as últimas décadas do século XX, salvo raras exceções, negou o influxo platino na literatura gaúcha por motivos ideológicos e, portanto, inconscientes. Estes eram, em sua maioria, fruto de um posicionamento protecionista e bastante conservador com relação ao ‘território’ ou a ‘região’ sul-rio-grandense, cuja vizinhança com os países do Prata representava uma ameaça permanente.

Os limites reais (geográficos) entre os países que compõem a região foram se formando por meio de acordos e tratados; já os simbólicos, quem os demarca são os indivíduos. A região, nessa perspectiva, ora atua como fator de integração, ora como divisória

simbólica. E a rivalidade surge quando se valorizam as dessemelhanças, que no contexto da América Latina estão ancoradas no processo de colonização, no de independência, na língua materna, etc. Segundo Galeano (1988), tais diferenças são sublinhadas para ocultar as identidades da população. Assim, a literatura sulina investiu pesadamente na figura do gaúcho na construção de uma identidade regional, provavelmente numa tentativa de firmar-se perante o resto do país e dizer “eu existo!” e até mesmo numa tentativa de integrar-se ao nacional. Toda identificação é ao mesmo tempo uma diferenciação, e as regiões tentam mostrar sua produção simbólica para outras; no caso das fronteiras, podem ser tanto reforçadas quanto diluídas, dependendo da ação dos *atores sociais* (BOURDIEU, 2007). Não é a toa que em Lopes Neto se vê Blau Nunes, o paradigma do gaúcho, distinguindo o habitante local, os de *dentro*, de todos os outros (portugueses, espanhóis), os de *fora*, um viés identitário essencialista. Então, Simões não se aproximou de forma concreta da literatura platina. Em outras palavras, não acentuou (ou não mencionou) as semelhanças culturais com os povos vizinhos, tratando sempre o “gaúcho” como tipo social sulino, ignorando, evidentemente, o aparecimento muito mais antigo do tipo social na literatura platina. Já Borges chega a focar, no conto “El muerto”<sup>18</sup>, um gaúcho sul-rio-grandense que vive no Uruguai.

Aqui, vale lembrar que a personagem simoniana vive no campo, ao passo que a borgeana, no ambiente fronteiriço, onde o subúrbio toca o campo. Dessa forma, outra via de aproximação possível seria entre Borges e o escritor sul-rio-grandense Cyro Martins (1908-1995), cujo enfoque reside no gaúcho que chega à cidade, deslocado do seu meio natural, e sofre as mazelas sociais da modernização. Porém, tão logo se comece a comparação, resulta insustentável seguir adiante: Borges repudia a literatura de denúncia (inclusive se declarava apolítico) e se recusa a entender a arte como um espaço de protesto. De fato, o Romance de 30 brasileiro, contexto de produção de Martins, difere muito da concepção borgeana de literatura, impossibilitando maiores aproximações. Afinal, é como se o objeto de estudo fosse radicalmente diferente nos dois autores, desautorizando o estabelecimento de uma interface.

A possível aproximação entre a literatura gaúcha rio-grandense e a dos povos platinos é defendida por Schlee (1989), partindo de Simões Lopes Neto (segundo o crítico, muito a frente de seu tempo como escritor) e cogitando possíveis influências da literatura uruguaia e argentina sobre o pelotense, o que desembocaria num deslocamento de fronteiras (pelo menos no plano literário). O autor aborda os aspectos da região cultural, comentando, inclusive, a transformação literária do gaúcho, desde o elemento pejorativo, a

---

<sup>18</sup> Ver análise no capítulo três, dedicado às representações de gênero.

mitificação/idealização até a desmitificação, sugerindo uma integração para além de limites geográficos. Luis Augusto Fischer (2004, p. 7) também resgata a similitude: “lá por 1860, o personagem identitário mais comum na obra dos escritores sul-rio-grandenses é o mesmo gaúcho que encontramos na literatura argentina e uruguaia.” Nesse sentido, amplia-se a representação identitária:

O Uruguai é um país inteiramente gaúcho, sempre gaúcho, ainda gaúcho e, mesmo em Montevidéu, quase que somente gaúcho. A história do Uruguai é a história do gaúcho – que primeiro foi bandido, depois herói, finalmente gente. A Argentina é gaúcha onde o pampa permite. O Brasil é gaúcho no pampa rio-grandense, só num pedaço do Rio Grande do Sul que é o pampa rio-grandense<sup>19</sup>. Em nosso país, como na Argentina, tudo que diga respeito ao gaúcho é marca regional típica. No Uruguai, é afirmação de nacionalidade. (SCHLEE, 1989, p. 78).

A existência (simbólica) de tal região não significa unidade cultural, mas sim pontos de encontro nos mecanismos identitários, características comuns em meio a um mar de diferenças, lembrando que é por meio do simbólico que se “acessa” a realidade, ou melhor, se constrói uma ideia de realidade. A noção de identidade está implicada na de região cultural, que nada mais é que um modelo identitário a guiar os grupos sociais, distinguindo-os de outros grupos e, por vezes, enaltecendo-os perante os demais. Aqui, a fronteira, antes marco divisório, converte-se em um ponto de atravessamento, possibilitando diversos “contrabandos”, inclusive de bens imateriais. Como lembra Schlee (2002, p. 62), “No caso específico de nossas fronteiras culturais, o ponto de partida é reconhecer que temos identidades coletivas complexas, conflitivas, diferentes – pois a busca de nossa identidade parte do reconhecimento de nosso pluralismo.” Flávio Wolf de Aguiar (2002, p. 76) resume a problemática, chamando a atenção em seguida para a “comarca pampeana” composta pelos países já citados, que ignora fronteiras impostas:

Os traçados de fronteira nem sempre seguiram as demarcações naturais, ou as tradições culturais. Nações potenciais foram separadas, outras potencialmente diversas amalgamadas, tudo isso com resultados surpreendentes, ora positivos, ora negativos, ora ambas as coisas ao mesmo tempo. Se a Corte Portuguesa, fugindo das tropas de Napoleão, não tivesse vindo para o Brasil, quantos Brasis teríamos hoje? Tudo isso criou um mundo semovente e virtual de comarcas culturais (a expressão é de Rama) que não coincide necessariamente com os sistemas nacionais, instituindo áreas limítrofes de contrabando.

Por mais que o deus Hermes, da mitologia grega, proteja as fronteiras, elas constituem também pontos de encontro, não só de limite, sobretudo em função dos elementos integradores no campo da cultura. Vale dizer que, ainda nesse mesmo campo, mostram-se móveis, ou movediças, visto que o estabelecimento ou desmantelamento delas depende da

---

<sup>19</sup> Uma verdadeira periferia em relação à região central brasileira, essencialmente urbana, no contexto de transição entre o século XIX para o XX.

ação humana. Evidentemente que uma historiografia de viés mais nacionalista atua sempre destacando as divergências e os conflitos (pela “natural” disputa de poder), em detrimento do intercâmbio sociocultural e econômico, na busca de definição de fronteiras. Assim, é comum encontrar discursos de intelectuais e políticos que negam as afinidades, associando sempre, na contracorrente do separatismo de cunho histórico, o Rio Grande do Sul ao resto do Brasil português. E reafirmando, logicamente, a existência das fronteiras tanto geopolíticas quanto culturais, numa vontade clara de diferenciação e de negação de pontos em comum. Até porque a “barreira” entre um país e outro encarna o conflito, torna mais visível a disputa de poder. No século XIX, a separação entre o RS e os povos platinos representava o Império português e o espanhol em constante tensão. Conforme Fischer (2003, p. 49):

Os habitantes do Rio Grande do Sul eram por assim dizer iguais aos habitantes do Uruguai e da Argentina, mas o tempo todo precisavam afirmar a pouca diferença – pouca mas decisiva, porque era justamente essa diferença o que regulava as relações por aqui. Ser partidário de Portugal ou Espanha, ser brasileiro ou ser uruguaio e argentino, isso acabava pesando mais que toda a realidade cotidiana de trabalho e fruição da natureza, pastoreio e pampa.

Na literatura, o conceito de região difere de forma significativa de definições comuns em Geografia, afinal representa uma configuração subjetiva: “Una región no es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados límites espacio-temporales, más precisamente, el constructo mental – o social, según el marco conceptual en el que estemos trabajando – en el cual imaginamos esos límites.” (KALIMAN, 1998, p. 2). Na mesma esteira, segue a definição de Joachimsthaler (2009), para quem a noção de região resulta de uma condensação de espaço cultural que ativa identidades regionais. No caso, então, de Lopes Neto e Borges, pode-se falar em uma “região comum”, abarcando as identidades do gaúcho/*gaucho* e do *compadrito*. A delimitação espacial resultante de divisões políticas não serve aqui como parâmetro de análise.

Ainda de acordo com Ricardo Kaliman (1998), ao problematizar uma determinada região, atribui-se sentido novo a ela. Sarlo (1988, p. 180) complementa, a partir do exemplo borgeano:

Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes en la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo sólo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se les impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas. Se realiza, entonces, un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirla como referencia literaria.

O regionalismo na literatura rio-grandense é discutido por Pozenato (1974, p. 120), estabelecendo distinções a partir do conceito de regionalidade: “O critério de regionalidade deve pois abarcar tudo aquilo que traz a marca do *regional* como uma forma do particular.”

Indicar as marcas de uma região confere a esse conceito uma dimensão de análise muito maior, contrariamente à visão reducionista, implicada no termo regionalismo, hoje revestido de uma carga semântica negativa, mas desenvolvido no RS com intensidade na época do Partenon Literário (1868). A vertente teve sua qualidade literária questionada, muito em função do caráter documental. Dentre as duas subdivisões geralmente problematizadas, estão o regionalismo romântico e o real-naturalista. Este é criticado pelo puro biologismo em que se assenta, enquanto aquele é acusado de destituído de verossimilhança. Será que atualmente, depois de tal polemização, não se pode falar em regionalismo? De acordo com Arendt (2010b, p.2): “O regional parece sofrer, assim, de um irreparável demérito de origem, diminuído pela pecha da estreiteza, da menoridade, do provincianismo”. Fischer (2004, p. 59) complementa, de forma categórica:

o que em geral se chama de “regionalismo” seria mais adequadamente chamado de “ruralismo”, isto é literatura feita sobre a experiência não-urbana. Dizer “regionalismo” quase sempre implica sugerir minoridade, secundariedade, senão mesmo irrelevância artística, o que não é o caso nos melhores autores como Simões Lopes Neto ou Guimarães Rosa – e também o reverso: dizer “regionalismo” pode sugerir que o que *não* for “regional” será por isso mesmo bom, o que definitivamente é uma bobagem.

Se Borges produzisse dentro do sistema literário brasileiro, algum crítico teria “coragem” de classificá-lo como regionalista? Obviamente a obra transcende o pano de fundo regional, não se esgota na descrição de paisagens, ainda que uma parte dela seja ambientada nos subúrbios bonaerenses, passando ao longe de um caráter documental, de fixação de costumes. Soaria como um verdadeiro paradoxo, muito em função da aura negativa que o termo “regionalismo” adquiriu no Brasil, denotando obras de “pouco valor artístico”, presas na região que representam. Aura, aliás, questionável, por envolver julgamentos de valor nem sempre precisos. De fato, dizer “regionalismo” nos dias de hoje implica retomar uma coleção de polêmicas. É claro que a questão nasce intimamente relacionada a nacionalismos.

Vale lembrar o famoso ensaio “El escritor argentino y la tradición”<sup>20</sup> (1996c), em que Borges reivindica uma abertura temática, em clara posição multiculturalista, argumentando que o literário não pode ficar confinado ao tratamento do elemento nacional (ou regional, seria a mesma relação), demonstrando seu afã por universalidade. Sobre a gauchesca, faz uma observação no mínimo interessante: é uma convenção. Borges diz que não foi feita pelos gaúchos, e sim pelos senhores letrados, em contato com o pampa (ou com a ideia de pampa, ou ainda diante de sua suplantação pelas cidades, imortalizando-o pela literatura). *Payadores* usam léxico geral e falam sobre temas universais, enquanto a gauchesca

---

<sup>20</sup> Escrito em 1956.

fica presa à cor local e à temática regional. Em outro texto, ele retoma a origem urbana dessa vertente tradicional no país:

Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaicho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje; de la azarosa conjunción de esos estilos vitales, del asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca. (BORGES, 1996, p. 179).<sup>21</sup>

Mas também não se pode negar a existência massiva de marcas regionais na obra borgeana, como fazem aqueles que o consideram “universal”, problemática já discutida no capítulo um deste trabalho. Vallerius (2009) chega a intitular a própria pesquisa com a expressão “regionalismo borgeano”, desconstruindo a falsa dicotomia regional/universal. Ela propõe um resgate da linguagem regional apagada pela versão do texto em língua portuguesa, provavelmente em função do pouco prestígio que o regionalismo goza no Brasil, com raízes na crítica modernista, que atribuiu a temática regional ao subdesenvolvimento. De qualquer forma, tem-se aí um conceito “esgarçado”, cheio de arapucas, o que resultou em verdadeira “repulsa” no âmbito literário por tudo que se ambienta demasiadamente em uma região.

Quando se trata de Simões Lopes Neto, por exemplo, praticamente em unanimidade se afirma o valor superior em relação a outras obras da mesma vertente. Também resulta problemático classificar tanto Simões quanto Borges como regionais, *mas* universais. Isso porque o nexo de oposição desloca o “regional” para o extremo oposto, como se fosse *per se* sinônimo de local, armadilha em que a crítica Lúcia Miguel-Pereira (1988) parece ter caído, ao comentar que o regionalista confere importância demasiada ao particular, ao local e ao pitoresco, em detrimento do universal, do humano e do psicológico, respectivamente. Não obstante, em parte a definição da autora continua válida, no que tange o excesso de cor local dos regionalistas.

Tal classificação pode dever-se ao descrédito do regionalismo, sobretudo na época modernista no Brasil, com pretensões mais nacionalistas e foco numa identidade brasileira, não regional. É interessante lembrar a posição de Antonio Candido, cuja hipótese identifica o emprego do conceito de regionalismo para classificar as obras escritas fora do Rio de Janeiro, o centro literário brasileiro (afinal, não há regionalismo carioca!), que definia, na época simoniana, o que se devia produzir em termos de literatura. Fischer (1999, p. 78) defende uma opinião semelhante: “No Brasil, regionalismo é tudo o que diz respeito às regiões não

---

<sup>21</sup> “La poesía gauchesca”, escrito em 1959.

centrais do país, e/ou ao ambiente rural.” De qualquer forma, não se pretende, aqui, esgotar os termos regionalismo e regionalidade, apenas explicitar o uso e aplicar na leitura das obras em questão. Conforme Maria Eunice Moreira (1982, p. 9):

Num sentido amplo, considerar-se-ia regional toda obra que, intencionalmente ou não, traduzisse peculiaridades locais de uma determinada região. Isto é, toda obra seria regional quando uma realidade particular estivesse ali representada. Em outras palavras, o elemento local seria critério para sua determinação. Mais especificamente, porém, uma obra de arte, para ser regionalista, além de ser localizada em uma região particular, deve refletir também os elementos ideológicos dessa realidade regional.

Nesse sentido, o estudo do recorte regional borgeano auxilia inclusive a entender as relações de regionalidade(s) e, por consequência, ler a obra simoniana com outro olhar teórico, justificando a pertinência do estudo em questão. Dito de outro modo: se em Borges o regional pode ser (e já foi) ignorado, em Simões se faz crucial, não há como negar a forte presença. Esse representa um dos grandes ganhos em se estudar comparativamente dois autores na superfície dessemelhantes: a obra de um acaba indicando caminhos para adentrar a obra do outro, produzindo diversos sentidos. Brasil e Argentina, países diferentes em língua, compartilham a(s) mesma(s) regionalidade(s), isto é, possuem elementos comuns que podem ser localizados em determinado território. Esse conceito se faz importante como uma categoria mental, uma forma de organização do conhecimento. No entanto, a perspectiva da regionalidade, a construção de um espaço cultural simbólico, é só uma das maneiras de se observar o objeto em estudo, o texto literário. Como ressalta Bertussi (2009, p. 82): "Ao Regionalismo, como movimento, está imputado um particularismo programado que pode ser limitador. A regionalidade, por seu turno, está aberta à possibilidade de atingir o universal, via região, o que garante a ampliação do sentido da obra literária e sua permanência no tempo." Na mesma perspectiva, Chaves (1994) afirma que motivos regionais servem de base para temas universais.

Talvez a alcunha de “nacionalistas” atribuída a alguns escritores argentinos (aos quais Borges dirige suas críticas ferrenhas) equivalha à gaveta teórica brasileira denominada “regionalismo”, no sentido de seguir um projeto ideológico de exclusão, como aborda Pozenato. Enquanto do lado de “lá” da fronteira o foco era no mito de origem da Argentina, aqui houve enfoque na construção (e de superioridade/valorização) de algumas regiões, como sul e nordeste, por exemplo, seja em movimento de afirmação perante o centro do país, seja em busca de integração ao nacional. Masina (2002, p. 96) condensa a problemática, sugerindo, de certa forma, a revisão da vertente literária, o que Pozenato acaba procedendo ao desenvolver o conceito de regionalidade como categoria de análise literária:

Creio, pois, que o reconhecimento dos influxos platinos na literatura brasileira do século XX passa pela revisão do “regionalismo” literário, expressão que se encontra impregnada de noções oriundas do arsenal modernista. Dentre essas, o cunho pejorativo que o termo adquiriu, ao designar a cultura “regional” em oposição à dita “universal”, que pode ser lida como hegemônica e eurocêntrica, o que implica julgamento de valor e na busca de um valor estético essencialista.

A questão identitária no texto borgeano envolve contornos regionais (trata-se região do Pampa argentino e uruguaio e até mesmo brasileiro<sup>22</sup>), por não haver, no contexto abordado, a ideia de nação. Por outro lado, pode-se falar em um viés “nacionalista”<sup>23</sup> da obra borgeana, por focar um mito de origem de criação da Argentina, como já citado, justificando-se, dessa maneira, o subtítulo deste capítulo – Jorge Luis Borges e a representação da Argentina. Como diria Pinto (1998, p. 104), a obra borgeana discute de diversas formas (e em diferentes graus) a identidade nacional argentina híbrida, “identidade cuja busca/construção/invenção cabe – segundo Borges, em qualquer momento de sua obra – à produção intelectual-literária, que o faz, assim, por meio da sistemática constituição de tradições, montagem de referenciais de memória coletiva.”

Quanto ao contexto brasileiro, a afirmação identitária pode ser percebida de maneira mais incisiva em dois grandes períodos da história literária, preocupados com o delineamento da identidade nacional: o Romantismo, com o enfoque no Rio de Janeiro, e o Modernismo, impulsionado em São Paulo. O discurso regionalista, que nasce no seio daquele movimento, indubitavelmente opera na construção de identidade, uma maneira de localizar-se e ser localizado socialmente, até porque uma região se constrói em confronto com outras regiões.

Essa dimensão é visível em Simões Lopes Neto, todavia pretende-se demonstrar que a obra não se encerra nela. Dentre as opções de representação literária, é possível construir uma narrativa ancorada nos aspectos regionais ou, então, totalmente alheia a eles, sem marcas que a localizem no espaço e/ou no tempo (identificáveis, ancoradas na realidade). Simões parece escolher o caminho do meio, tal qual aconselharia Aristóteles, sem beirar o demasiado documental, mas estabelecendo marcas regionais. Chaves (2001, p. 17) sintetiza: “O dado fundamental para a interpretação da obra simoniana não é a sua inclusão no regionalismo mas o fato de que, incorporando-o, tenha conseguido dialeticamente ultrapassá-lo para expressar uma visão de mundo.” Por conseguinte, pode-se considerar a obra como regional por embasar-se em elementos que funcionam na particularização de uma determinada região,

<sup>22</sup> Citado rapidamente em “El muerto”, por exemplo.

<sup>23</sup> O argentino critica os nacionalistas pela estreiteza do olhar, como se pode ver no ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1956). O que diria ao saber que sua obra é comumente analisada e compartimentada entre “fase nacionalista” e “fase cosmopolita”?!



entretanto seu valor literário não reside somente aí, ou melhor, essa é uma das possíveis leituras, não a única.

Ambos os escritores aqui estudados atuam na construção de uma região via literatura, chegando, inclusive, a citar os outros dois países que compõem essa espécie de “eixo cultural” e eternizando por meio da literatura personagens histórico-literários. Em uma vertente mais próxima da Literatura Comparada, autores como Chiappini (1988) e Schlee (2002) encontram traços da literatura argentina e uruguaia na obra simoniana, por exemplo. Outros afirmam que Borges provavelmente tenha lido algo de literatura sul-rio-grandense, quem sabe até Simões. Investigações biográficas à parte, resta à crítica analisar comparativamente o material que efetivamente interessa ao estudo literário, a obra acabada de tais ficcionistas. De qualquer forma, “a literatura platina contribui para a invenção teórica de uma nova região cultural, um entre-lugar platino-brasileiro que herda a tradição do regionalismo ibérico, para transformá-la em outra coisa.” (MASINA, 2002, p. 204).

Destarte, a regionalidade possibilita não a afirmação de um espaço simbólico em detrimento dos outros (seria regionalista!), mas sim a constatação de semelhanças mesmo quando se ressaltam diferenças, um conjunto de regiões que, pelo em comum, forma uma maior, afinal, como lembra Pozenato (2001, p. 585): “[...] a região será melhor entendida se vista como simplesmente um feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade quanto de distância.”

Borges cita, dentre diversos outros filósofos das mais diferentes épocas, Benedito Croce, italiano que atribui o universal ao literário. Porém, na obra do argentino, é preciso entender o universal exatamente como Pozenato alerta quanto à leitura de Simões: não representa o contrário de local, mas o inclui. Já dizia Aristóteles, na *Poética* (1992), que tanto a Tragédia quanto a Poesia tratam do particular para dizer o universal, a saber, a essência humana. O literário, de fato, parte sempre do particular (local), mas, afinal de contas, não busca o artista expressar o universal, além da história que conta?! De qualquer forma, por mais que se aclamem como “universais”, as obras são assentadas na história.

As temáticas regionais constantemente são identificadas como “particularistas”, limitadoras, que se fecham ao resto do universo. Pode-se invocar, aqui, um conhecido brocado espanhol, resgatado por André Gide<sup>24</sup>, para ilustrar que na literatura é via o particular que se alcança a matéria humana: “El patio de mi casa es particular; cuando llueve se moja como los

---

<sup>24</sup> Apud Pozenato (2003).

demás.” Aí está o foco na problemática humana, visível também no dito de Miguel Torga, lembrado por Carvalhal (1999): “O universo é o local sem paredes.”

Partindo do pressuposto de que a literatura não documenta a realidade (seria “regionalista”, no sentido mais usual – e hoje pejorativo – do termo na historiografia brasileira), mas sim cria múltiplas realidades, é possível surgir dela a reflexão sobre o modo de vida dos indivíduos. De acordo com Jayme Paviani (2008, p. 83), “a língua, traço antropológico fundamental, e a literatura, manifestação de totalidade dos saberes de uma comunidade, são fontes inesgotáveis de pesquisa de crenças, valores, comportamentos, ideias, organizações, instituições, sucessos e fracassos”. O escritor Mario Vargas Llosa (2005, p. 380) continua:

Nós, leitores de Cervantes ou de Shakespeare, de Dante ou Tolstói, entendemo-nos e nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que criaram, aprendemos aquilo que compartilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós, sob o amplo leque de diferenças que nos separam.

Na literatura simoniana, a ação transcorre no ambiente rural sulino da segunda metade do século XIX, com referências históricas evidentes, ao passo que na borgeana, nos arredores bonaerenses na virada para o século XX, em uma espécie de ambiente “rurbano”, as *orillas*, limite entre a zona rural e urbana, onde conviviam os homens do campo e os imigrantes no século anterior. Assim, a história da Argentina e do Rio Grande do Sul é problematizada nos dois autores, de diferentes maneiras e em diferentes graus, matéria deste capítulo. E por se tratar de um estudo de cunho comparativo, a divisão em dois subcapítulos (Simões Lopes Netos e a representação do Rio Grande do Sul; Jorge Luis Borges e a representação da Argentina), seccionando o estudo de cada obra, funciona de forma meramente didática, afinal constantemente a análise sobre a abordagem simoniana conecta-se com a borgeana, e vice-versa<sup>25</sup>.

Como diria Borges, quando o escritor enfoca um tema no pretérito, acaba tocando o leitor, visto que se refere a realidades desaparecidas ou em vias de. Seja direta ou indiretamente, a presença do discurso histórico imbricado no literário não pode ser ignorada quando se estuda a literatura de temática regional em ambos os autores, atuante na construção de uma região simbólica. Tal região não “paira” no ar da ficcionalidade, sem relação com o mundo “real”: “Pero – aunque esté repleta de mentiras – o, más bien, por ello mismo – la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe o no puede contar.” (LLOSA, 2002, p. 11).

<sup>25</sup> Portanto, não devem ser motivo de estranhamento as referências “fora de lugar”, falando-se de Borges quando se discute Simões, exatamente porque aqui o estudo delinea-se comparativamente.

Ao falar de regionalismo gaúcho, cujo cerne encontra-se na vida do tipo social dos pampas e das *orillas*, pode-se localizar Simões e Borges numa classificação que desconsidera fronteiras nacionais quando se trata de entender o fenômeno ficcional. Ambos partem de representações de espaços periféricos, lançando-os à eternidade do literário. Também se irmanam na tentativa de construção identitária via literatura, cada um contando (e criando) ou pouco da (quase) mesma história.

## 2.1 LOPES NETO E A REPRESENTAÇÃO DO RIO GRANDE DO SUL

*Quem quiser conhecer o Rio Grande pode ler em todos os livros, que se não leu o de S. L. não conhece o Rio Grande.*  
Darcy Azambuja

*Mas será que existe alguma obra literária que não seja política e social? Sociais são todas, porque pertencem à sociedade humana; e políticas também, na medida em que a palavra impressa implica sempre – queria ou não queira seu autor – uma participação na vida pública.*  
Eduardo Galeano

Se Borges escreve sobre e nas *orillas*, como defende Beatriz Sarlo (2008), Lopes Neto não fica para trás na questão “fronteiriça”: a obra transita entre oralidade e escrita, RS antigo e novo, literatura popular e culta, regionalidade e “universalidade” temáticas. Para completar, Blau Nunes mistura a linguagem gaúcha “daqui” com a de lá, do outro lado da fronteira, para contar “causos” que recorda.

É inegável a presença da história sulina na obra simoniana, cujo foco na identidade regional do gaúcho pampeano popularizou o escritor como “regionalista”, classificação já explicitada (e criticada) no primeiro capítulo deste trabalho. Nesse ponto de análise, a obra simoniana dispensa aprofundamentos<sup>26</sup> sobre a presença ou não do discurso regional, necessidade fundamental em se tratando de Borges, estudado até 1970 como autor “universal”. Então, em uma leitura pela lente da regionalidade, que busca as marcas da construção de uma região simbólica, o Rio Grande do Sul aparece problematizado sob diferentes enfoques, sobretudo no que tange a formação histórica, em relação direta com a história de outros países fronteiriços. Assim, quando a regionalidade (uma construção

---

<sup>26</sup> Justificando-se, então, a extensão do subcapítulo dedicado à obra borgeana, em contraposição ao que se refere a Simões, cujo intuito reside apenas na possibilidade de comparação. Na obra do argentino, a interface literatura-história mostra-se um pouco mais complexa, como será mostrado a seguir.

cultural) orienta a leitura, significa que a dimensão espacial de determinado fenômeno é tomada como objeto de observação.

Lopes Neto viveu em uma estância até os onze anos. Conheceu peões, teve intimidade com a natureza, com a vida campeira. Mais tarde, reuniu o conhecimento folclórico em *Cancioneiro Guasca* (1910), uma coletânea de poesia oral que registrou viajando pelo pampa, compilação de causos, lendas, canções. Isso é um verdadeiro “achado”, fonte de conhecimento porque embasado no imaginário popular, hoje considerado um verdadeiro “documento” pela Nova História Cultural (e pelo fim da era positivista!). Todavia o autor perdeu sua parte da estância e fracassou em negócios, derrota seguida, conforme Arendt (2004), de fracasso editorial.

Segundo Chiappini (2006, p. 78), o escritor seguia claramente um “projeto literário-político-pedagógico de influir, pela sua literatura, preservando e divulgando a memória cultural do pampa.” Para a autora, ele expôs as mazelas que a modernização do campo representou para o gaúcho pobre, transformado em peão de estância, de herói patriota a agregado e sem terra, tendo que recorrer muitas vezes a contrabando para sobreviver. Tanto é que qualquer leitor dos *Contos* diria que tais histórias contam um pouco mais de uma conhecida história, a do Rio Grande do Sul. Não a versão heroica, dos grandes feitos dos homens eternizados hoje em manuais didáticos, mas sim a história cotidiana, o drama e o êxito particular, a vivência, enfim, do homem do campo, que o pelotense intenta registrar. Os agentes são homens que desconhecem limites em termos de leis, vivendo em constante violência a fim de preservar a honra pessoal e até mesmo a própria existência, haja vista a condição militar da província. Aí reside a gênese da exaltação de sua aura de coragem e destreza.

Ele escreveu crônicas, contos, peças de teatro. Antes disso, ainda na adolescência, viveu no Rio de Janeiro. Foi diretor do *Correio Mercantil*, redator do *Diário Popular*, diretor do *A Opinião Pública*, de Pelotas, carreira que permite inferir o contato comum com a história diária. Chegou a escrever um livro de história (*Terra Gaúcha*, editado em 1955), encontrado postumamente, na casa de sua viúva. Além disso, cursou Medicina (mas não se graduou – só que tal dado biográfico é bastante questionado hoje e inclusive refutado), foi Capitão da Guarda Nacional, funcionário da Alfândega, membro da Maçonaria e da Academia Rio-Grandense de Letras, e publicou em jornais (os *Casos do Romualdo*, por exemplo, postumamente reunidos em livro, os quais Chaves [2001] classifica de “literatura de circunstância”).

Bastante estudada especialmente no Rio Grande do Sul, a obra simoniana já fundou toda uma tradição crítica densa, reunindo nomes como Augusto Meyer e Flávio Loureiro Chaves, referências indispensáveis a qualquer estudo acerca do autor em questão. Serão também enfocadas aqui as pesquisas de João Claudio Arendt, que compila a fortuna crítica simoniana (1912-2004) no livro *Histórias de um Bruxo Velho* (2004).

*Contos Gauchescos* (1912)<sup>27</sup> aborda uma sociedade carregada de mitos e idealizações, apresentada ao leitor por Blau Nunes. A obra é celebrada pela crítica em função da inovação da linguagem, isto é, o fato de emprestar a voz narrativa ao homem do campo. Sobre essa peculiaridade linguística, Chiappini (1988, p. 84) afirma:

Ao escolher Blau Nunes para rememorar o passado e refletir sobre o presente, Simões Lopes vai coerentemente subverter tanto a linearidade da narrativa, quanto a lógica racionalista que vê nas crenças do povo meras superstições de gente ignorante, como ainda a lógica da frase escrita e culta.

Para a autora, é por meio do foco narrativo que a obra problematiza a história e consegue relativizar a voz da classe dominante na historiografia, apresentando outra voz, a de Blau. Conforme Pablo Rocca (2006), também é por meio da escolha do narrador, recorrendo à primeira pessoa do singular, que a obra consegue romper a mitificação do gaúcho, anteriormente visto “desde cima”, pelo narrador culto. Fazendo-se um paralelo com a literatura argentina, vale lembrar *Martín Fierro*, poema gauchesco cujo enredo centra-se na história de um gaúcho pobre, contada por ele mesmo, segundo a própria visão de mundo.

O Rio Grande do Sul simoniano é o do passado, quando não havia definição absoluta de propriedades e o gaúcho vivia em liberdade, não totalmente preso a estâncias. Aliás, a formação delas caracteriza a gênese da história do Rio Grande. Atente-se para o fato de que esse tempo é que Blau rememora, o da cultura rural. O presente vivenciado pelo narrador de quase 90 anos já indica sutilmente transições, como se pode ver no conto “O boi velho”, uma verdadeira denúncia da ressignificação do animal na vida do ser humano, provocada pela chegada das relações capitalistas em meio à emergência da industrialização. Bertussi (2009) comenta que a supervalorização do universo rural vai desembocar em um forte sentimento telúrico, afinal não há cisão entre homem e pampa, compondo parcelas de um só todo. Ela destaca que a idealização do campo possui raízes no Arcadismo e atinge expansão com a noção do bom selvagem, de Jean Jacques Rousseau, o precursor do Romantismo.

---

<sup>27</sup> Objeto de estudo deste trabalho, pela presença feminina e pelo recorte da regionalidade.

Localiza-se a produção simoniana na vertente regionalista conhecida como “gauchesca”<sup>28</sup>, de origem oral (entre literatura erudita e popular, desafiando os cânones literários). Em Simões, Gilda Bittencourt (1999, p. 27) ressalta a idealização do passado heroico, além do telurismo e da visão mítica do gaúcho, já que o herói é o peão de estância:

É a sua história (de um simples peão) que é narrada como parte integrante da história do Rio Grande do Sul, dando-lhe a densidade e a dignidade que não possuía quando considerado apenas “bucha de canhão” ou “trabalhador servil”, dentro da perspectiva ideológica tradicional.<sup>29</sup>

Guerras são tematizadas em “Melancia e Coco Verde” e “O Anjo da Vitória”, por exemplo. No primeiro conto, a personagem Costinha luta em defesa da pátria contra os castelhanos; no segundo, o embate é travado entre o Império do Brasil e as Províncias Unidas do Prata, que originou a Guerra da Cisplatina (1825). Mas Blau não enfoca o conflito violento em si, e sim o drama particular de quem o experiencia. O fato de o gaúcho atuar ora a favor, ora *contra* a pátria<sup>30</sup> torna mais complexa a questão do nacionalismo na literatura rio-grandense que nas literaturas argentina e uruguaia, lugares que o elegeram como símbolo nacional.

Já o tempo de Simões Lopes Neto, por volta de 1910, presencia a modernização das cidades e a mudança contínua de paisagens e comportamentos culturais, com a chegada de padrões europeus a nortear a vida dos brasileiros, ficando a realidade rural cada vez mais para trás. Segundo Fischer (2003), tal movimentação originou uma corrente de resgate do passado recente, composta, conforme o autor, por homens como Euclides da Cunha (registro da guerra em Canudos) e Sílvio Romero (registro do folclore<sup>31</sup>), além do escritor aqui estudado.

Estamos falando de um grupo de letrados que vai se interessar, sem método ou consciência claros, pela fixação de tipos, cenas, situações, fantasias e mesmo registros lingüísticos em vias de fenecer. [...] um Simões Lopes Neto salvando do esquecimento figuras e cenas do sul profundo, em vias de desaparecer. (FISCHER, 2003, p. 54).

Em Borges, igualmente há um registro do passado que aos olhos de todos se esvai, frente a intensas modificações do meio urbano, o desmantelamento dos aspectos rurais que

---

<sup>28</sup> Fischer (2004) opta por associar o termo “gauchesca” a um específico fenômeno pós-guerra, o surgimento dos Centros de Tradição Gaúcha. Em vez disso, refere-se à “literatura gaúcha” para abarcar as produções literárias do Estado.

<sup>29</sup> Por outro lado, tanto Zilberman quanto Arendt destacam a presença na obra sulina do mito da democracia rural, inferindo-se a partir da obra uma suposta fraternidade entre superiores e subalternos. A discussão é válida, mas irrelevante para este trabalho.

<sup>30</sup> Em alusão a guerras motivadas tanto pela defesa do território rio-grandense frente ao restante do país quanto pela tentativa de integrá-lo ao Brasil.

<sup>31</sup> “Folk”, saber que vem do povo. Em meio aos ideais positivistas do século XIX, os estudos sobre o folclore efervesceram, sobretudo em busca de “autenticidade”. Mas também há a vertente que considera como algo “menor”, ou de menor “valor”, pitoresco.

ainda permeavam a cidade e seus costumes, testemunhando, igualmente, a presença europeia na vida dos argentinos. De fato, ele começa a tematizar Buenos Aires por volta de 1920, distanciando-se de Simões em menos de uma década, mas a realidade portenha já alcançara uma modernização incomparável com a brasileira, especialmente no Sul. Como diz Rodríguez-Monegal (1987), a cidade borgeana (mitificada) “jaz” debaixo da cidade moderna. Esta – das inovações tecnológicas, dos grandes edifícios e automóveis – não encanta o escritor. Numa época em que todos se voltavam hipnotizados pela capital francesa, Borges direciona a mirada para o próprio bairro. Todavia, é importante lembrar, como faz James Woodall (1999), que o argentino escreve desde e sobre Buenos Aires, uma periferia literal e metafórica, em contraposição à Europa.

Vale ressaltar que o retorno ao passado recente não caracteriza uma espécie de “passadismo”, apologia ao passado nos dois autores. Muito pelo contrário, nota-se o registro (e a criação) de uma realidade a ser eternizada tão-somente pela literatura. O narrador Blau Nunes até demonstra insatisfação pelos valores do “seu” presente, tempo de degradação e cerceamento da liberdade, mas não se prende à defesa de um passado. Ou melhor, a obra de forma alguma se resume a esse tópico. Percebe-se uma constante tensão entre passado e presente, fundando um relato de memória, um registro dos valores e dos ideais. Já em Borges, o pretérito vem à tona, porém não com julgamentos de valor em detrimento do presente.

Para Fischer (2003, p. 57), não há somente registro do histórico, há literatura em Simões, não ideologia: “Está aí mesmo o acerto do autor, que logrou ultrapassar as contingências tanto localistas quanto historicistas, na direção de uma literatura madura.” Tanto é que, como bem lembra Arendt (2004), o valor artístico simoniano fez com que os críticos, a partir de 1940, relativizassem os estudos folclóricos acerca de tal obra, exaltando a literariedade. Mas Aguiar (1992, p. 14) localiza (e valoriza) a presença da história no discurso simoniano:

A literatura faz-se guardiã do mito e da lenda, rito de passagem, fórmula de aprendizado; lendo, é possível fazer-se ‘mais um’ dos depositários daqueles valores arcaicos e ancestrais para enfrentar a ‘biodiversidade’ fragmentária do presente e do futuro. Simões Lopes amplia assim o paradigma romântico de criar-se uma literatura histórica, filtrando-o através de técnicas narrativas do realismo brasileiro – como as da concisão do conto machadiano.

De qualquer forma, fica claro que não há mero relato histórico, transcrição de acontecimentos da formação sulina, afinal, o texto alcança o nível literário. Não se conhece “a realidade” do Rio Grande do Sul, e sim “a realidade” de Blau (que muitas vezes ele não entende), ambientada no RS: “o homem simoniano está metido na História mas não pode

assumir a consciência da História, age mas não possui o inteiro domínio da esfera da ação”. (CHAVES, 2001, p. 162). Sem querer destruir a epígrafe deste capítulo, de Darcy Azambuja (mas já a desconstruindo!), poder-se-ia dizer que a obra simoniana carrega uma visão de mundo (não propriamente o mundo, afinal “fidelidade ao meio” hoje soa insustentável), apresentando uma interpretação do que seria o RS, do que seria viver como um habitante da campanha, face às transformações histórico-culturais. Faz-se imprescindível lembrar a fundamental diferença no tratamento da história no terreno científico e no literário:

Para alguns pesquisadores, a literatura difere da história na maneira como narra os acontecimentos, mas não são excludentes. [...] A atividade artística não possui comprometimento com o rigor do registro científico. Ela se descompromete da exatidão dos acontecimentos que a inspiram, misturando, eventualmente, fatos históricos com acontecimentos fictícios. Ela não tem a pretensão de formular um conhecimento objetivo, que é função da história. (CONFORTO, 2006, p. 45).

Por outro lado, o texto se refere diretamente a um recorte histórico-temporal, que influencia as condições de vida (e situações-limite!) das personagens. Ancora-se na história, mas a revisita e conta a versão ficcional que, por se originar no imaginário, é mais rica. Além de problematizar a História, conta a(s) história(s) de mulheres e homens sulinos, marcados pelo drama do humano. Não os que decidem o curso dos fatos; os que sofrem esses fatos, gaúchos comuns. Como esses seres vivenciam os acontecimentos, num mundo caótico, em transformação, marcado pela violência? Evidentemente, a matéria ficcional nasce após a compilação de *Cancioneiro Guasca* (1910), o que evidencia uma produção cuja origem reside na “realidade”.<sup>32</sup> É por isso que Chaves (2001) localiza na obra o entrecruzamento do nível histórico com o humano e o mítico, sem apagar a ideologia regionalista que fundamenta a obra<sup>33</sup>, fazendo uma crônica da história sul-rio-grandense – o cenário dos contos – e fixando os costumes de um tipo social. O escritor complementa:

a História presente nos *Contos Gauchescos* foi filtrada por Blau, que a vê e conta a partir das possibilidades específicas permitidas por sua condição subalterna e pela experiência individual. [...] Trata-se dum texto de ficção onde a ficção conduz o destino das personagens, sejam elas de pura invenção ou decalcadas em modelos historicamente reais. (CHAVES, 2001, p. 152).

Em sua caracterização do Brasil sob a categoria de regionais culturais, Diégues (1960, p. 3) parte da ocupação humana do território físico como gênese da formação das regiões, como a Extremo Sul,

<sup>32</sup> Assim como faz Borges, afinal ambos ouvem histórias e as ficcionalizam: “Es un instante desgarrado de un cuento que oí en un almacén y que era a la vez trivial y enredado. Sin mayor seguridad lo recobro.” (BORGES, 2008, p. 22).

<sup>33</sup> Nesse sentido, Arendt (2010, p. 4) alerta para a incoerência em se rotular Simões de “universal” sem levar em conta o comprometimento da obra com a ideologia do regionalismo gauchesco.



cuja formação decorreu da expansão de correntes paulistas, nordestinas e fluminenses e de ilhéus<sup>34</sup>, vindos no século XVIII; teve na pecuária a sua principal atividade econômica, ainda hoje persistente apesar de se diversificar a vida regional; espanholismos pela influência cultural da vizinhança espanhola dão a essa região aspecto peculiar; a estância é seu núcleo social mais característico e expressivo. Foi aqui que surgiu o gaúcho, tipo humano e social definido, portador de um dos trajés típicos do Brasil. A agricultura dos ilhéus juntou-se à criação de gado dos primeiros povoadores; e o cavalo é o elemento mais representativo da vida regional, ligado estreitamente ao homem.

Entretanto, dizer que se faz presente a ideia de região não significa classificar a obra dentro do regionalismo no sentido mais usual do termo, em que pesem as implicações de toda a trajetória de tal vertente. Portanto, evidencia-se mais adequado localizar a obra num contexto de regionalidade, um pano de fundo para o enfoque da condição humana. Pozenato (2003, p. 59) esclarece essa questão:

Ao menos no campo da literatura brasileira, o conceito de regionalismo tem sido utilizado para identificar e descrever todas as relações do fato literário com uma dada região. Penso que esse significado deva ser reservado para o conceito de regionalidade. O regionalismo pode ser identificado como uma espécie particular de relações de regionalidade: aquelas em que o objetivo é o de criar um espaço – simbólico, bem-entendido – com base no critério da exclusão, ou, pelo menos, da exclusividade. Esse critério se manifesta, no caso da produção literária, pelo uso de um dialeto, quando não de uma língua, de estrita circulação interna.

Para melhor compreensão do conceito, é preciso primeiramente atentar para as representações de uma determinada realidade regional identificáveis na obra literária. De maneira sucinta, é via temática, estilo de vida, tipo social, linguagem e contextualização do espaço e do tempo que se constrói a noção de região. Este conceito, abordado por diversas ciências, no campo da literatura deve ser entendido como algo que depende da representação, não do espaço geográfico, como já explicitado anteriormente. Assim, retomando Bourdieu (2003), região se constrói através do discurso.

Quando se fala em regionalidade, costuma-se ressaltar a dimensão mais universal do regional, entendendo-se o “universal”<sup>35</sup> como uma categoria que remete ao supralocal, a algo que transborda o contexto em que surgiu, não como algo universalmente válido (trata-se de um adjetivo hiperbólico, como diria Beatriz Sarlo, em 1988, para quem Borges universaliza os temas da literatura argentina), afinal hoje faz-se necessário certo relativismo cultural.

<sup>34</sup> Termo empregado para referir-se a “portugueses”, inclusive utilizado por Lopes Neto.

<sup>35</sup> As aspas representam a necessidade de relativização e historicização do termo, afinal, ao estudar a(s) cultura(s), resulta difícil considerar algo universalmente válido, frente às inegáveis diferenças culturais. Entenda-se a referência ao universo de significações humanas, evidentemente um tanto restrito à cultura ocidental (cujos mitos são julgados muitas vezes como universais!). Em pleno século XXI, fica evidente que não existe uma natureza humana universal e idêntica para todos os seres humanos.

Também é comum associar-se o termo à temática urbana, em oposição à regional, mas Pozenato aponta a falsidade de tal dicotomia, exemplificando com a obra simoniana. Para Chiappini (1988, p. 136), “Uma obra universal (mesmo que regional) seria, então, potencialmente capaz de falar (ser traduzida) ao público dos países avançados, porque seria, em última instância, moderna (embora tradicional), urbana (embora rural).”

Assim, desconstróem-se o universal e o regional como eixos de polos opostos, para localizá-los (como faria Jacques Derrida) num mesmo nível e entendê-los em termos de diferença de grau, sendo tranquilamente possível a coexistência. Essa postura pós-estruturalista (e derridariana, ou pós-moderna, como se costuma chamar a era dos descentramentos) desconstrói clássicas dicotomias, como local e global, regional *versus* nacional ou mundial, parte e todo.

Ainda quanto ao universal, vale lembrar o conceito de Julio Cortázar (1993, p. 159), para quem alguns escritores se destacam devido a sua “dimensão universal, sem preconceitos localistas ou étnicos ou populistas.” Para o contista, um mero fato pode conter um resumo da condição humana e até mesmo simbolizar uma ordem social ou histórica. O próprio Borges fala que a literatura tematiza sempre as mesmas questões; o que varia é a expressão. Por outro lado, pode-se considerar como “universais” os padrões estéticos europeus, na linha do cosmopolitismo. Aí se percebe a crítica à literatura considerada “universalmente válida”, claramente etnocêntrica. Kaliman (1998, p. 8) insere-se neste contexto, rechaçando a “dimensão universal”<sup>36</sup> que se busca nas obras regionais, “mediante la aplicación de procedimientos considerados literariamente por jueces del centro.” Ou seja, por si só a obra não é universal; é o olhar humano que assim a considera. E quando convertido em objeto de estudo, o literário passa por tal classificação. Arendt (2010b) também discute, em recente artigo, a consolidação do “universal” como critério de qualificação de obras ditas regionais, criticando-o com base na teoria literária alemã, que não considera mais relevante o binômio regional/universal. Os estudos estão muito mais voltados para uma perspectiva sociológica, partindo de critérios como difusão e prestígio (recepção) de obras dentro e fora da região de produção. Quanto ao público atingido, Borges, por exemplo, poderia sim ser considerado um autor universal, dado o alcance da obra, já abordado no capítulo um.

Na visão de Carvalhal (1999), Simões se insere no sistema literário fundando uma linhagem ao conseguir dar “vida e cor ao *local*”<sup>37</sup>, fazendo uma alusão clara ao enfoque à cor local comum dos regionalistas. Quanto à dimensão histórica, “trata-se, então, de uma manifestação literária intimamente vinculada ao cultural, porque através dela se exprimem vozes localizáveis no tempo histórico e no espaço.” (CARVALHAL, 1999, p. 36). Já Chiappini (1988) atenta para a necessidade de repensar o escritor em termos de

<sup>36</sup> Porém, essa tentativa de “universalizar” os contos pode ser também uma estratégia para deixar que a obra ultrapasse fronteiras geográficas, um meio que a crítica encontra para valorizar autor/obra e disseminá-los por outras regiões. Vale registrar os problemas que envolvem o uso da categoria como único parâmetro de análise de textos ditos regionais.

<sup>37</sup> Epígrafe que abre o capítulo um deste trabalho.

desprendimento aos rótulos, como o de “regionalismo pré-modernista”, o qual ignora as inovações que Lopes Neto opera no campo literário. Lembrando que para Chaves (2001) a obra ultrapassa a fixação de um tipo humano – o gaúcho – afinal aborda questões relativas à humanidade desse indivíduo. Assim, o regionalismo como vertente literária não compreende Simões, já que reúne obras que prendem o homem à paisagem e, à moda século XIX (real-naturalismo), vê o mundo das ações de forma determinista. Vale retomar a crítica de Meyer (2002, p. 145), ainda na década de 1940, para quem o “mediocre folclorista” Lopes Neto acabou em poeta, equilibrando as melhores qualidades do regionalismo: “*Embora se enquadrem na literatura regionalista [...] acham-se fundamentalmente marcados de verdade humana, transcendendo o círculo restrito do interesse local.*” (Grifo nosso)<sup>38</sup>.

Em relação a Borges, o enfoque reside nas personagens à margem, localizadas no arrabalde, a região histórico-literária construída pelo argentino. Assim como em Simões, o leitor não precisa conhecer a região espaçotemporal que originou a matéria literária, até porque esta cria uma representação. Por perpassar – em diferentes graus – toda a obra borgeana, a temática regional desautoriza a crítica a repartir o legado literário de Borges em “fase nacionalista” e “fase cosmopolita”, como já comentado no capítulo um.

Em incursão pela crítica mais densa sobre os *Contos*<sup>39</sup>, nota-se que o livro supera outras obras em função da literariedade. De fato, quando se fala de “regionalismo” no sistema literário brasileiro, que opera segundo uma determinada representação do regional, Simões é sempre citado como superior, muito em função da dimensão literária do texto pelo tratamento da linguagem. Por trás dos elementos ideológicos, dizem os críticos, está a criação poética. Há autonomia estética, criação de um mundo particular. Carvalhal (1999) classifica o escritor pelotense como emblemático, por sintetizar um determinado tipo de literatura. Já Candido (1967) o categoriza, ao lado de Guimarães Rosa, em um “super-regionalismo”, por focar as questões humanas em vez de se prender aos particularismos limitadores, como a mera descrição da paisagem, por exemplo. E tais particularismos são enaltecidos geralmente por países/regiões periféricas politicamente, na tentativa de valorizar-se perante outras regiões.

Aqui, é possível fazer um paralelo com os contos borgeanos, afinal também abordam situações-limite essencialmente humanas, contextualizadas no recorte espaçotemporal dos subúrbios argentinos (prolongamento do pampa) do século XIX. Como se pode ver, situações

---

<sup>38</sup> Atenção para a conjunção concessiva “embora”, que pressupõe o menor valor da vertente literária regionalista.

<sup>39</sup> Neste trabalho, a análise gira em torno dos *Contos*, mas outras obras do autor aparecem na medida em que auxiliam a entender a questão dos papéis de gênero, como a lenda da “Salamanca do Jarau” (*Lendas do Sul*, 1913).

extremas permitem a abordagem de uma série de grandes temas, mas estes surgem via particularização.

Nessa perspectiva de análise, a crítica segue na corrente da identificação de uma regionalidade simoniana (mas sem usar o termo ainda recente, cunhado por Pozenato). Carvalho (1999), por exemplo, aborda o jogo entre o “enraizamento”, a referência ao particular conferindo verossimilhança, e o “distanciamento”, que confere à obra um tom universal, permitindo que ela não se restrinja na região que enfoca. No entendimento da autora, tal característica faz-se essencial para a criação literária. Quanto à Chiappini (1988, p. 93), lança uma visão mais global sobre a obra simoniana como um todo, relatando que: “Se os *Contos...e as Lendas...*têm um caráter épico, constituindo uma interpretação da História do Rio Grande do Sul, em que desponta o mito do gaúcho herói, os *Casos...*seriam uma sátira e falariam, em última instância, da decadência do gaúcho.”

Dentre os contos eminentemente históricos, destacam-se “Duelo de Farrapos”, “Contrabandista” e “Anjo da Vitória”, por exemplo. Naquele, Blau conta um detalhe particular: a irrupção do feminino na crônica farroupilha. Mas o conjunto de contos representa uma história viva, a trajetória de gaúchos em meio a adversidades provenientes do progresso. De acordo com Meyer (2002, p. 149), Simões “habilmente aproveita do fato histórico apenas o essencial, o ambiente de intrigas em que se debatia.” Na mesma linha de análise segue Chaves (2001), para quem a obra simoniana atua na construção de elementos locais, mas não depende deles. A mera representação da realidade é superada para cumprir uma visão de mundo, original e única. Aí está a representação de regionalidade.

Sobre as vertentes literárias em questão, Borges rompe a gauchesca a partir da gauchesca, conforme sentencia Sarlo (2008). É dentro do regionalismo que ele consegue lançar novo olhar sobre a temática, dialogando com toda uma tradição regionalista, uma noção mais ampla de intertextualidade. Assim ocorre também com Lopes Neto. No mesmo sentido, ao refletir sobre o romance histórico *A ferro e fogo* (1972), de Josué Guimarães, Barbieri (1997, p. 35) compara o tratamento do regional do autor – que não se circunscreve ao regionalismo limitador, por manter uma tensão dialética entre o local e o supralocal – ao de Lopes Neto. Ela retoma a questão da linguagem e equiparando-os no que tange à “ruptura do imanentismo regionalista”:

Simões Lopes rompeu o cerco do regionalismo de dentro do regionalismo. Trabalhando não só o modo de viver mas, igualmente, o modo de dizer do gaúcho típico dos pampas, Simões verticalizou a sua inquirição regionalista de modo a fazer aflorar em seus textos motivos transregionais sem, em nenhum momento, perder o

colorido da regionalidade. É como se Simões, perfurando com instrumento lingüístico percuciente as camadas das tradições e dos mitos gauchescos, tivesse feito sangrar do subsolo regionalista veios que dele transbordam. [...] Simões afirmando-se de maneira nova, desgasta por dentro o próprio regionalismo. Não basta dizer que faz um regionalismo diferente. Ele rompe com os limites que confinam a literatura regionalista no círculo estreito de seus maneirismos e sestros.

Além do gaúcho comum, o peão de estância, outras figuras atuam na construção de um passado heroico, como a menção à personagem “real” Bento Gonçalves e às literárias Jango Jorge, velho Lessa e Juca Guerra, por exemplo. Uma visão particular sobre a formação do Rio Grande do Sul: é isso que defende Arendt (2010, p. 188) ao comentar a regionalização da literatura no Brasil do período romântico:

Simões Lopes restringe seus contos unicamente ao mundo da Campanha, como se o passado e o presente gaúchos fossem formados apenas pelo universo simbólico daquela região. Os eventos narrados, protagonizados ou testemunhados por Blau Nunes desenrolam-se na área geográfica dos campos sulinos, onde se desenvolveu a atividade pecuária. A zona colonial, formada pelas imigrações em massa, no século XIX, de alemães e italianos, é completamente ignorada pelas narrativas, como se na história do Rio Grande do Sul elas nunca tivessem existido. Tal postura remete ao requerimento de uma identidade exclusiva e hegemônica – a campeira – para todos os habitantes gaúchos, numa mostra clara de que todos devem se conectar umbilicalmente àquela região do estado que, por seu passado supostamente heróico, reivindica para si o direito de síntese da gauchidade.

Isso porque a construção simbólica de uma região origina sentimento de pertencimento. Implica localização geográfica, mas em grande parte se compõe por particularidades culturais, sem contar a matéria político-econômico-social envolvida. Kaliman (1994) critica o gaúcho como símbolo da identidade nacional argentina, denunciando o apagamento do índio. Esse tipo de identidade coletiva confere ilusão hegemônica.

Em Simões, a necessidade de formação de identidade própria é evidente, haja vista, por exemplo, os “Artigos de Fé”, um guia para a conduta moral do gaúcho simples, considerado o conto mais regionalista de todos. Lembra um pouco *Martín Fierro*, que aconselha aos seus filhos, na segunda parte do livro, como se deve viver. A constituição identitária classifica “os outros” em relação a “nós”. Essa estratégia de identificação aparece na obra quando Blau define, por exemplo, quem são os amigos e os inimigos, os gaúchos (virtuosos) e os estrangeiros.

Dennys Cuche (2002, p. 176), ao abordar a interface cultura/identidade, afirma que aquela geralmente obedece a processos inconscientes, enquanto esta “remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas.” Ele conceitua, então, identidade cultural como um componente da social, permitindo “que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente.” (CUCHE, 2002, p. 177). Jorge

Panesi (1994, p. 120), ao estudar a literatura borgena, chama as nações de “nuevas totalidades de identificación.” Em uma definição mais específica:

A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nessa perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural. (CUCHE, 2002, p. 177).

Ademais, Cuche (2002) ressalta que a interação dos grupos é que origina o modo de categorização que se chama identidade. É nas trocas culturais que ela se forma, na produção de distinção cultural, contribuindo para a manutenção de fronteiras simbólicas: identifica o grupo, todavia o difere de outros, numa tensão dialética entre inclusão e exclusão. É o que se pode ver em Lopes Neto, afinal há papéis sociais claramente delimitados, cuja divisão classifica padrões e peões, bons e maus, homens e mulheres<sup>40</sup>, amigos e inimigos. Tais categorias reforçam ainda mais a afirmação identitária. Arendt (2003) lembra que a divisão social do mundo é feita de forma maniqueísta, sempre com preferência aos valores que compõem o RS antigo, em detrimento do moderno. Os juízos de valor são emitidos, evidentemente, pelo narrador. Vale recordar o desconstrutivismo teorizado por Derrida, que enfoca o principal problema de polarizações: um polo sempre se sobrepõe ao outro e, conseqüentemente, enfraquece-o, o que oferece pistas para analisar a configuração da mulher neste mundo essencialmente masculino representado na literatura.

Nessa relação, entram em jogo as lutas simbólicas de poder. Uma identidade negativa, assim definida com base em uma identidade de referência, pode ser fonte de estigmatização, por exemplo: “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído.” (WOODWARD, 2005, p. 18). Silva (2005, p. 81) segue na mesma linha:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes.

Por meio das relações identitárias (marcadas pela História), percebe-se que o texto simoniano permite ampla leitura sob o viés da regionalidade, mas não se esgotaria nele. Deve-se lembrar o pressuposto de que o texto literário, em si, é destituído de sentido, como já

---

<sup>40</sup> Divisão especialmente analisada no capítulo três, que discorre sobre a formação de uma identidade regional masculina, cabendo à mulher apenas reforçar tal identidade.

explicitado. Cabe ao leitor, e seu olhar orientado pela bagagem cultural que carrega, “enxergar” ou não elementos diversos num mesmo texto, desde que este permita várias leituras, evidentemente. Esse caráter “inacabado” do literário – temática abordada pelo próprio Borges – é o que o torna tão rico e manancial inesgotável de reflexões. Um indício de que é o leitor quem forja os possíveis sentidos do texto (se embasado por linguagem literária, metafórica) encontra-se na crítica simoniana. Arendt (2004, p. 73) resgata os extremos opostos a que já chegou tal crítica, fundamentada na mesma obra de Lopes Neto. Aqui, vale lembrar o alerta do discurso hermenêutico: tanto a interpretação quanto a teoria são marcadas pela historicidade:

Nos anos 80 e 90, a essas abordagens estruturalistas seguiram-se outras que, aplicando métodos da Sociologia da Literatura, buscavam na obra elementos de ordem econômica, política e social, com o objetivo de desvendar a ideologia do autor e compreender o mundo representado em sua obra. Essas leituras vão desde a defesa do *status quo* e da ideologia da classe dominante, até a denúncia da exploração do gaúcho e a opção do escritor pelos dominados. Simões Lopes oscilou, assim, entre a defesa, por um lado, da elite econômica e dos pobres peões de estância, por outro.

Como diria Fischer (1999, p. 82), “foi Simões Lopes Neto quem desatou o nó que até então prendia a matéria regional numa camisa-de-força que a impedia de alçar-se ao nível adequado de enunciação literária.” Porém, não se pode negar a relação que a obra mantém com essa vertente literária, o que defende Rocca<sup>41</sup> (2006, p. 104) ao indicar a ideia borgeana de precursoriedade (cada escritor cria seus precursores): “sin la firme cadena de la gauchesca no tendríamos *Martín Fierro*, sin la suma de toda la serie no se podría haber cimentado el proyecto de Lopes Neto. Que hoy no podamos leerlos sin dejar de pensarlos como un conjunto o, por lo menos, sin establecer vínculos e interconexiones”.

## 2.2 JORGE LUIS BORGES E A REPRESENTAÇÃO DA ARGENTINA

*Esta ciudad que yo creí mi pasado  
es mi porvenir, mi presente;  
los años que he vivido en Europa son ilusorios,  
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.*  
Jorge Luis Borges

*A escritura, a princípio livre, é finalmente o elo que acorrenta o escritor a uma  
História que já está acorrentada.*  
Roland Barthes

---

<sup>41</sup> Em estudo comparatista sobre Javier de Viana (escritor uruguaio nascido em 1868) e João Simões Lopes Neto.

“Obra tecida num local de fronteira, entre ficção e história.”<sup>42</sup> (PINTO, 1998, p. 22). Literatura *nas orillas*, um jogo na margem de várias culturas (SARLO, 2008). A crítica borgeana mais recente reconsidera a presença da história em Borges, por muitos anos ocultada em função do foco do viés fantástico (uma maneira de relativizar o real) que popularizou o argentino nos mais diversos países, associando-o ao epíteto de refutador da realidade e defendendo uma suposta autorreferencialidade textual. Tal leitura reducionista possuiria raízes europeístas, na visão de Sarlo (2008), para quem Borges é lido fora do continente sem a menor referência à região marginal onde escreve. O próprio Borges “critica” a crítica literária, responsável pelos “engavetamentos” dos autores, classificações por vezes insuficientes:

a negação da crítica, outra crítica, é, na verdade, a demonstração dos perigos de banalização que a análise literária corre quando se prende a esquematizações ou divisões formais em escolas ou tendências, algo incabível no movimento de influências recíprocas entre precursores e sucessores notado por Borges. (PINTO, 1998, p. 198).

Um dos cenários recorrentes – fixação na poesia inicial, pano de fundo na prosa – é a cidade de Buenos Aires, com suas ruas e subúrbios em constante transformação na época da escritura borgeana. Conforme Pinto (1998, p. 141), ela se resume no lugar de memória borgeano: “na mistura entre fascínio e nostalgia por um mundo inacessível, Borges constitui personagens e rituais – vinculados à sua imaginação, mas dificilmente a práticas cotidianas – que passam a povoar sobretudo seus contos: homens lutando, prostitutas<sup>43</sup>, obscuros embates, facas, crimes, boêmia.” Então, passeiam pelos contos personagens ambientadas na recriação da cidade antiga, mais especificamente as *orillas* (misto de cidade e campo, zona fronteira, arredores) não a Buenos Aires da industrialização e da massa de imigrantes<sup>44</sup>. Jorge Schwartz (1995, p. 43) complementa: “A Buenos Aires de Borges é um retrato do passado, de suas tradições, de seus heróis – uma mitologia urbana criada pela memória e não pelo desejo projetado no futuro.” A matéria ficcional surge de relances da realidade, mas não denuncia a pobreza, nem julga a vida desregrada dos habitantes (característicos do ambiente “real”). Assim, enfocam-se personagens histórico-literários, vivendo uma porção de situações-limite que Borges eterniza na contística.

Uma das fontes mais interessantes para se entender a regionalidade borgeana encontra-se no livro *Evaristo Carriego*, cujo título poder-se-ia considerar equivocado, afinal a obra trata basicamente de Buenos Aires dos velhos tempos, um escrito “menos documental

<sup>42</sup> Aplicar-se-ia, igualmente, à obra simoniana.

<sup>43</sup> Embora não desenvolva o comentário, o historiador Pimentel Pinto provavelmente se refira aqui às mulheres borgeanas na linhagem de Lujanera, personagem abordada no capítulo três.

<sup>44</sup> Se Borges tratasse dessa temática, ainda sim poder-se-ia estudar a regionalidade na obra, afinal ela se relaciona com a criação de um espaço simbólico, não necessariamente rural.



que imaginativo”<sup>45</sup> (2008, p. 10), como o próprio Borges afirma. Há ênfase na constituição de Palermo, por volta de 1889. O argentino discorre sobre o “ilustre desconhecido” poeta popular Carriego, amigo da família Borges. Há descrição de ambientes da infância, relatos de memória juvenil, uma amostra da visão sobre a cidade. Ele conta, inclusive, sobre a amizade entre Carriego e Nicolás Paredes, “el patrón de Palermo”. O homem “real” parece ter inspirado Borges em uma porção de contos, principalmente quando se analisam as características que o argentino outorga ao *criollo*<sup>46</sup>. Segundo León Tenenbaum (2001, p. 123), neste livro emergem os arquivos reais e irreais borgeanos: “Lo que JLB indaga no es a Carriego (pretexto), sino a su propia posición en el mundo.”

Woodall (1999, p. 43), em biografia borgena americana, condensa em poucas linhas a presença da história nacional na literatura do autor:

O país em que Borges nasceu, em 1899, era novo. Séculos de domínio espanhol na Argentina haviam terminado apenas oitenta e três anos antes, com o Congresso de Tucumán, em 1816. Os meados do século dezenove foram então assolados por guerras civis e de fronteira, em que membros da família de Borges haviam tomado parte em ambos os lados. Relembrados ou transformados, muitos deles foram introduzidos em seus contos e poemas.

Após um período de sua juventude na Europa, ao lado da família, Borges regressa a Buenos Aires e a redescobre, como relata a amiga María Esther Vázquez em importante biografia, que também lembra as raízes que os contos mantêm com situações reais vividas pelo autor. Esse retorno o impulsiona a realmente conhecer seu entorno e o transforma em *flâneur*:

Não era a cidade inteira que o comovia, evidentemente, mas sim essa parte entranhável de Palermo, ou do Sul ou de Almagro [...] Era a cidade pobre a típica com o pampa ao alcance da mão que o apaixonava, não os bairros elegantes, de casas à francesa [...] Apaixonava-o a mitologia sensual do submundo, povoadas [sic] das sombras de cuchilleros mortos; o tango ouvido nos prostíbulos; os baralhos imundos jogados em armazéns pintados de rosa berrante<sup>47</sup> (vá-se saber por quê!); o velório humilde de algum desconhecido; o inconfundível cheiro do chimarrão; apaixonou-o uma Buenos Aires que logo deixaria de existir, relegada ao esquecimento pelo progresso. (VÁZQUEZ, 1999, p. 67).

No discurso de Vázquez, vários elementos citados encontram alusão na obra borgeana, com destaque para a cor dos armazéns, que explica (e muito!) o título do conto “Hombre de la esquina rosada”<sup>48</sup>. Outro detalhe: Borges admira a “eternidade” de um local já

<sup>45</sup> Tanto é que Woodall (1999, p. 98) chama Borges de “historiador desleixado” em função deste livro.

<sup>46</sup> Ver mais detalhes no capítulo três.

<sup>47</sup> Lembrando o conto “Hombre de la esquina rosada”, analisado no último capítulo. No senso comum, as hipóteses vão desde a mistura de restos de tinta até o uso de tinta à base de sangue de vaca, justificando-se a coloração recorrente.

<sup>48</sup> Cujas análises encontra-se no capítulo três, incluindo questões relacionadas ao título e às traduções para a Língua Portuguesa.

em vias de transformação pelo desenvolvimento / industrialização e acaba registrando a “alma” do local, exatamente como já havia feito Lopes Neto, em *Contos Gauchescos*, uma verdadeira celebração do Rio Grande do Sul antigo e seus valores.

Mais um ponto em comum: o registro na memória “literária” de algo que somente passaria a existir na memória histórica de um povo. Porém, em Borges não há um lamentação pela chegada do progresso, como lembra (com propriedade, provavelmente com base na ensaística borgeana) Vázquez (1999, p. 95): “Embora Borges procure o tom argentino para sua voz e uma forma de integrar-se à intimidade de Buenos Aires, que tanto ama, sente autêntico desprezo ao que chama ‘nacionalismo folclórico’, que desdenha a abertura progressista para o mundo.” Mas sem dúvida a Argentina (e o RS) construídos literariamente se ancoram na realidade, de acordo com uma determinada visão de mundo.

Na verdade, o foco de uma análise deve residir não em tais detalhes biográficos (até porque a biografia é uma forma de ficção, como diria Borges!), mas sim na presença desses elementos nas narrativas, de que forma a Argentina é narrada, ou melhor, construída ficcionalmente. Se a região surge a partir do discurso, pode-se investigar de que maneira o discurso literário contribui para a construção (ainda que ficcional) de determinada região, que pode ser desvinculada da questão geográfica. Seguindo ainda a trilha de Bourdieu (2003, p. 115), “o que faz a região não é o espaço, mas sim o tempo, a história”. Nesse sentido, pouco importa saber que a família borgeana possuía uma casa em Palermo (hoje Palermo Viejo), um famoso *arrabal* (do árabe, “fora da cidade”) constantemente citado nos contos. No século XIX, servia de fronteira entre a zona rural e a urbana hoje uma das regiões mais cosmopolitas de Buenos Aires. No máximo, ajuda a localizar Borges como alguém que conhece intimamente a região que intenta representar e isso não significa que ele esteja transcrevendo aspectos da realidade<sup>49</sup>, até porque pelos ensaios teórico-ficcionais se conhece sua postura antirrealista, ancorada em uma porção de leituras filosóficas. A vida, por exemplo, representa uma “ficção” digna de ser melhorada. Ao citar constantemente Schopenhauer, “que acaso decifró el universo” (“Poema de los Dones”), indica uma visão de mundo cujo âmago concentra-se na realidade como pura representação, construção da mente humana. É uma postura filosófica idealista, que recusa a aceitação do real como algo dado, pronto. Nessa

---

<sup>49</sup> Intenção maior da vertente regionalista no Brasil, por exemplo. Bem por isso que José de Alencar seria criticado ao “retratar” o gaúcho de forma idealizada, sem conhecer a região e o tipo social. Mas é preciso localizá-lo no seu tempo de escrita para criticar não o regionalismo, mas o regionalismo romântico, assim como quando se critica o excesso de descrições à moda determinista, que “prendem” o homem a seu meio, pertencentes ao real-naturalismo. Novamente o problema não é o enfoque em marcas regionais, mas em questões de estilo, de época, de escolas literárias.

linha de raciocínio, Borges não diria que literatura e história são formas de “dizer” o real, e sim de criá-lo, o que direciona (no discurso borgeano) a uma supervalorização daquela em detrimento desta, por originar-se na imaginação.

De qualquer forma, o escritor dos labirintos é localizado por historiadores literários como autor responsável por renovação vanguardista na Argentina. Participou de revistas como *Prisma*, *Proa* e *Martín Fierro*. Ao voltar da Europa, lança um novo olhar sobre o país de origem – o olhar ultraísta, uma corrente argentina essencialmente independente da Espanha, contra os ornamentos linguísticos do período modernista. Dizem, inclusive, que Borges deixou de ser ultraísta tão logo começara. Um sinal de sua aversão a nacionalismos, até mesmo na estética literária?!

Retomando-se os elementos teóricos que abriram este capítulo, é via contextualização do espaço e do tempo que se constrói a noção de região. Em Borges, a referência espacial das *orillas* ancora-se na história, mas forma um lugar literário. Misto de cidade e periferia, os arrabaldes (arredores de uma cidade) distanciam-se do centro bonairense (e das inovações e transformações pelas quais ele passa no século em questão). Aborda-se a noção de identidade, mas não na contextualização do pampa de *Don Segundo Sombra*, por exemplo:

Borges desecha, desde el comienzo, un ruralismo utópico como el que propone Güiraldes<sup>50</sup>. Su invención son ‘las orillas’, zona indecible entre la ciudad y el campo, casi vacía de personajes, salvo dos o tres tipos más presentes en las ficciones que en los poemas. El espacio imaginario de las orillas parece poco afectado por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística. En debate está, como siempre, la cuestión de la ‘argentinidad’, una naturaleza que permite y legitima las mezclas. (SARLO, 1988, p. 43).

A gauchesca, uma forma de regionalismo argentino, também se delineia polêmica como no Rio Grande do Sul. Em Borges, tal temática é focalizada de forma deveras contraditória, todavia isso não resultou em ausência de abordagem pelo autor. Basta lembrar os famosos contos “El sur”, “El fin” e “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”.

Es evidente que Borges no fue precisamente un cultor de la literatura gauchesca, y que siempre se la ingenió para desprenderse de ella, ya condenándola por folklórica y pintoresca<sup>51</sup>, ya considerando irónicamente a sus autores, aun a los menos discutibles. Todo eso, encubierto por expresas admiraciones al género, y por una distribución de virtudes que invariablemente se acompañan con subestimaciones y minimizaciones. (GOLOBOFF, 2006, p. 220).

De fato, constitui uma tradição literária anterior com a qual Borges dialoga. Feita, segundo ele, por homens da cidade sobre como imaginavam os habitantes da campanha, não

<sup>50</sup> Autor de *Don Segundo Sombra* (1926).

<sup>51</sup> Elementos que os teóricos brasileiros criticam no regionalismo.

pelos *gauchos*, na tentativa de construir uma imagem do campo, chamado de pampa. Para o argentino, é o gênero mais original do continente americano,

pero también entiende que esa literatura iba creando arquetipos inexistentes, moldeados a voluntad para sustentar determinadas teorías, dañinos para la formación de una conciencia nacional progresista digna y civilizada. En este sentido, la oposición que establece y que mantendrá en numerosas oportunidades será paradigmática. (GOLOBOFF, 2006, p. 218).

Entretanto, tal crítica borgeana não se refere à inadequação da representação ficcional à realidade histórica, até porque o argentino sempre manteve uma postura literária antirrealista (sobretudo contra o realismo social, de denúncia), mas o uso que se fez no discurso de determinados textos, como, por exemplo, o mais clássico de todos, *Martín Fierro*, adotando-o como sinônimo de identidade nacional.

Polêmicas à parte, a memória constitui verdadeira obsessão borgeana, visto que ressignifica as experiências e, sem ela, não há noção de tempo. Para constatar tal supervalorização, basta ler contos como “Funes, el memorioso” e “El sur”. A memória constrói o passado, pura ilusão do presente, o único tempo que o ser humano realmente vivencia. Por isso Borges é associado ao surgimento do pós-modernismo na América Latina, que mescla passado e presente, ficção e verdade. Todavia, a relação ente o autor e a história delinea-se problemática, já que ele parece negá-la, atribuindo importância demasiada à imaginação, por isso a predileção pela literatura. Não só por contar a história, mas ainda por ajudar a construí-la. O presente é real, e o passado é acessado por meio da imaginação, o que denuncia uma clara descrença na eficácia da história.

Tanto o pampa (*gaucho*) quanto a cidade de Buenos Aires (*compadrito*) são mitificados literariamente. Borges desenvolve uma temática regional, no entanto a amplia, abandonando o vocabulário mais local com o passar dos anos. Ao contrário da literatura gauchesca, não “endeusa” o *gaucho*, muito menos o *compadrito*. Jamais os pinta como heróis nacionais, entretanto os mitifica enquanto detentores de coragem máxima, uma constituição de identidade cultural que extrapola um território físico. Como ressalta Tenenbaum (2001), para quem o argentino é o escritor que melhor conheceu a cidade, tanto geografia física e humana quanto mito e realidade perpassam a obra borgeana. As *orillas*, de fato, operam como fronteiras, lugar de definição de identidade.

De acordo com Sarlo (2008, p. 18), “diante do passado *criollo*, Borges se pergunta como evitar as armadilhas da cor local – que só produzem uma literatura regionalista e estreitamente particularista – sem ao mesmo tempo renunciar à densidade cultural que vem do

passado e que é parte de sua própria história pessoal.” Mas ela também reconhece o *criollismo* (temática rural) urbano de vanguarda como a primeira grande invenção borgeana (nos anos 20), resgatando o caráter mítico de uma cidade antes mesmo da irrupção da imigração (que reconfigurou a identidade<sup>52</sup>), uma cidade *criolla* dentro da cidade moderna, oferecendo-lhe raízes, enfim, um passado no qual se ancora. Assim, Borges funda a representação literária de uma determinada regionalidade, o espaço literário das *orillas*, porém os grandes escritores argentinos do século XX também enalteceram a cidade, como Julio Cortázar, Ernesto Sábato e Bioy Casares, contribuindo para a fundação mítica. Isto é, a literatura nacional borgeana não representa um caso isolado. Como resume Eduardo Archetti (2003, p. 13), originava-se uma sensação de pertencimento:

A Argentina era um "país novo", com uma história em construção. A tradição, portanto, tinha de ser imaginada e, em muitos sentidos, recuperada do passado. Em um presente turbulento, afetado pelo influxo de estrangeiros e por um rápido e caótico crescimento das cidades, a Buenos Aires cosmopolita não era, na opinião dos escritores nacionalistas, o lugar certo para se procurar novos símbolos de nacionalidade. Esses símbolos foram encontrados no passado, no campo, no solo dos pampas e na reconstrução imaginária de uma cultura rural, na literatura gauchesca, com suas figuras masculinas épicas.<sup>53</sup>

É possível afirmar que o ensaio borgeano “El escritor argentino y la tradición” (1956) estabelece uma conexão com o texto “Instinto de Nacionalidade” (1873), uma espécie de resposta de Machado de Assis às ondas nacionalistas da época romântica, que buscava autonomia literária, com Gonçalves Dias e José de Alencar como nomes bastante representativos. Leila Perrone-Moisés (2000, p. 103) retoma a afinidade entre o argentino e o brasileiro, no que tange a escolhas teóricas. Ela relembra que a postura de Machado buscava um equilíbrio: “não compactuava nem com a atitude nacionalista estreita, nem com o repúdio total a suas manifestações.” O índio, então, é matéria de literatura, porém não a única, como o próprio autor argumenta: “compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração.” (ASSIS, 1959, p. 31).

Em síntese, o escritor brasileiro, ainda em fase de experimentação, argumentava que a presença da cor local não era fator determinante para caracterizar uma literatura nacional. Além disso, a descrição da natureza e dos costumes brasileiros poderia resultar em esquecimento ou superficialidade quanto às análises psicológica e social. O pitoresco, que

---

<sup>52</sup> É interessante como, na Argentina, a identidade gauchesca é “ativada” inclusive pelos imigrantes instalados lá desde 1880, processo semelhante ao sul-rio-grandense, onde alemães e italianos, por exemplo, vivenciam um entrecruzamento de identidades e uma assimilação dos costumes ditos gaúchos. Ver “O gaúcho, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina” (2003), de Eduardo Archetti.

<sup>53</sup> Vale registrar a afirmação para a análise da identidade de gênero, temática do capítulo três.

leva até mesmo ao caricatural, é criticado pelo brasileiro e pelo argentino. Nas palavras de Machado (1959, p. 32):

perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam.

Já em relação ao estudo borgeano, feito em uma fase mais avançada da produção do autor, é preciso ressaltar diferenças de contexto:

Depois de ter experimentado, na década de 1920, uma narrativa de tipo localista (a literatura do “arrabal”), e de ter reagido, na década de 1930, contra as tendências germanófilas e hispanófilas, Borges passou a pleitear para si mesmo uma identidade cultural múltipla (argentina, hispânica, mas também inglesa, portuguesa e judaica) e a praticar um tipo de ficção que foi insistentemente acusada de “alienada da realidade nacional”, de européia e bizantina. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 103).

Borges também coloca a temática exclusivamente nacionalista na mira da crítica e reivindica liberdade temática. Se a Argentina é periférica e colonizada, por que não se apropriar dos temas desenvolvidos pelo centro?! Aliás, é por meio dessa postura que se consegue relativizar as noções de periferia e centro, atuais mesmo em tempos de globalização neoliberal: “los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, cómo si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.” (BORGES, 1996c, p. 271). Assim, ele “orienta” a produção literária argentina: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad.” (BORGES, 1996c, p. 273). Como resalta Panesi (1994, p. 124), o fato de a Argentina ser uma nação nova resulta em uma forma muito particular de “nacionalismo” borgeano:

Borges, desde la ficción, piensa el destino de la cultura occidental a la luz de su organización última: las naciones. Y en ese concierto universal de naciones literarias, pretende destacar la particularidad argentina, la individualidad literaria argentina, ese compositum que debido a la brevedad de su historia puede sentirse heredera de toda la cultura occidental.

No ensaio supracitado, Borges chama a atenção para o falso problema da cor local. Mauro E. Pommer (1991, p. 158) argumenta: “Tal opinião não impede que os contos de Borges tenham uma certa cor local argentina. A diferença é que tais traços não procuram se impor de modo forçado.” Então, vale ressaltar que o mundo literário não se resume à

Argentina, mas certamente mantém relação direta com ela. Como diria Galeano<sup>54</sup> (1988), a literatura contribui para a construção coletiva de identidade, desde que o escritor mantenha uma conexão com as “raízes” de determinado povo. Pommer (1991, p. 158) ainda explica que: "O projeto cultural de Borges não consiste em provar a especificidade da cultura argentina, e sim em mostrar a universalidade da cultura. Reunir gaúchos, piratas, chineses e o Minotauro numa mesma obra é um caminho para executar tal projeto." Nesse sentido, Davi Arrigucci Jr. (1998) complementa, indo além na interpretação dos motivos regionais, referindo-se (sem citar o conceito) à regionalidade borgeana:

A cidade mítica se transfigura numa imagem labiríntica do universo, num espelho do caos em que cada fragmento pode, metonimicamente, funcionar como uma alegoria do todo desconcertante. As ruas suburbanas que se enterram nos pampas levam ao infinito; a monótona milonga reitera infinitamente a esperança da eternidade: os ocasos repetidos e sangrentos, limites do subúrbio, aludem à fugacidade da vida; na ponta do punhal, um *compadrito* (qualquer homem) encontrará o sentido de seus passos caóticos e o punhal aguarda o cumprimento do destino para o qual um homem o criou. Em cada elemento deste mundo particular, e aparentemente folclórico, pode estar uma metáfora da perplexidade metafísica de Borges.

Esse fascínio por arrabaldes e *orillas* foi mais intenso na década de 1920, quando o Borges jovem ensaiou uma literatura “nacionalista” que, na visão de Panesi (1994, p. 118), deveria ser denominada de “localista o regionalista”. Mas a temática aparece em diferentes graus em toda a obra. Dito de outro modo: houve uma fase mais “regional” na obra borgeana, entretanto deu lugar a outras questões, como bem recorda Perrone-Moisés (2000, p. 105): “Borges não renega as paisagens argentinas, os *gauchos* nem os *compadritos*; tendo alcançado maturidade pessoal e artística, reconhece-os como formadores de sua identidade, mas não como temas exclusivos ou prioritários.” Assim, não se pode defini-lo como localista, ou “regionalista” (contrariando, então, Panesi), no sentido usual do termo pela crítica brasileira como defesa de uma identidade regional. Pinto (1998, p. 81) comenta essa questão:

O universo é enxergado pela lente do local, pelo filtro do específico. Atingir a universalidade proposta por Borges significa, inclusive, trilhar uma concepção do global que é sugerida pelos recortes nacionalistas; incluir-se no todo, mantendo-se como parte; ser cosmopolita e nacional.

Por meio dos ensaios críticos borgeanos, como já abordado, apreende-se que o escritor deve buscar um sentido de universalidade, isto é, ensaiar todos os temas da cultura ocidental, não se prender somente às questões locais. Tal universalidade se transformou em categoria de análise do regionalismo sul-rio-grandense, para contrapor determinadas obras (como a de Simões e a de Guimarães Rosa) a outras mais afeitas às características do

---

<sup>54</sup> Lembrando que o autor, de esquerda, parece condenar Borges em função da posição política, o que se mostra praticamente irrelevante para a análise literária.

regionalismo<sup>55</sup>, aspecto desenvolvido no subcapítulo dedicado a Lopes Neto. Já em Borges, em alguns momentos ele parece rejeitar a abordagem de temas regionais, provavelmente em função da sua formação europeia como leitor, surgindo daí o desejo de abarcar o “mundo” via literatura. No entanto, isso não impede que sua obra se assente em relações de regionalidade. O que ele realmente rechaça é a necessidade de se prender a um território físico, como supõem os nacionalistas, mas isso não se aplica a territórios “culturais” (que ele explora tão bem).

A literatura atua tanto reforçando quanto questionando as identidades nacionais. Na vertente borgeana, percebe-se um tratamento diferenciado dos mecanismos identitários, afinal o nacionalismo (no séc. XX), para o argentino,

é o maior dos males de nosso tempo. Infelizmente para os homens, o planeta foi dividido em países, cada um provido de fidelidades, de memórias queridas, de uma mitologia peculiar, de direitos, de agravos, de fronteiras, de bandeiras, de escudos e mapas. Enquanto perdurar este estado arbitrário de coisas, as guerras são inevitáveis. (BORGES apud STORTINI, 1990, p. 152).<sup>56</sup>

Rejeitando a defesa de um país em detrimento dos outros, ele localiza certo atraso na configuração mundial, que devia ser evidentemente sem fronteiras. Borges sugere a globalização? Esse universalismo político-cultural, na contracorrente do nacionalismo, é um posicionamento comum de intelectuais ocidentais, como Albert Einstein, por exemplo.

Mas deve-se entender tal postura como uma face cosmopolita do Borges nacional, pois não se trata de abandonar o “regional”, e sim de incluí-lo no todo, que é a tradição cultural ocidental. Assim, o regional (em maior ou menor grau) é identificável na obra borgeana do início ao fim, entretanto não constitui a única base que sustenta toda a literatura.

A aversão borgeana ao “regionalismo” como sinônimo de nacionalismo torna cada vez mais complexa a análise da regionalidade. Tanto é que o autor suprimiu de suas obras completas textos como os ensaios presentes em *El tamaño de mi esperanza* (1926), publicado pelo escritor ainda desconhecido. Outro fácil alvo de autocrítica foi *Luna de enfrente* (1925), uma suposta “orgia de falsa cor local”, pertencente à etapa *criollista* da produção borgeana. Em se tratando de Borges, resulta difícil levar a sério toda e qualquer crítica, até porque esse foi um comportamento constante na vida do escritor, que não se considerava original! Mas

---

<sup>55</sup> Há que se cuidar para não apagar as marcas regionais de tais obras, como se estas fossem superiores a outras regionais por abordar menos a região! Pode-se diferenciá-las em relação ao tratamento da linguagem, à configuração das personagens, mas a faceta “universal” não deve apagar a regional. De certa forma (e retomando o capítulo um), Simões é regional/*universal*, ao passo que Borges é universal/*regional* (nessa mesma ordem, como o capítulo já explicitou). Por isso, investiga-se a regionalidade, uma categoria de pensamento que permite entender as diversas relações que se constroem em espaços simbólicos.

<sup>56</sup> Proferido em 1983.



vale lembrar que a maturidade intelectual foi forçando-o a rechaçar cada vez mais as posições nacionalistas, haja vista suas declarações sobre a temática, cuja crítica respinga até no regionalismo: “O regionalismo também é uma forma de nacionalismo. É um erro o fato de cada um insistir em suas diferenças e não em suas semelhanças. Sou de ascendência andaluza de 400 anos, sevilhanos, e por isso não vou fazer maiores comentários sobre eles.” (BORGES apud STORTINI, 1990, p. 152).<sup>57</sup>

De qualquer maneira, pode-se notar uma diferenciação no tratamento do tema ao longo da carreira literária borgeana, porém não abandono, visto que *gauchos* e *compadritos* continuaram povoando os contos. Em um dos raros momentos em que deixa a autocrítica de lado, resgata a importância do livro *Fervor de Buenos Aires* (1923):

Sinto que tudo que escrevi depois tem apenas desenvolvido temas ali tratados pela primeira vez. Sinto que durante toda minha vida tenho estado reescrevendo aquele livro. [...] o que desejávamos escrever era a poesia essencial – poemas para além do aqui e do agora, livres da cor local e das circunstâncias contemporâneas. (BORGES, 1971, p. 88).

O historiador Pimentel Pinto (1998, p. 86) comenta essa mudança pela qual Borges passou durante sua carreira literária, desembocando em uma porção de autocríticas em relação aos primeiros livros, mais afeitos às paisagens argentinas<sup>58</sup>. Na visão dele, o autor “desterritorializa” a pátria, essa comunidade imaginária, nos termos de Benedict Anderson. Não há a defesa de uma identidade nacional em detrimento de outras (exaltação da superioridade), e sim uma inclusão da(s) identidade(s) argentina(s) no contexto global, uma relação entre a parte e o todo:

Está assim esculpido o Borges adulto, costumeiramente reconhecido e lembrado pela crítica, responsável por uma inversão decisiva na percepção da pátria, ao identificá-la alheia a fronteiras ou nacionalidades, dispersa pelo mundo inteiro, resultado do resgate – variado, sempre distinto, historicizável – de um patrimônio universal.

Entretanto, essa postura de abertura temática culminou em diversas críticas destinadas ao escritor, sobretudo em relação a sua postura “europeísta”. Machado de Assis (1959, p. 32), ao lado de Borges, justificaria tal posição da seguinte maneira: “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

Savater (1995, p. 360) continua a discussão a respeito da trajetória literária borgeana:

<sup>57</sup> Proferido em 1982.

<sup>58</sup> Há que se relativizar a autocrítica borgeana, pois ele se mostra sempre desconfiado em relação à própria obra, diminuindo-a constantemente. Ironia?!

Él está ligado a una tradición argentina y, sobre todo, porteña, pero en su dimensión más cosmopolita. Es decir, Buenos Aires, es una ciudad muy europea en la que se mezclan muchas tradiciones culturales; él no es, por otra parte, un autor típica o exóticamente latinoamericano; en Borges no nos encontramos rodeados de un ambiente frondoso, con guacamayos...Borges abominaba del *color local*, le parece una distracción.

Na verdade, não há negação das “raízes” ou do contexto local por parte dos escritores aqui estudados, mas sim uma tentativa de alargar as bases de criação literária, “soltar as amarras” que prendem o escritor a um determinado espaço geográfico e/ou simbólico, num determinado recorte histórico-temporal. É claro que, na perspectiva da hermenêutica, por exemplo, não se pode desvincular um autor do contexto de produção. Então, independentemente da temática abordada, o texto irá conter marcas de uma visão de mundo, embasada em concepções da época. Retomando a epígrafe barthesiana, “A escritura, a princípio livre, é finalmente o elo que acorrenta o escritor a uma História que já está acorrentada.” E, para ser lida, esse contexto pode ser determinante. É o caso dos textos literários naturalistas do período realista, por exemplo, produzidos num momento de valorização da teoria darwinista e de efervescências positivistas, que resultaram em obras calcadas por determinismos biológicos. Toro (1997, p. 41) finaliza: “Borges se re(apropria) de la cultura universal fundando un discurso propio e inconfundible, que, a pesar de no ser localista, no le niega su origen y lo pone en el centro del pensamiento de la postmodernidad.” De fato, uma boa resposta à corajosa afirmação de Galeano (1988, p. 33), para quem Borges é responsável por “esvaziar o homem, justamente, de liberdade e de história.”

O argentino poderia ser inserido na vertente da gauchesca platina, um movimento essencialmente latino-americano? Na verdade, resulta difícil localizá-lo em qualquer vertente/período/classificação, ainda mais nessa, para a qual dedicou alguns ensaios críticos. Mesmo assim, a contística dialoga com a tradição da gauchesca já existente, todavia apresenta um viés distinto de leitura desse mundo, inclusive reinventando-o ficcionalmente<sup>59</sup>, assim como faria Simões Lopes Neto. A gauchesca em especial iniciou com *Facondo* (Sarmiento) e *Martín Fierro* (réplica de Hernández, que vitimiza o gaúcho fora da lei), mas no mundo borgeano desemboca na personagem de fronteira, o *compadrito*. Tal literatura ignora barreiras nacionais, afinal é um fenômeno que se estende por três países (não em sua totalidade, obviamente), com semelhança na abordagem temática, no tratamento da linguagem, etc. Como se pode ver, a literatura não se explica pelo critério geográfico. Rocca (2002, p. 75) explicita a questão da gauchesca de forma bastante abrangente:

<sup>59</sup> Como no conto “El fin”, recriando um episódio narrado em *Martín Fierro*.

na gauchesca se sobressai o interesse por idealizar (mais que por reproduzir) esse mundo, que a combinação dos signos trata de fazer objetivo visível e ainda principal: os heroísmos ou as misérias do gaúcho, seus costumes, a representação da mulher<sup>60</sup>, a relação entre o homem e o cavalo, os motivos da independência, da guerra, da identidade crioula em oposição ao ser gringo etc.

Em que medida a realidade é ficcionalizada por Borges? Faz-se válida a pergunta, afinal a obra não se ancora somente num mundo puramente imaginário, descontextualizado, como parte da crítica borgeana defende. Até porque isso nem seria possível! Mesmo quando há negação da realidade (ou o que se conhece por realidade, uma espécie de constructo), está implicada uma referência a ela, ou melhor, uma postura diante dela, a essencial ligação entre obra e contexto histórico, “componente da estrutura estética”, como diria Arrigucci Jr. Já Balderston (1996) chama a atenção para as referências concretas a elementos históricos no discurso borgeano, atentando para a inter-relação entre ficção e história como chave de leitura, em posição veementemente contrária ao apagamento de tais marcas pela crítica. Segundo o estudioso, tal fato se deve muito em função da influência de uma teoria da literatura mais tradicional, que desconsidera a importância das realidades extratextuais para o entendimento da obra artística. Aliás, continua ele, a história ainda representa um verdadeiro escândalo para a teoria literária: “no el autor, sino los críticos han borrado las referencias históricas y políticas”. (BALDERSTON, 1996, p. 217). Pinto (1998, p. 289) segue na mesma corrente:

Borges constitui territorialidades, contribui para a invenção de tradições, constrói memória histórica. Nessa rota redetermina espaço e tempo, permitindo, por exemplo, localizar o argentino nos arredores de Buenos Aires, num mundo de margens, de *orillas*, num tempo passado, não necessariamente ocorrido. Mundo talvez tecido imaginariamente, onde circunstâncias e personagens são produzidos, inventados por meio de recursos a uma memória que articula o conhecido nos textos lidos da infância com as histórias ouvidas de lutas de facas nos subúrbios, de brigas de galo, de duelos e vinganças.

Tanto em Simões quanto em Borges, as personagens centrais são tipos idealizados, construídos pela literatura, com base na realidade. Aos olhos de hoje, da sociedade organizada (e controlada) pela lei, são comumente classificados como “criminosos”, “delinquentes”, tanto é que a mãe de Borges desaprovava a atitude do filho de “perder tempo” escrevendo sobre tipos tão “desprezíveis”.

Ao analisar a regionalidade em tal autor, resulta imprescindível entender a concepção muito particular que a permeia: a realidade histórica e a transfiguração literária fazem parte de um só todo. O mundo, em última instância, não tem nada de “real”, é constructo da mente humana, por isso a visão borgeana de realidade está intimamente ligada à de literatura. Tanto

---

<sup>60</sup> Aqui concordamos absolutamente, afinal foi tal semelhança de representação que originou este trabalho.

é que, ao ser questionado sobre sua personagem histórica favorita, Borges responde com um sonoro “Don Quijote de La Mancha”, como relembra Savater (1995, p. 352). Segundo Pinto (1998, p. 259):

A história aparece, assim, transmutada numa representação imaginário-ficcional que abre lugar de crítica plena ao mundo vivido, escapando, dessa forma, dos limites impostos pela representação hipoteticamente colada à realidade. Não evita o mundo, conforma-o pela representação ficcionalizada que permite pressenti-lo no exagero, no engodo, na paródia.

Diante de tais constatações, é preciso reler a obra borgeana (mais comentada/criticada do que realmente lida!) considerando os elementos históricos presentes tanto direta (sociedade argentina representada) quanto indiretamente (contexto de produção do autor). E se essa releitura atentar para a(s) regionalidade(s), possibilita uma aproximação com a obra simoniana.

Numa conferência em solo americano, ainda em 1947, Gilberto Freyre aborda a problemática da região como o espaço de vivência, em que a cultura se faz observável, em contraponto à ideia de “nação”:

Uma região pode ser politicamente menos do que uma nação. Mas vitalmente e culturalmente é mais do que uma nação; é mais fundamental que a nação como a condição de vida e como meio de expressão ou de criação humana. Um filósofo, no legítimo sentido, tem que ser super ou supranacional; mas dificilmente ele pode ser supra-regional no sentido de ignorar as condições regionais da vida, da experiência, da cultura, da arte e do pensamento que lhe cabe julgar ou analisar.

Obviamente a discussão de Freyre é datada, aliás, como qualquer discussão, mas encontra atualidade na medida em que destaca uma espécie de “virtualidade” (nos termos atuais) da nação, ao passo que a região é mais concreta, mais perceptível. Assim, dificilmente se pode ignorá-la. Poder-se-ia, talvez, trocar o termo “filósofo” por escritor, no excerto freyreano? Ampliando-se a questão, é válido pensar, por exemplo, na produção borgeana. Mesmo quando não aborda diretamente elementos de cunho regional (e realmente pouco os aborda), assenta-se no imaginário de um autor argentino, conhecedor da literatura e da filosofia em âmbito universal, todavia resulta difícil acreditar que na obra não aparecem sempre, em maior ou menor grau, as “condições regionais da vida”.

Destarte, Borges ficcionaliza a realidade, ampliando-a a partir de suas vivências (ainda que literárias!) e tocando na tradição argentina, ora de forma direta, ora de forma tangencial. O autor “universal” trabalha a matéria regional de diferentes maneiras (e intensidades) durante toda sua carreira literária e parte de elementos históricos, mormente em que pese à constituição de suas personagens femininas e masculinas. Ancorando-se na definição de Pinto (1998, p. 211), a interface literatura/história é construída – ainda que

muitas vezes indiretamente – na contística borgena, um autor que “lida com o mundo vivido, relacionando-o a seu universo imaginário.”

### 3 REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO

*Gênero é um produto construído no social, assimilado, figurado, instituído, transmitido de geração a geração.*  
Salette Rosa Pezzi dos Santos

*Naturalmente, sou feminista. É insensatez não o ser. Nos Estados Unidos, ser feminista é algo que não exige explicações. Em nossa América, ainda há muito o que fazer. Para um homem existe um quê de mágico em todas as mulheres.*  
Jorge Luis Borges, 1983.

Em sua definição de “mulher” no sentido figurado (derivação), o renomado dicionário Houaiss (2009) a categoriza assim: “na tradição, como indivíduo e/ou coletivamente, representação de um ser sensível, delicado, afetivo, intuitivo; fraco fisicamente, indefeso (o 'sexo frágil'), idealmente belo (o 'belo sexo'), devotado ao lar e à família (mulher do lar) etc.” Tal conceituação origina pelo menos duas questões: trata-se de uma definição atrasada ou de uma cultura que ainda vê a mulher pela lente do estereótipo?

Na oposição binária masculino *versus* feminino<sup>61</sup>, um polo acaba se sobrepondo ao outro, conforme a teoria derridariana. Delimita-se o que é ser “homem” em contraposição à “mulher”, o segundo elemento funcionando apenas como suplemento do primeiro. A teoria feminista intenta desconstruir<sup>62</sup> tal dicotomia, pautada em termos excludentes que funcionam de forma hierárquica (“hierarquia violenta”, diria Derrida), comum ao pensamento ocidental. Jane Flax (1994, p. 228), por exemplo, afirma que as categorias “homem” e “mulher” são fortemente diferenciadas (ser homem é ser não mulher) e variáveis de acordo com épocas e culturas. Segundo os desconstrucionistas, oposições em geral (promovidas pelo estruturalismo) não alcançam os significados. Cabe à crítica, então, não inverter o polo<sup>63</sup>, e sim mostrar que entre os termos há diferenças de grau. Dentre estas, vale lembrar a distinção entre “fraco” e “forte”, “ativo” e “passivo”, noções subvertidas no conto simoniano “O negro Bonifácio”, por exemplo, em que o feminino demonstra força e atitude.

Ainda assim resulta difícil (mas não impossível) ao pensamento moderno analítico não categorizar o mundo de forma binária, como faz tradicionalmente, a exemplo das separações “civilizado” e “selvagem”, uma problemática que esteve em pauta na Argentina de Domingo F. Sarmiento. Mais especificamente quanto ao gênero, feministas das mais diversas

<sup>61</sup> Oposição rejeitada por Julia Kristeva e descartada por Hélène Cixous, importantes estudiosas francesas, anunciando os pluralismos teóricos dentro dos estudos feministas.

<sup>62</sup> Mas Bourdieu (2007) comenta a dificuldade de tal desconstrução, afinal os gêneros estão inscritos nos corpos.

<sup>63</sup> Supervalorizando a mulher, em detrimento do homem, como se nota em letras de música e em representações midiáticas, por exemplo. Tal atitude significa manter a relação de dominância.

linhas teóricas costumam localizar na representação dualista fundante do pensamento ocidental uma significativa produção de assimetria, destacando uma associação do feminino a elementos como natureza, corpo, objeto e emoção; ao masculino, relacionam-se cultura, mente, sujeito e razão.

"Estereótipos gastos dos epígonos do antifeminismo?" (PERROT, 1988, p. 177). É assim que a historiadora define os elementos de identificação que por muito tempo confinaram a mulher no espaço privado, ao passo que o público cabia aos homens, associados sempre a cérebro, inteligência, razão lúcida, capacidade de decisão, como se infere pela dicotomização supracitada. No outro polo, coração, sensibilidade, sentimentos. Mas tal discurso não cessou com o século XIX, já que ainda permeia desde o senso comum até mesmo a ciência. Nesse trajeto, evidentemente cruza a literatura.

Nos oito contos que compõem o *corpus* de análise, propõe-se a divisão “personagens ‘inocentes’” e “personagens ‘sedutoras’”, devido à carga de participação do feminino na derrocada do masculino. Assim, já se depreende que as segundas, dentre as quais Lalica, Tudinha, Rosa, Lujanera e Pelirroja<sup>64</sup>, provocam o caos e a ação destruidora, com maior espaço de movimentação que as primeiras. Optou-se, aqui, não por estipular uma “tipologia” do feminino nos autores, mas sim uma categorização que possibilite aproximá-los. Desse modo, resulta impraticável seguir com divisões didáticas, separando-os em subcapítulos. Outros textos literários, tanto borgeanos quanto simonianos, são mencionados *en passant*, quanto contribuem para compreender a representação das identidades de gênero.

Uma aparente “ausência” feminina é notada em primeira leitura. Porém, no mundo gaúcho, a mulher se move como semeadora de desordem, traição, violência e morte. Total ausência denotaria invisibilidade social, no entanto há um movimento contrário à falta de poder feminino. Como ressalta Chiappini (1988, p. 311), no mundo simoniano, “mesmo aquelas que parecem fugir ao modelo permanecendo puras e angelicais, mais virgens do que demônios, acabariam sendo instrumentos de desgraça para os homens, porque vistas por eles como objeto sexual”.

Então, só o fato de nascer “mulher” e, portanto, possuir o potencial de seduzir o sexo oposto, já transforma o ser humano em “bicho carboteiro”, a saber, trapaceiro. Via sexualidade, ela se movimenta e consegue ser vista. Por isso, desperta o lado violento do gaúcho, entretanto não é permitido conhecer o ponto de vista feminino nos *Contos*, assim

---

<sup>64</sup> Por não ser nomeada no conto, é identificada aqui pela cor dos cabelos, tal como procede Alicia Jurado.

como em Borges. De saída, em ambos os autores é possível perceber uma clara divisão de gêneros, com papéis bastante demarcados e comportamentos essencialmente masculinos e femininos, isto é, esperáveis respectivamente na conduta de um homem e de uma mulher.

Uma leitura pelo viés dos estudos culturais de gênero intenta, em linhas gerais, perceber as relações de dominação, de submissão de gênero, de marcas de autoria feminina/masculina (se é que elas se distinguem<sup>65</sup>). No âmbito da representação das personagens, localiza estereótipos masculinos e femininos, “imagens” de homens e mulheres em determinados recortes histórico-temporais (e espaciais). Mas o texto literário pode, além de refletir a ideologia essencialista e oposicionista, mostrar esse contexto para desconstruí-lo. Então, uma obra masculina carregada de machismo<sup>66</sup>, por exemplo, não indica que o autor assim o seja. Muito pelo contrário: pode-se ler aí até mesmo uma crítica encoberta à situação representada.

Cabendo ao leitor de hoje grande parte da atribuição de significado ao literário, esta perspectiva torna-se viável, já que “Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar”. (BARTHES, 2004, p. 5). O nascimento do leitor pressupõe a morte do autor, conforme teoriza o semiólogo francês. Ele chama a atenção para a invenção do “autor”, isto é, o enaltecimento de sua figura (uma criação da Idade Moderna), todavia hoje este nada mais é que um bom leitor, visão que lembra muito o posicionamento borgeano a respeito do tema. Ainda de acordo com Roland Barthes (2004, p. 1): “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.”

Assim, mesmo que as obras focalizem uma objetificação feminina nos planos social, cultural e político, isso de maneira alguma reflete a posição ideológica do autor<sup>67</sup>. De qualquer forma, faz-se imprescindível considerar o contexto de produção, a visão de mundo da época em que o escritor estava inserido, quais os lugares sociais destinados aos gêneros.

Conforto (2010, p. 166) faz um apanhado sobre a construção da mulher ao longo da história, evidenciando caracterizações que ultrapassaram os períodos dos quais se originaram, identificáveis até mesmo na literatura do século XX:

---

<sup>65</sup> Comentário decorrente da polêmica suscitada por tal questão nos estudos feministas.

<sup>66</sup> “O machismo pode ser definido como o culto da virilidade, que salienta a agressividade, a teimosia e a inflexibilidade nas relações entre os homens, e a arrogância e a agressividade sexual nas relações entre homem e mulher.” (BONICCI, 2007, p. 176).

<sup>67</sup> No caso de Borges, por exemplo, o fato de ele tematizar a história argentina não significa que ele seja nacionalista, até porque, observando a obra como um todo, o literato defende um relativismo cultural.



Sinteticamente, poderíamos delinear a história da mulher em quatro fases. A primeira, durante o processo de hominização, a mulher era temida, cultuada como deusa pelo desconhecimento masculino acerca do processo de procriação. Ela aparece como a Eva no imaginário cristão. A Idade Média trouxe um novo padrão de construção de imagem feminina, a mulher oscilando entre santa e demônio. Se soubessem os segredos das ervas, eram consideradas feiticeiras. Se fossem mestres na arte da sedução, eram consideradas como a transformação de uma das muitas faces que o demônio poderia tomar. Para a Igreja, a mulher foi criada por Deus a partir de um osso curvo, a costela de Adão, portanto o seu caráter era “torto” e dissimulado.

Vale lembrar que a discussão em torno do gênero, uma categoria analítica relacional e histórica, emerge sobretudo a partir do enfraquecimento da categoria “classe social” como uma forma de explicar o engendramento das relações de poder. Desse modo, não faz sentido estudar uma representação de gênero de forma desvinculada da construção histórica, ou pior ainda, dos estudos culturais de gênero. Schmidt (1995, p. 182) resume a entrada dessa linha de pesquisa no contexto brasileiro:

os estudos escassos e isolados sobre as relações mulher e literatura que surgiram na década de 70, deram lugar, na década seguinte, a uma verdadeira explosão de pesquisas de vanguarda que conquistaram expressiva legitimidade acadêmica no âmbito das instituições, desencadeando discussões que vão da construção cultural do sujeito de gênero (masculino/feminino) nos sistemas de representação simbólica ao questionamento dos aspectos logo e etnocêntrico da episteme ocidental moderna.

Uma crítica literária feminista deve ocupar-se com as imagens de mulheres em obras literárias, tanto de autores quanto de autoras, buscando entender e identificar as representações verossímeis, as estereotipadas, as preconceituosas, as perturbadoras, o misto de todas elas, enfim. No caso das ficções simoniana e borgeana, notam-se elementos de aproximação entre as regiões representadas no que concerne ao caráter identitário, envolvendo a determinação radical de papéis de gênero. E por falar em feminista, no mínimo chama a atenção a epígrafe deste subcapítulo, na qual Borges afirma ser um, destacando o “atraso” da América face a outros países com menor desigualdade de gênero.

Busca-se, assim, identificar e entender as “imagens” literárias de mulheres e homens, bem como suas implicações nas obras. Em tal contexto, afinal de contas, há legitimação ou subversão das definições tradicionais de gênero? Talvez ambas as posturas? Então, focar-se-á a produção simoniana e a borgeana pela lente das representações de gênero, problematizando-as em cerca de oito contos, cuja ação (ou aparente falta de) feminina intriga o leitor mais atento.

Representações literárias levam a conhecer representações de gênero de determinada época, sempre considerando que o literário não retrata a sociedade, mas sim seus mitos, medos, valores e crenças. Para além disso, ele auxilia inclusive na criação da própria

realidade. Como diria Borges, "¡qué extraña es esa idea del hombre de querer crear otro mundo!".

### 3.1 PRESENÇA DA MULHER: O FEMININO COMO LABIRINTO

*Decifra-me ou te devoro.*  
Enigma proposto pela Esfinge a Édipo, na mitologia grega

*A mulher adquire a noção de que representa um objeto de troca, compra e venda.*  
Márcia Lopes Duarte

“Y es que en los cuentos de Borges, como en la literatura gauchesca, la mujer tiene muy poca importancia.” A frase é de uma crítica argentina, Alicia Jurado (1996, p. 123), amiga pessoal de Borges, podendo ser estendida à obra simoniana. Será?! Na superfície aparente, pode-se dizer que sim, afinal em ambos os autores o feminino praticamente não tem voz e atitude. Todavia (e aí se justifica este exercício de leitura aqui proposto) sem a mulher, a ação masculina seria completamente diferente. Dito de outro modo: a mulher atua, mas de forma sutil, de modo que o homem parece dominar o cenário de ação, quando, em verdade, é conduzido a um (quase sempre) trágico labirinto.

Lopes Neto e Borges não foram necessariamente originais ao trabalhar tal ideário de mulher. A epígrafe de "O segundo sexo" (1949), de Simone de Beauvoir, retoma Pitágoras: "Há um princípio bom que criou a ordem, a luz e o homem, e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher." Isso porque desde o mundo grego cabe à mulher uma condição inferior na sociedade, com forte delimitação de posições e espaços destinados aos gêneros. A pólis, por exemplo, era o lugar do ser racional, ao passo que o espaço privado do lar abrigava os escravos e as mulheres, consideradas como briguentas, ciumentas e passionais. Tanto é que Agostinho, em *Confissões* (1961), alerta que as mulheres "desencaminham" os homens, uma ideia filosófico-religiosa presente ainda na literatura do século XX, na obra dos autores em questão.

Tanto as personagens aparentemente “inocentes” quanto as mais claramente sedutoras conduzem os homens a verdadeiros labirintos (na ótica masculina), cujo centro significa perder-se. Independentemente da identidade feminina, a mulher representa uma busca que culmina tanto na morte como na nova vida, geralmente associada à violência. Sobre este símbolo, Borges (apud STORTINI, 1990, p. 125) teoriza que “todas as construções do homem têm um fim bastante claro. Por exemplo, o refeitório para comer, o dormitório para

dormir, a sala de espera para esperar. Mas a idéia de construir um labirinto, um edifício para que aquele que nele entrar se perca, é uma idéia estranhíssima." Desse modo, pode-se dizer que o próprio homem converte a mulher em labirinto, ela não é "essencialmente" desnorteadora, mas nisso se torna porque vista pelo outro como ser totalmente diferente e, portanto, perigoso. Não é novidade nenhuma que o ser humano sempre se amedrontou diante do desconhecido. A origem do símbolo remonta à mitologia: Ariadne ajuda Teseu a sair do labirinto, onde o monstro Minotauro – a ameaça – estava encerrado. Todavia, se no mito do Minotauro, a mulher (Ariadne) guia o homem até a luz, em Borges (e em Simões!) ela guia até a morte, a perdição.

"Cada hombre tiene su destino personal, irremediable, pero a Borges no le cuesta imaginar también que todos los hombres tengan un destino idéntico." (JURADO, 1996, p. 110). Ao comentar essa particularidade da obra, lembrando contos como "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" e "El fin", a estudiosa mostra um dos enfoques borgeanos que não diz respeito às mulheres: de fato, é ausente a busca de identidade por parte do feminino, porém o feminino "cruza" o caminho do masculino enquanto este descobre (ou forja) o seu próprio sentido no mundo. Basta lembrar "El muerto", conto em que um homem deseja ser o outro, atuando a mulher tanto como vitória quanto como derrota, afinal ele a "consegue", mas isso representa a própria morte. Tal modificação identitária ocorre justamente na fronteira, ponto de encontro e embate, lugar naturalmente violento, de contrabandos (até mesmo identitário!).

Isso porque a mulher constitui um labirinto que desafia o masculino a decifrar o enigma. Torna-se uma figura temida por possuir o poder de abalar a virilidade, desestruturar o homem, originando nele impulsos contraditórios. Nas relações de poder entre os gêneros, ela somente se move em função de sua sexualidade, até porque esta define a mulher. O poder passa, antes de tudo, pelo poder de sedução, muitas vezes representado no símbolo dos cabelos, presente em contos como "No manantial"<sup>68</sup> e "El muerto". Segundo Constância Lima Duarte (1997, p. 105), "apesar da dominação masculina, a atuação feminina não deixa de se fazer sentir, através de complexos contrapoderes: poder maternal, poder social, poder sobre outras mulheres e 'compensações' no jogo da sedução (poder erótico) e do reinado feminino." Dessa maneira, passividade e submissão precisam ser relativizadas, afinal as personagens lançam mão de estratégias para sobreviver e "manipular" os homens, mesmo que indiretamente. Assim, diante do abismo que há entre os gêneros é que o feminino se converte em sinônimo de enigma, porque possui características muito distintas das consideradas

---

<sup>68</sup> Pântano (palavra de origem platina).

masculinas. Por estar diante de um ser humano quase incognoscível, o homem se depara com uma verdadeira incógnita.

Voltando à virilidade, em Borges envolve violência, e são comuns os contos cujo desfecho se dá de forma intensa e totalmente agressiva, via punhais, tiros, espadas. Por isso, é recorrente ver um homem em busca da própria justiça ou até mesmo de vingança, um motivo que envolve o elemento feminino. Mas, em Borges, o conflito parece ser entre homem e homem, atuando a mulher periféricamente, sempre em torno de tal relação. Quase todas essas considerações valeriam para a obra simoniana, no entanto vale lembrar a problemática do conto “O negro Bonifácio”, em que a ação é feminina (logo após o “consentimento” masculino), porém aqui sim o conflito resume-se entre homem *versus* mulher. De qualquer forma, aplicar-se-ia nesse contexto a observação de Bourdieu (2007, p. 67): “A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade.”

Quanto ao poder sedutor, “como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada, é, com frequência, um sinal de disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 155). Em rápida revisão das obras simoniana e borgeana, a referência mais forte aos cabelos parece residir em “Os cabelos da china”, em que o pai corta a trança da filha, um ato mais que simbólico, por indicar a destruição da feminilidade, um elemento perigoso porque provoca o masculino: “A tosquia dos cabelos é, de longa data, um sinal de ignonímia, imposto aos vencidos, aos prisioneiros, aos escravos. (PERROT, 2007, p. 61). No conto em questão, Rosa fere a honra do pai ao fugir com um homem. Conforme novamente Michelle Perrot (2007, p. 55), “Os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado.” O curioso é o elemento místico que cerca a tonalidade trágica do conto: os fios deixam Blau mais forte, afinal enquanto ele carrega o buçalete feito da trança não é ferido. Talvez eles conservem a força feminina, mas sem o perigo que a presença da mulher impõe.

Bonnicci (2007, p. 79) resgata as noções essencialistas de gênero feminino, de grande utilidade para orientar as análises:

segundo essa lógica, a mulher é ou prostituta ou virgem, as personagens femininas são sedutoras e causam a queda do protagonista ou são inocentes e necessitam de proteção contra a maldade do mundo. Se, de acordo com o estereótipo, as mulheres rebeldes ou sedutoras são más, constrói-se a protagonista tradicional: uma pessoa passiva, meiga, vulnerável, dependente, incapaz de qualquer violência e maldade ou alheia a qualquer desejo sexual.

É interessante analisar a simbologia que envolve as madeixas, já que tanto em Simões quanto em Borges há menções constantes sobre elas. Um dos símbolos máximos de beleza em várias culturas, como na árabe (cuja influência é identificável em culturas como a espanhola e a italiana), por exemplo, representando um elemento essencialmente feminino. Quanto mais compridos, melhor, pois simulam um “véu” natural (e o véu esconde). Vale ressaltar que a mulher é impossibilitada de mostrar os cabelos em público ou para outros homens que não sejam os da família. Isso porque, conforme Perrot (2007), eles constituem o símbolo mais visível da feminilidade. Mas um véu que não pode ser mostrado? Os cabelos envolvem tanto a pureza, remetendo à Maria na tradição católica, quanto a sedução, talvez na figura de Maria Madalena<sup>69</sup>, por isso devem ser encobertos, para não atizar outros homens. Está aí a concretização da ambiguidade feminina. Lujanera, por exemplo, “se abrió paso con la crecha en la espalda”. Em tradução livre, significa que a mulher abriu caminho com o cabelo caído nas costas (só pode ser bem longo). Sem dúvida há que se considerar a menção, afinal indica o poder de sedução feminino. Outra menção *en passant* ocorre em “Melancia Coco verde”, visto que Talapa se despede de Costinha para casar forçadamente com outro, mas deixando-lhe “um negalho de cabelo”. Segundo Perrot (2007, p. 51), “A mecha de cabelos é uma lembrança que o século XIX eleva à dignidade de relíquia. [...] Dar seus cabelos é dar uma parte de si, uma parcela do seu corpo ao outro. Um fragmento que resiste ao tempo.” Aliás, como retoma a autora, provém igualmente deste século a forte erotização dos cabelos femininos, no jogo constante do esconder / mostrar.

“Incapaz de qualquer violência” (BONICCI, 2007, p. 79) certamente não se aplica a algumas das personagens aqui elencadas, sobretudo a Tudinha, que estraçalha o negro quase-morto, esfaquendo-o cinquenta vezes, fora a castração, ato “tanto mais chocante porque perpetrado por uma mulher.” (CHAVES, 2001, p. 124). Mesmo dentre as “inocentes”, Maria Altina não se submete ao ataque de Chicão, que tentara estuprá-la, e o morde violentamente. Apesar de morrer, ela sai de certa forma vitoriosa, pois não se deixa subjugar; em Borges, não há referências tão diretas ao comportamento feminino mais agressivo, embora Lujanera profira uma “agressão verbal” ao homem que se nega a duelar. Ela se assemelha, nesse sentido, à simoniana Lalica. Porém, na linha contrária, Lujanera é inocentada pelo narrador, que argumenta baseando-se na impossibilidade “natural” de uma mulher matar um homem, por não ter pulso (força?) nem coragem para tal. De fato, de forma estereotipada, costuma-se atribuir qualidades fixas aos homens (como propensão à agressividade e à violência) e às

---

<sup>69</sup> Lembrando que ela enxuga os pés de Cristo com os próprios cabelos, evidentemente longos.

mulheres (maior sensibilidade e expressão emocional, além da fragilidade e da fraqueza). Conforme lembra Flax (1994, p. 247):

Nossa criação como mulheres nesta cultura geralmente nos estimula a negar as muitas formas sutis de agressividade que relações íntimas com outros pode provocar e acarretar. [...] Talvez as mulheres não sejam nada menos agressivas que os homens, podemos apenas expressar nossa agressividade de modos diferentes, culturalmente permitidos (e parcialmente disfarçados e negados).

Transpondo-se a afirmação ao contexto gauchesco, que privilegia a mulher passiva, sob proteção do homem valente, a postura agressiva impressiona o narrador, afinal Tudinha não age conforme uma mulher, ou o que se espera de uma mulher, e sim como uma “cobra enfurecida”, provocando o negro desde que o olhara “atravessado”. Como a visão do narrador privilegia o mundo antigo, onde o feminino é pura abnegação, surge o estranhamento. É a única a sobreviver face ao episódio, revelando tanto ou mais impulsividade guerreira que todos os homens ao seu redor. E é em função de mulheres como ela que os desfechos dos contos são verdadeiros finais cinematográficos, carregados de imagens simbólicas. Aliás, Augusto Meyer já chamara a atenção, em 1943, para a recorrência da tonalidade trágica nos contos, muitos dos quais pautados por violência originada em paixões.

Assim, nos autores aqui estudados pode-se constatar, além das tradicionais imagens, uma transgressão parcial a elas, afinal há tanto mulheres agressivas quanto homens pacíficos<sup>70</sup>, que rechaçam a violência imposta pelo meio, essa característica que define o *ethos* sulino e, portanto, não é mal vista ou condenada, até mesmo estruturando o mundo social.

Se as mulheres aparecem como prostitutas ou virgens, na categorização daquelas encaixar-se-iam as que utilizam o poder do corpo: as consideradas, neste trabalho, “sedutoras”, com destaque para Lujanera, que passa de mão em mão em um bordel argentino. Ocorre uma espécie de “violação consentida”, visto que ela aceita ser objetificada e até mesmo usa isso como estratégia de sobrevivência em uma sociedade em que mulher, assim como cavalo, é signo de poder. Na esteira da sedução, mulheres como Lalice e Lujanera poderiam ser localizadas na linhagem da Teiniaguá simoniana, personagem híbrida da lenda transformada em conto fantástico por Lopes Neto (“Salamanca do Jarau”<sup>71</sup>). É mulher e lagartixa<sup>72</sup>, moura e índia, velha e jovem, uma metamorfose que dificulta delinear sua identidade (além de prejudicar e salvar o sacristão, o que lhe confere mais ambiguidade ainda), porém a coloca na condição aqui de “precursora” das outras mulheres. Atenção para o

<sup>70</sup> Sobre tal problemática, ver subcapítulo destinado à identidade regional masculina em Jorge Luis Borges.

<sup>71</sup> *Lendas do Sul*, 1913.

<sup>72</sup> A beleza contrasta com o aspecto repulsivo que o animal lagartixa sugere.

fato de que ela possui um “carbúnculo”, isto é, fonte de luz, símbolo do poder de pensar. Uma mulher pensante é, então, perigosa? Lembra muito a ideia de que mulher instruída é subversiva, o que condenou historicamente muitas a não ter acesso à cultura escrita<sup>73</sup>. De qualquer forma, diria Blau, ela possui “mais artimanhas que o próprio diabo”. Aliás, o feminino é constantemente ligado ao demônio, de maneira simbólica, associada a *priori* ao mal, como se pode ver em “Os cabelos da china”: “Por que seria que este diabo largou o meu capitão, para se acolherar<sup>74</sup> com este tal ruivo?” (p. 68).

Vale lembrar que a Teiniaguá é considerada uma bruxa, por deter o poder da magia. Mais uma leitura que o texto permite, afinal do pacto demoníaco o “bicho imundo” também recebe o estigma da maldade. Nesta lenda<sup>75</sup> transplantada da tradição ibérica, Chaves (2001, p. 110) a classifica de mulher-tentação, deusa da carne, toda ambivalente, o que culmina na degradação do arquétipo feminino como Mãe Universal, símbolo da proteção e da alimentação. É a visão católica dos perigos femininos, desde a criação divina, tornando-se signo da derrota: “Ela é responsável tanto pela felicidade efêmera do sacristão, que tem o seu regaço por ninho a cada noite, como por sua desgraça, pois o faz abjurar a fé cristã, ato que lhe custa um alto preço.” (CHAVES, 2001, p. 110). De acordo com Duarte (1995, p. 180), o feminino adquire a partir de Teiniaguá laivos de dissimulação<sup>76</sup>, posição em consonância com a imagem de “labirinto” defendida neste trabalho:

Capaz de enganar o próprio diabo, a mulher, quando se reveste de tal personalidade, representa a perdição para o homem, pobre juguete enredado em suas teias. A lenda da “Salamanca do Jarau” reproduz, na desditosa trajetória do sacristão, essa visão da mulher como causadora de todos os males do homem que, preso a seus encantos infinitos, não possui força de vontade suficiente para abandonar sua sina.

Já as “virgens” encontram correspondência na categorização das inocentes, com destaque para Maria Altina, cuja construção de caráter encontra respaldo na definição de Thomas Bonnici (2007). Todavia, não se deve ler em tais personagens somente um estereótipo e, conseqüentemente, descartar a validade de tal construção, já que “a maneira pela qual as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados e como personagens de ficção ajuda os leitores a analisarem o quanto esses estereótipos limitam as mulheres na vida real” (BONNICI, 2007, p. 79). É possível verificar se há um questionamento dos paradigmas vigentes, visto que podem dar lugar a outros (e novos) paradigmas,

<sup>73</sup> Quando começaram a ter, caíam-lhe nas mãos somente livros de culinária e de missas, universo cultural a que estavam presas.

<sup>74</sup> Juntar-se, amancebar-se.

<sup>75</sup> Relida sob a ótica cristã e machista, como lembra Chaves (2001, p. 133).

<sup>76</sup> Lembrando Capitu (*Dom Casmurro*, de Machado de Assis)?

desconstruindo os anteriores. É o “mundo ficcional” ajudando a entender e atribuir novos sentidos ao “mundo real”.

De qualquer forma, o corpo feminino é enaltecido em ambos os autores, representando a realidade mais concreta dos indivíduos, associado diretamente à sexualidade. Ao longo dos séculos, o elemento corporal foi reduzido a um contexto de submissão (repressões, prostituição, assédio sexual, violência doméstica). É nele que se inscreve a feminilidade de maneira mais visível, um produto da cultura e da história, assim como, evidentemente, a masculinidade, ambos frutos de convenções culturais, apreendidas muitas vezes pelos indivíduos como se fossem naturais, pautadas em elementos biológicos, como se o biológico não fosse culturalizado<sup>77</sup>. O conceito mais tradicional de feminilidade abrange obrigação, manutenção da casa, lealdade, afeição e domesticidade. Segundo Gebara (2000, p.106), “A sexualidade é culturalizada a partir das relações de poder.” E a sexualidade feminina, nos autores aqui estudados, faz sucumbir o homem. É perigosa, pois fatalmente o atrai, conduzindo diretamente ao centro do labirinto. Perrot (2007, p. 63) recupera uma definição feminina que remonta ao mundo grego antigo: “Para Aristóteles, a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da ‘inveja do pênis’ o núcleo obsediante da sexualidade feminina.” Voltando ao copo feminino, Gebara (2000, p. 123) diz que ele:

é um corpo-objeto por excelência e, para que seja efetivamente assim, percebeu-se que é preciso que as próprias mulheres integrem as estruturas segundo as quais o corpo delas é percebido. Elas continuam em grande parte a comportar-se como objetos porque, no fundo, a maioria acredita na sua inferioridade existencial, inferioridade de uma certa maneira legitimada pela cultura. A dominação se exerce com o acordo, ou pelo menos com a cumplicidade das estruturas sociais diante deste tipo de comportamento. A cultura estabelece a diferença e domina a partir dela.

Sobre os estereótipos da feminilidade, construídos culturalmente, vale lembrar a tipologia de uma das pioneiras dos estudos feministas anglo-americanos. Ellman (1979)<sup>78</sup> enumera onze: infirmitade, passividade, instabilidade, recato, piedade, materialidade, espiritualidade, irracionalidade, aceitação, ser bruxa e ser megera. Conforme Bonnici (2007, p. 80), “na literatura e na mídia as mulheres ou são ausentes ou representadas em termos de sedução, objetos sexuais, feminilidade, dependentes [...]”. Tanto em Lopes Neto quanto em Borges, lê-se uma porção de sugestões de mulheres nesse sentido, mas a “presença” feminina não se resume a esses elementos. A mulher ausente se faz presente, uma hipótese a ser exemplificada durante todo o capítulo. Se a ausência fosse completa, aparecendo a mulher

<sup>77</sup> Por isso a teoria feminista constantemente rechaça argumentos baseados em determinismos biológicos, como se o sexo explicasse os papéis de gênero, um produto cultural.

<sup>78</sup> Apud Toril Moi (1988).



apenas como peça da paisagem ou cenário da ação, aí sim se teria uma representação extremamente estereotipada. Como explicar, então, o caráter das atitudes femininas em tais obras, afinal elas ocorrem de forma geralmente sub-reptícia? Simplesmente porque elas vivem em uma sociedade que privilegia a ação masculina, portanto agem dentro dos moldes que se fazem possíveis, exercendo poder, por exemplo, por meio do próprio corpo. Nesse sentido, tais representações são verossímeis, já que mostram personagens tentando sobreviver em meio à opressão, mesmo que não tenham muita consciência dela, ou melhor, que a experimentem de forma naturalizada, a exemplo de Juliana Burgos, a “intrusa” (símbolo máximo de passividade feminina). De acordo com Duarte<sup>79</sup> (1995, p. 181), elas são uma “ausência que se faz presente, pela força mesmo com que se tenta escondê-la, a mulher assume múltiplas faces, ainda que, em momento algum, possa descobrir-se e mostrar seu verdadeiro rosto.”

Mas funcionando como labirinto, a mulher se faz imprescindível para a ação da contística, por isso há que se relativizar a posição secundária na qual a crítica costuma localizá-la. Há uma nova associação sobre essa famosa obsessão borgeana, presa, aqui, ao elemento histórico-cultural – a movimentação da mulher em sociedade. Não é um símbolo somente associado a questões “universais”, como o sentido da vida (o homem estaria preso em um labirinto). Esse significado para a metáfora do labirinto ainda não encontra respaldo na crítica borgeana, em função, provavelmente, da invisibilidade da problemática de gênero na obra perante as leituras analíticas. E o mais interessante é que a mulher simoniana também conduz o homem a trágicos labirintos, então não se mostra totalmente passiva, residindo aí uma importante contribuição do estudo comparativo: uma obra auxilia o leitor a atribuir novos sentidos à outra.

Não se pode analisar a construção de gênero sem se deter por um momento no misto de sedução e submissão que cerca as imagens femininas historicamente, desde Eva, que na mitologia bíblica leva Adão a pecar, carregada de potência sedutora. Bonicci (2007) inclusive resgata a noção de marianismo (termo proveniente de *Maria*, referência bíblica), ao comentar o estereótipo comum da mulher latino-americana<sup>80</sup>, vista como passiva, submissa e satisfeita em seu papel tradicional, sem cogitar igualdade de gênero, o que faz lembrar a dominação simbólica, teorizada por Bourdieu (2007): “é óbvio que o grau de marianismo é proporcional

---

<sup>79</sup> Cujos trabalhos se fazem relevantes neste estudo devido ao enfoque comparativo das literaturas simoniana e borgeana, sobretudo no que tange ao tratamento da temática da violência, do espaço, do tempo, da ironia e da mulher. A autora defende, então, uma sequencialidade entre as duas literaturas.

<sup>80</sup> “Na América Latina o gênero tem um peso preponderante e o machismo está tão enraizado que parece estar inerente à caracterização latino-americana.” (BONICCI, 2007, p. 98).

à carga de masculinismo na mesma cultura.” (BONNICI, 2007, p. 97). Tanto Maria quanto Eva constituem símbolos culturais, sendo esta uma criação no intuito de ajudar o homem, a partir de sua costela, de acordo com o discurso bíblico. Todavia, “A queda original causou a concupiscência, o ímpeto para o poder e as qualidades animais do homem.” (BONICCI, 2007, p. 202). Eva remete inclusive à personagem da mitologia grega Pandora, responsável pelas desgraças do mundo, já que abriu a caixa dos deuses e libertou (sem querer) tudo que havia de mau. Perrot explica (1988, p. 168): “A mulher, origem do mal e da infelicidade, potência noturna, força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida, é um grande tema romântico.” E Cecil A. Zinani (2006, p. 123) complementa: “Historicamente, sabe-se que o poder sempre foi do homem que, para afirmar-se, necessita do ‘Outro’ que o limita e o nega, restando à mulher a condição subalterna, o inessencial que nunca se torna o essencial.”

Sedução, sexo, amor, elementos associados fortemente ao feminino e que fazem lembrar a máxima de Stendhal: “O amor é uma flor delicada, mas é preciso ter coragem de ir colhê-la à beira de um precipício.” Ainda no mundo grego, o dualismo platônico enfoca o mito do homem andrógino, representado na cisão do homem (portanto, ele é a origem, a norma) em homem e mulher como castigo divino, visto que os seres humanos ameaçaram os deuses. Então, eles buscam a metade faltante pelo amor. Quando se trata de amor nos contos aqui analisados, há sempre um misto de tragicidade e desejo carnal, independentemente do enredo, lembrando que o amor romântico (ou terno) não é tematizado<sup>81</sup>, somente o sexual. Abundantes são os triângulos trágico-amorosos, anunciando sempre a fatalidade intrínseca dessa situação de disputa. Aliás, as obras fazem pensar se há algum triângulo que não seja, de forma ou de outra, trágico. Na verdade, “Rabo-de-saia é sempre precipício para os homens.”, a saber, o culpado por criar o abismo é a própria mulher. Além de Stendhal, poder-se-ia invocar Sor Juana Inés de la Cruz e dizer que em tais contos, “Amor es más laberinto<sup>82</sup>”, já que a paixão amorosa envolve tantos sentimentos negativos, como ciúme, medo, dúvidas, incertezas e até mesmo ódio. Isto é, ela desestabiliza o indivíduo, sempre envolta em fatalidade. Assim caracteriza-se o sentimento do homem pela mulher tanto em Borges quanto em Simões, por isso neste trabalho ela é associada a tal símbolo. Vale lembrar que Meyer

---

<sup>81</sup> Uma construção cultural, essencialmente burguesa, que aparece *en passant* em Lopes Neto, ao passo que praticamente inexistente em Borges, a não ser na história de “Ulrica”. Ele mesmo explica: “El amor me preocupa demasiado en la vida real. Por eso no aparece en mis cuentos: no quiero pensar en él cuando escribo. Los argentinos estamos mejor dotados para la amistad que para el amor o el parentesco.” (BORGES, 1979).

<sup>82</sup> Símbolo recorrente da literatura barroca, dada sua multiplicidade e sua complexidade arquitetônica, tanto é que foi tematizado por Juana Inés no século XVII.

intitularia “O negro Bonifácio”, devido à ambivalência amorosa e ao ângulo psicológico, de “Ódio e Amor”, corroborando o viés negativo que o sentimento adquire na obra. Apaixonar-se significa colocar a masculinidade em risco. De fato, a união amorosa representa, ao lado da ideia de Deus e de morte, um dos temas mais marcantes da literatura mundial, embora nas ficções borgeana e simoniana esteja mais inclinado a uma conotação essencialmente sexual e, por conseguinte, perigosa. Nos contos simonianos “No manantial”, “Jogo do osso” e “O negro Bonifácio”, a paixão desencadeia ciúme, e este culmina na morte. Sem contar os enredos borgeanos em que o mesmo sentimento desemboca na tragicidade, como “Em muerto” e “La intrusa”.

O feminino em Borges adquire contornos de perigo e destruição, tal como em Lopes Neto. Porém, a mulher borgeana não aparece associada à maternidade e ao casamento, mas sim à honra masculina, da qual é peça importante, funcionando, via sexualidade, como um elemento reforçador do poder dos *compadritos*, de reconhecimento masculino. Todavia, é exatamente por isso que ela consegue provocá-los, até mesmo rebaixá-los, quando os rejeita, por exemplo. Assim, na sociedade representada o sexo é veiculado como manobra para concretizar as relações sociais. Perrot (1988, p. 167), ao destacar a polissemia implicada nas relações de poder, afirma sobre as mulheres que: "se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes. No Ocidente, contemporâneo, elas investem no privado, no familiar e mesmo no social, na sociedade civil. Reinam no imaginário dos homens, preenchem suas noites e ocupam seus sonhos."

“Me duele una mujer en todo el cuerpo”<sup>83</sup>. Um detalhe curioso da biografia borgeana instiga o leitor em busca da presença feminina na literatura: Borges viveu um casamento frustrado e curto, amores não correspondidos e abandonos femininos. Longe de “determinar” a interpretação da obra, essa relação difícil pode apenas indicar que a concepção de mulher como labirinto, que atrai o homem ao passo que o condena à perdição, talvez se ancore na realidade vivida pelo autor.

Evidentemente que certos laivos de subjetividade envolvem a leitura sobre personagens femininas feita por uma mulher<sup>84</sup>, até porque, em plena era pós-positivista, é insustentável pregar total “neutralidade” no fazer científico; então, vale lembrar as colocações

---

<sup>83</sup> Poema “El amenazado”. In: *El oro de los tigres* (BORGES, 1972).

<sup>84</sup> “Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina.” (BOURDIEU, 2007, p. 13).

de Bonicci (2007) sobre a leitura feminista<sup>85</sup> evidenciando justamente uma das preocupações centrais deste trabalho: focar personagens comumente caracterizadas como “ausentes” ou irrelevantes (pano de fundo) para a ação masculina, principalmente em leituras (masculinas, sob o ponto de vista patriarcal?!) que não “enxergam” a possibilidade de problematização de gênero tanto em Lopes Neto quanto em Borges. Basta ler parte dos estudos borgeanos para perceber que praticamente não se discute a personagem feminina, o que é bastante sintomático. Segundo Bonicci (2007, p. 170), “A crítica feminista focaliza o papel das personagens femininas e reavalia as experiências das mulheres e sua importância no contexto da comunidade.” A pesquisadora americana Bella Brodzki (1990, p. 151) ressalta que na obra borgeana “although women do not figure *proeminently* in his writing, they do figure significantly and variously in his poems, essays, and narratives.” De que forma se deve proceder tal leitura é um questionamento a ser desenvolvido de análise em análise, pois não há somente um único caminho de abordagem via estudos culturais de gênero. Aliás, como diria o poeta espanhol Antonio Machado, “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”.

Classe e raça, outros componentes da constituição identitária multidimensional (além de “gênero”, uma construção de pensamento que modela a visão de mundo), não são tão explorados nas obras de ambos os autores, mas, em geral, eles focam mulheres pobres, de mesma etnia que os homens. Um exemplo marcante (e curioso!) é o caso de Tudinha e o negro, já que ele a ofende com o epíteto de “misturada”<sup>86</sup>, isto é, chama-a de mestiça justamente para ofendê-la – e consegue. Assim, diferentemente da europeia e da norte-americana, a mulher latino-americana não pode ser caracterizada como se faria em relação a uma mulher branca e de classe média, a despeito de caracterizações essencialistas. Ainda de acordo com Bonicci (2007, p. 172), “A leitura feminista deve envolver não somente a metodologia sobre a mútua influência entre os eixos de raça, cor, sexo, etnia e gênero, mas também a problematização de suas histórias, discurso e prática.” Flax (1994, p. 221) complementa:

As relações de gênero entram em qualquer aspecto da experiência humana e são elementos constituintes dela. Por sua vez, a experiência de relações de gênero para qualquer pessoa e a estrutura de gênero como uma categoria social são formadas

<sup>85</sup> Já que a mulher experimenta o mundo de forma diferente (devido aos papéis de gênero), ela pode adotar distintas perspectivas de leitura. Do mesmo modo, uma mulher pode ler como homem (e vice-versa), se condicionada a tal.

<sup>86</sup> Isso porque era filha de mulata e pai branco, o que explica os traços físicos ressaltados por Blau, decorrentes da miscigenação. Não se pode negar que essa etnia povoa o imaginário masculino na condição de objeto sexual, como bem lembra César (1959), ao retomar a literatura oral sulina: “a mulata é um dos grandes temas do folclore sul-rio-grandense; é louvada e desejada com toda a força do complexo ancilar, como, de resto, em todo o país.”

pelas interações de relações de gênero e outras relações sociais, como as de classe e raça. As relações de gênero não têm, assim, essência fixada: variam tanto dentro do tempo quanto além dele.

Nos contos em análise, percebe-se uma visão masculina sobre o feminino, envolto em uma aura enigmática. Basta ver como os homens reagem (e se questionam) perante Tudinha e Lujanera, por exemplo. Sobre o mundo simoniano, Chaves (2001, p. 145) esclarece de tal forma que se poderia tomar como ponto de partida para pensar também sobre o feminino em Borges:

A sociedade machista, patriarcal e conservadora privilegiou o protótipo masculino, sublimando em princípios e valores éticos aqueles atributos da coragem pessoal, da valentia, da afirmação violenta da masculinidade. Ao fazê-lo, estabeleceu uma unilateralidade ideológica que procura excluir a mulher da esfera da ação, uma vez que ela é, de fato, encarada como um objeto das relações de posse. Mas justamente esta perspectiva ideológica gera uma força igual e contrária, engendrando o seu próprio câncer. A exclusão da mulher da esfera da ação corresponde a situá-la numa área interdita e, portanto, a mitificá-la, pela aberração da ordem natural, fetichizando-a.

O mundo gauchesco, tanto o borgeano quanto o simoniano, tem como protagonista o elemento masculino, atuando o feminino a serviço do outro, sem projeto de vida próprio, porém carregando a marca da fatalidade quase intrínseca, “precipício para os homens”, como reafirmaria Blau (o emissor dos juízos valorativos sobre a mulher), independentemente de posição social, classe ou etnia. Duarte (1995, p. 181): complementa: “Entendida como complemento, cenário, objeto ou perdição, resta à mulher, através de subterfúgios, o espaço implícito das entrelinhas, dos meandros, das supostas fissuras do discurso masculino, para poder emergir e impor sua verdadeira condição.”

Encontram-se as reflexões em torno do ser humano, todas pertencentes a Blau, principalmente no que tange a uma noção bem específica de feminino. Os fatos particulares – conflitos vividos, contados ou até presenciados pelo narrador – levam a “teses” gerais, num processo indutivo de raciocínio. Dentre estas, destacam-se os juízos de valor a respeito da mulher, já que em muitos casos é quem origina situações-limite, como em “Duelo de Farrapos”. É ele o responsável por, frente a uma realidade extremamente desafiadora, subscrever os valores fundantes de sua sociedade. Conforme Cíntia Schwantes (2001, p. 110), “O meio social é tão hostil quanto o natural, e a vitória nesse caso depende da aniquilação do oponente. [...] Esse é um mundo que não comporta as mulheres, e por isso elas constituem, quando aparecem, elementos disruptivos, que desorganizam a ordem do mundo masculino.”

No entanto, “O gênero sublinha o aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, nenhuma compreensão de qualquer um dos dois pode existir através de um estudo que os considere totalmente em separado.” (DUARTE, 1997, p. 101). É por isso que, neste

capítulo, exploram-se as representações tanto femininas quanto masculinas, atentando para as semelhanças entre os autores. Dado o caráter comparativo, resulta impossível seguir adiante com a estratégia didática, que compartimenta os autores em subcapítulos diferentes. Aqui, o interesse reside exatamente no ponto de encontro entre obras tão dicotômicas na superfície.

Algumas mulheres<sup>87</sup> operam de forma transgressora, mas uma transgressão silenciosa, quase imperceptível, via sexualidade (personagens “sedutoras”). Outras praticamente sucumbem à dominação e são sufocadas pelas relações de poder estabelecidas com os sujeitos masculinos (personagens “inocentes”). Várias tomam conta do centro da narrativa, sobretudo as simonianas. Todas evidenciam o grande paradoxo entre o masculino e o feminino, inaugurando uma multiplicidade de abismos entre os gêneros. De qualquer forma, atuam na fronteira, na tensão dialética presença e a ausência, o que autoriza a classificá-las como uma “ausência presente”.

### 3.1.1 Personagens “sedutoras”: Lalice, Tudinha, Rosa, Lujanera e Pelirroja

*Cuida-te se ela te ama.*  
“A Vênus de ilha”, 1837. Prosper Mérimée.

*A teiniaguá que sabe dos tesouros, sou eu, mas sou também princesa moura...  
Sou jovem...Sou formosa..., o meu corpo é rijo e não tocado!...  
“Salamanca do Jarau”, Simões Lopes Neto.*

*Nem a saia se encompridou nem os seios se cobriram.  
E a tentação do demônio continuou nas ruas e nas salas a seduzir a nossa ávida e fácil fraqueza de  
homens, que nascemos e vivemos para o pecado...  
Aquiles Porto Alegre, 1923.*

Seriam filhas de Madalena as personagens sedutoras? “Figura complexa. Maria Madalena encarna ao mesmo tempo a sedução, a pecadora e a doçura do arrependimento. Ela introduz no universo austero da santidade uma doçura estranha.” (PERROT, 2007, p. 78). Na mesma linhagem, misturam-se arquétipos míticos, religiosos e literários: as já citadas Eva, Pandora, Teiniaguá, além de Lilith<sup>88</sup>. No Antigo Testamento, “Os jovens são advertidos contra as seduções da prostituta e da mulher adúltera; a mulher bonita e tola é comparada a um anel de ouro no focinho da porca; os perigos do vinho e da mulher são notórios e espanta a

---

<sup>87</sup> Certos contos terão mais ênfase de análise, devido aos elementos que possibilitam a discussão em torno dos papéis de gênero. É o caso de “El muerto” e “O negro Bonifácio”, por exemplo.

<sup>88</sup> Criatura judaica citada na obra borgeana como antecessora de Eva (então, é a primeira mulher de Adão), associada sempre ao temor frente ao feminino. Ela é descrita, entre outras coisas, como alta, de cabelos longos e negros.

facilidade com que os homens são atraídos pela beleza feminina.” (BONICCI, 2007, p. 187). De fato, a beleza é conceituada como uma das formas femininas de exercer “poder” sobre o homem, o que autoriza a enfocar as mulheres simonianas e borgeanas como poderosas ao usar desse artifício para atuar no mundo masculino, tanto as inocentes quanto as sedutoras; no entanto, ao mesmo tempo representa uma forma de submissão, afinal a aparência faz da mulher um “ser para o outro”. Isto é, para ser vista e apreciada.

No recorte literário aqui focado, o feminino (e é o que chama a atenção do leitor) exerce tal poder mesmo quando não intenciona conscientemente, como é o caso de Maria Altina, que encanta até mesmo o narrador, e de Juliana Burgos. Não se pode esquecer a “ancestral” das mulheres simonianas (e por que não das borgeanas?), a Teiniaguá, que encantou Blau por ser “bonita, linda, bela”; “bonita, bonita como só ela!”, mas que conduz ao labirinto por ser “bicho e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira.” Como diria Bourdieu (2007, p. 130):

O nariz de Cleópatra está aí mesmo para nos lembrar, juntamente com toda a mitologia sobre o poder maléfico, terrificante e fascinante da mulher em todas as mitologias – da Eva tentadora, da envolvente Ónfale, de Circe, cheia de sortilégios ou feiticeira manipuladora de destinos –, que o misterioso envolvimento do amor pode também se exercer sobre os homens.

Entre as sedutoras, o poder de sedução é muito bem utilizado a favor do feminino, sobretudo por Lujanera, mas também presente em Lalica e Pelirroja. Ao passo que culmina em uma objetificação consentida da mulher (que vale pela aparência), representa o único laivo de controle que ela pode exercer sobre o masculino nessa sociedade. Pelirroja, por exemplo, seduz Otálora no jogo proposto por Bandeira. Por mais que “controle” a sua vítima, age controlada pelo verdadeiro protagonista de toda a história, se bem que ela aparece até no nome do *compadrito*, considerado-se o anagrama quase perfeito “la otra” decorrente de Otálora. Morto pela outra?! Há que se relativizar, então, a ação feminina, afinal ela é levada a seduzir<sup>89</sup> o homem, numa verdadeira “arapuca”. Pode-se ler aqui uma visão estereotipada da mulher como criatura demoníaca. Usa sim a sedução, só que não diretamente a serviço de si própria (se bem que garante a continuidade de sua proteção pelo homem!).

Dessa forma, a mulher lança mão do poder sedutor, convertendo-se em perigosa; e mesmo inocente, acaba conduzindo ao mal, constatação que se estende às mulheres borgeanas. O feminino, neste sentido, é elemento que aprisiona o masculino, já que este tem seu mundo derrocado em função daquele, justamente por causa do “amor” (ou do desejo carnal).

<sup>89</sup> Giddens (1993) enfoca o seduzir como o “ato de matar” simbolicamente o outro.

Em “Jogo do osso”, Lalica, “uma piguancha bem jeitosa”, aparece como objeto que passa tranquilamente das mãos de um homem a outro, tratada como simples mercadoria, isto é, coisificada pelo masculino, lembrando em parte o borgeano “Hombre de la esquina rosada”, muito em função do ambiente trágico-festivo. Piguancha, no linguajar gaúcho, significa mulher desprezível, de vida fácil, ou pode indicar somente mulher jovem. Ela é equiparada a um cavalo, tornando-se motivo de aposta<sup>90</sup>. Sua atitude é entregar-se a Osoro, diante da humilhação a que estava exposta: Lalica se oferece, aceitando ser o prêmio e ofendendo a virilidade de Chico Ruivo, condensada em curtas frases de desprezo que ela lança ao ar: “...guampudo, por gosto”...Este, agora, é que me encilha, retalhado!...” (p. 96). Este último atributo denota incapacidade de procriar/fecundar, o que pode ser entendido como uma castração simbólica, a saber, uma transgressão, referindo-se o vocábulo a cavalos que passam por cirurgia. Quer dizer, a mulher fere a masculinidade. A ofensa se estenderia em uma dança da “tentação” com o seu novo “dono”, no ritmo da provocação: “quando quiseres, meu negro, ...eu vou na tua garupa”. É evidente que acabaria em dupla morte o jogo do osso, que certamente desafiou a hombridade. Aliás, a tragédia decorre da ofensa a Lalica por ser apostada, originando um sentimento que se multiplica em progressão exponencial. É recorrente a fúria feminina justamente em um ambiente festivo, basta lembrar de Tudinha e de Lujanera, visto que a dança, nesse contexto, embala a morte.

Destaque para o consentimento de Lalica, dizendo que o outro homem a “encilharia”, uma atitude natural (ser dominada, contida) na visão dela. Por outro lado, ela não se mostra totalmente passiva, afinal provoca duas vezes quem a apostou, quando passa por ele no salão. O gaúcho pode jogar quase tudo que tem, menos o facão<sup>91</sup> e a pistola (deve garantir a própria defesa). Em penúltima opção, vem o cavalo; e em última, evidentemente a mulher, mais um elemento da lista de posses do gaúcho. Na sequência, o assassino ordena que siga o baile, e o dono do lugar apenas lamenta os prejuízos. A cena de horror, protagonizada pelos dançarinos “morrentes e farristas”, parece não chocar as pessoas da comunidade, o que indica certa “naturalidade” do conflito, cuja função foi fazer retornar a honra masculina. Segundo Aguiar (1992, p. 17), o final é mais que simbólico: “Simões Lopes evoca aqui o episódio de Paolo e Francesca no ‘Inferno’ de Dante, através da figura clássica dos amantes mortos no ato de beijar-se pela primeira vez.” Talvez se associe a este conto a opinião de Hohlfeldt (1996, p.

<sup>90</sup> E Blau explica, num dos “Artigos de fé do gaúcho”, que “mulher, arma e cavalo do andar, nada de emprestar”. E apostar pode?!

<sup>91</sup> Instrumento que serve desde apetrecho de trabalho (extrair couro de animais, por exemplo), até elemento de diversão e defesa, em campeonatos e duelos.



24) sobre o gaúcho como tipo social: “A mulher servia-lhe em geral apenas como fêmea, podendo ser eventualmente substituída por algum animal. Não desrespeitava a mulher, mas não a valorizava. Entre a mulher e um cavalo, certamente ficava com esse último, conforme se lê em diferentes textos.”

A passividade da mulher é relativa em “O negro Bonifácio”: além de provocar a ação dos homens, age de maneira enigmática no final, castrando (agora fisicamente) o negro. Isto é, mesmo depois de morto, ela dá vazão à agressividade, uma cena de vingança, como sugere o narrador. A dominada revolta-se contra o dominador. Tudinha, a contrafação de Teiniaguá conforme Aguiar (1992, p. 18), parece encarnar o tipo feminino que mais encontra espaço para mover-se, porém só consegue agir depois da ação masculina, o que lhe garante a classificação no rol das mulheres aqui analisadas. Ela havia sido desacatada pelo negro, este representando a afronta à figura feminina. A raiva feminina é realmente desencadeada pelo fato de Bonifácio estar com outra (uma piguancha, isto é, uma mulher de vida fácil, inferior à Tudinha), ficando “agoniada da desfeita que só ela e o negro entendiam bem...por isso é que ela ficou como cobra que perdeu o veneno”. (p. 28).

Nesse sentido, Tudinha lembra Lalica, cuja raiva deriva do fato de ter sido “apostada”. Chaves (2001, p. 126) a classifica como personagem principal: “Mas muito embora a aparência seja a de um conto ‘masculino’, inclusive pela erupção do machismo numa de suas manifestações mais brutais, a verdade é que uma mulher está no centro da realidade observada e vem a dominá-lo por inteiro.” De qualquer modo, Tudinha age num lugar onde as mulheres praticamente não têm vez, não se resumindo, então, a uma caricatura. Pelo contrário, ela se mostra complexa e multidimensional, surpreendendo o leitor (e o narrador!). Na teoria literária mais tradicional, seria classificada como personagem “redonda”.

A descrição e a comparação tornam-se insuficientes quando é preciso caracterizar os olhos de Tudinha, lançando-se mão da sinestesia e da metáfora: “pareciam olhos que estavam sempre ouvindo...ouvindo mais que vendo...olhos de veado-virá”; “Mas o rebenqueador, o rebenqueador<sup>92</sup>..., eram os olhos!...” (p. 25). Neste último caso, o operador argumentativo de oposição “mas” funciona como intensificador. Como diria Borges, “Para um homem existe

---

<sup>92</sup> “Rebenque” remete a chicote, indicando sofrimento que o elemento feminino causa no masculino, maltratando-o, isto é, associando o sofrimento à sedução. Fora que ela “embuçalava” pelo falar, isto é, prendia o homem via buçal, um instrumento destinado a animais, o que denota a sua condição de dominadora, mulher que ilude, seduz e engana, submete, tanto é que carrega a admiração de Nadico e de outros quatro pretendentes, além do ex-amante.

um quê de mágico em todas as mulheres.”<sup>93</sup> Já Duarte (1995, p. 178) vê uma diminuição da mulher porque comparada à natureza quando descrita, porém vale lembrar o sentimento telúrico que envolve o mundo gaúcho, quer dizer, a supervalorização do mundo natural, em perfeita continuidade com o humano. Também se pode ler um resquício romântico, tal como descreveria José de Alencar.

Além de ser surpreendentemente bela (e feminina, pois possui pés pequenos, mãos e traços delicados), atíça via olhar (na função de arma), embora ela tenha olhos tímidos (veado é animal manso, presa de outros animais). Surge a mesma necessidade ao caracterizar o olhar feminino em “Duelo de Farrapos”: “e olhava pra gente, como o sol olha pra água: atravessando!” E vale lembrar os olhos “terneiros” de Rosa, cujo adjetivo indica ternura e suavidade, além do que Lalice olha “terneira” para Osoro. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1993, p. 653), “O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime.” Parece que o mirar feminino segue povoando o imaginário masculino, desde os tempos alencarianos, quando os olhos chamavam a atenção por serem lindos e brilhantes; sem esquecer o olhar oblíquo de Capitu, a personagem quase mais famosa que Machado de Assis!

Quanto aos elementos físicos, Tudinha tinha “face cor de pêssego maduro; os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocha deviam ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju<sup>94</sup>...” (p. 25). Sobre os lábios de mel, atente-se para a referência sutil à abelha de onde ele provém, que possui picada ardente, o poder de ferir. Sem contar a coloração avermelhada de tal mel (bem como do fruto), cor de forte carga semântica. E em relação aos olhos, “tímidos e haraganos”, resumem a paradoxal caracterização feminina na sociedade, um misto de passividade e força contra a dominação visto que o último adjetivo denota rebeldia. Tal como o próprio nome da personagem indica, impondo-se, ela pode (quase) *tudo*. Aqui, vale lembrar a tese pigliana sobre o conto como uma narrativa de duas histórias: na superfície, tem-se o conflito do negro contra todos, nas carreiras. E indiretamente, tem-se a história dele e de Tudinha, cujos resquícios culminaram em uma porção de mortes: “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (PILGIA, 1994, p. 37).

---

<sup>93</sup> Epígrafe do capítulo três.

<sup>94</sup> Fruto nativo, de sabor ao mesmo tempo doce e azedo. Tudo, na moça, parece levar a uma ambiguidade essencial.

O caráter destrutivo da paixão pode ser o responsável pela tragédia, mas ficam as dúvidas. Blau não alcança o que realmente pode ter motivado a mente feminina a tamanho descontrole: “Ah! mulheres!...Estancieiras<sup>95</sup> ou peonas, é tudo a mesma cousa...tudo é bicho carboteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro<sup>96</sup> velho!...”. (p. 28). Esta conclusão de Blau, mais analisada que o próprio conto, condensa a imagem feminina de santa ou pecadora, ambas desembocando em fonte de perdição masculina, o que gera preconceito de gênero, quase misoginia. A mulher inicialmente descrita como bela e meiga mostra uma face que deixa o gaúcho praticamente estupefato, “desorienta o próprio narrador, cujo comentário final é feito no sentido de afirmar o imponderável de toda mulher.” (ZILBERMAN, 1982, p. 88). O foco reside não no combate dos machos, mas no que o origina. Elas são desse modo por natureza, enquanto os homens podem se converter em “bichos maus”. Assim, fica claro que, na visão “blauniana”, a noção de feminino segue um viés essencialista: “mulher é assim”. Longe de contradizer o narrador (dono do mundo narrado), hoje se poderia objetar que a “mulher é assim” em relação ao homem, ou melhor, na relação identitária que os dois mantêm de diferenciação um do outro, já que a sociedade representada estimula a divisão radical de gêneros. As mulheres são vistas como fêmeas, atraindo a violência e a morte, porque os machos se perdem por elas. Resta ao leitor se perguntar como será que elas enxergam esse homem.

O ato feminino “Foi como um perdão pedido ao Nadico ou um despique tomado da outra, da piguancha beijuda?” (p. 28). Isso porque Bonifácio levava à festa uma “chirua, com ar de querendona”, quer dizer, uma mulher namoradeira, vulgar, adjetivo direcionado também a Chicão, em “No manantial”. E “despique” remete ao possível caráter vingativo da atitude feminina. Tudinha parece *a priori* uma mulher gaúcha ideal, porque descrita como bela, meiga, delicada, passiva, doce, frágil (e a mulher não é incitada, desde que vem ao mundo, a ser assim?!). Todavia, no âmbito da ação, condensa agressividade (animalização da personagem indicaria animalidade da paixão?). Basta ver a linha de metáforas que a caracterizam na fala de Blau, como gado chucro, montaria brava e cobra enfurecida. O que aparentava machismo transforma-se em um exemplo da força feminina. É claro que a dinamicidade envolve a ajuda de Nadico, da mãe e dos namorados, que defendem a mulher supostamente indefesa. Aqui, não se vê a tradicional “impotência” feminina diante do

---

<sup>95</sup> No século XIX, era comum a mulher dirigir a estância, sobretudo pelos longos períodos de ausência dos homens em decorrência das guerras, assumindo tarefas consideradas essencialmente masculinas. No pensamento de Blau, entende-se que, independentemente de poder aquisitivo, todas as mulheres são fonte de desordem.

<sup>96</sup> Macho da raposa, um animal astuto.

patriarcalismo. No mínimo, a mulher submete os homens a sua própria vontade, lançando mão do poder sedutor. “É assim que o diabo as arma...” (p. 25). Chiappini (1988, p. 315) vai mais além na interpretação do presente conto: “O instrumento de dominação – o sexo – é diretamente atacado na revolta de Tudinha. Castrá-lo é atacar a dominação sexista que, nessa sociedade, sustenta todas as outras.” Aqui, percebe-se a estreita relação entre sedução, poder e violência.

Analisar a presença-ausência da mulher implica lidar com um misto de ambiguidade, pois é justamente assim que ela “aparece” nos contos: feminino como elemento desagregador do mundo do gaúcho, machista e racional. Atrai, mas também instaura a violência. Desse modo, pode-se ler aí uma desconstrução da noção tradicional de feminino, a qual abrange passividade, docilidade, ternura. Só que ela é representada como objeto pela ótica masculina. Isso porque remonta a Teiniaguá encantada:

Instrumento da perdição dos homens, auxiliadas por feiticeiros, demônios e por seus encantos naturais, as mulheres representam, numa perspectiva tal, o caminho a ser evitado. Todo cuidado é pouco quando se está tratando com seres capazes de artimanhas que surpreendem até mesmo os gaúchos mais vividos. (DUARTE, 1995, p. 180).

Em “Os cabelos da china”, novamente o feminino é carregado de tragicidade, afinal se situa numa “Sociedade que assume a valentia, a coragem pessoal e a afirmação da masculinidade como valores éticos.” (CHAVES, 2001, p. 137). A mulher possui uma “trança macota, ondeada; negra.” (p. 68), que se desmancha nas mãos do pai frente ao conflito, lembrando Pelirroja pela descrição. O feminino, no presente enredo, constitui um elemento destrutivo também para ele, que fica desonrado perante a “prostituição” da filha: “Primeiro hei de cair-te de relho...pra não seres a vergonha da minha cara...” (p. 70). A noção de feminino implícita no conto abarca animalização, na medida em que se compara ao caráter ambíguo, estranho: “Isto de chinas e gatos...quem amimar sai arranhado.” (p. 68).

Em suma, excetuando-se “Melancia – Coco Verde”, cujo final é feliz e harmônico, os contos simonianos estão povoados de um clima trágico, que fatalmente surge através do feminino e pelo feminino, numa combinação de amor e morte. Como Augusto Meyer ressalta, “são principalmente histórias da vida bárbara dos gaúchos, por vezes de uma violência brutal, mas respeitando sempre a lógica das paixões desencadeadas”. (MEYER, 2002, p. 144).

No mundo literário borgeano, em “Hombre de la esquina rosada”, que teve sua continuação em “Historia de Rosendo Juárez” (com retrocesso), emerge a questão da coragem como virtude primeira. Francisco Real, além de humilhar Rosendo Juárez em público, toma

sua mulher, a “Lujanera”, assim chamada de forma depreciativa devido a sua região de origem (Luján). É apresentada como a mulher mais desejada pelos *compadritos*, a amante de Juárez, o mais valente entre eles. Guido Castillo (1995) refere-se a ela como prostituta, provavelmente em função de frequentar um salão de tango. Este conto foi publicado inicialmente sob o título de “Hombres de las orillas”, em 1933, no suplemento dominical *Crítica*. É um dos mais lidos dentre os borgeanos, talvez devido à carga mais “realista”, na contracorrente dos relatos fantásticos. Apesar disso, o próprio autor critica a criação: “hoje só a considero teatral e afetada e falsos os personagens” (BORGES, 1971, p. 101). Mas foi a história responsável por popularizá-lo, sua “primeira aventura na mitologia da velha Zona Norte de Buenos Aires. [...] Essa é uma história que tenho recontado desde então, com pequenas variações. É a narrativa do duelo sem motivo, ou sem interesse – da coragem pela simples coragem.” (BORGES, 1971, p. 94).

É um conto de busca: um homem busca o outro para matá-lo, assim como “El jardín de senderos que se bifurcan” e “La muerte y la brújula”, o que indica uma temática recorrente na contística borgeana. Nessa procura, a mulher atua como elemento fundamental. Borges é convertido em personagem: o narrador, o *compadrito*-assassino, conta a ele episódio.

Mil novecientos doce. Hacia los muchos corralones de la calle Cerviño o hacia las cañaverales y huecos del Maldonado – zona dejada con galpones de zinc, llamados diversamente *salones*, donde flameaba el tango, a diez centavos la pieza y la compañera – se trezaba todavía el orilleraje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un *compadrito* muerto con una puñalada humana en el vientre. (BORGES, 2008, p. 64).

Após detalhado o lugar onde inicia o conflito, o salão “La Júlia”, insere-se na narrativa a presença de Lujanera, mulher de Rosendo, mas admirada por todos, devido à beleza: “Verla, no daba sueño”. Isto é, ninguém se cansava de olhá-la. Apesar de haver muitas mulheres resistentes para o baile, esta se destacava, tanto é que o narrador comenta que era preciso vê-la “en sus días, con esos ojos”, uma beleza praticamente impossível, então, de descrever. Como diria Bourdieu (2007, p. 82) sobre a dependência simbólica das mulheres, “elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis.” De início, o leitor de Borges, se também for leitor de Lopes Neto, lembra de Tudinha, já que ambas, as mulheres mais bonitas, levam os machos à perdição.

Aqui vale ressaltar o excelente trabalho de Vallerius (2009), que traduz o conto borgeano para o português, a partir da linguagem simoniana, devido à semelhança temática de representação. Segundo a autora, esse estudo foi motivado pelas perdas que a versão do texto de uma língua a outra ocasiona. Ela explica o título do conto: antigos botecos de esquina dos

bairros periféricos de Buenos Aires eram pintados de cor-de-rosa. Sem essa informação de caráter cultural, o leitor pode não compreender o título. O fato de citar uma esquina, onde ficaria o bar, representa um lugar de passagem ou de encontro. Tenenbaum (2001, p. 265) complementa:

la esquina tiene para nosotros, en Buenos Aires, un sentido más entrañable que el de un mero cruce de caminos urbanos. Fue un lugar de encuentro. Allí se instalaron las pulperías, los almacenes, el café. Lugar propicio a la confidencia, la reflexión o la opinión. Amigable o disputada. Lugar para el encuentro y recuerdo de historias, reales o mentidas.

Francisco Real, o valente do norte, chega aos subúrbios do sul com seus companheiros, em busca de um homem, simplesmente para matá-lo: Rosendo, respeitado por homens, cães e mulheres. Desenrola-se praticamente um confronto entre os líderes: Curraleiro contra Batedor. Aquele, fora de seu ambiente de domínio, desafia a coragem do mandante local. O narrador, ao ver que este joga a faca pela janela e vai embora, não compreende tal covardia. Pode-se ler aqui um abandono do símbolo máximo da masculinidade, como defende a teoria psicanalítica freudiana ao associar o elemento fálico do punhal. Entretanto, no final, o leitor entende que o próprio narrador foi quem restabeleceu a “ordem” quebrada com a chegada (e o desafio) do forasteiro, reforçando os valores do grupo social. E a mulher, nesse contexto, move-se como um troféu, que cabe, logicamente, ao vencedor da batalha. Mas antes mesmo disso, ela comete um ato decisivo: entrega uma faca, incentivando-o a aceitar o combate: “- Rosendo, creo que lo estarás precisando.”<sup>97</sup> (p. 333). Novamente o leitor se lembra de Lopes Neto, devido às semelhanças entre esta personagem e Lalice. A saber, mais um objeto que passa tranquilamente das mãos de um homem a outro, tratada como simples mercadoria.

Nesse mundo de duelos, o feminino aparece somente para reconhecer o *compadrito* mais valente e ser protegida por ele. Lujanera manifesta claramente que desaprova a atitude covarde de Juárez (ou falta de): “Entonces la Lujanera se le prendió y le echó los brazos al cuello y lo miró con esos ojos y le dijo con ira: - Déjalo a ese, que nos hizo creer que era un hombre” (p. 333). Em um momento ela anuncia a perda do *status* masculino e provoca o homem ao colocar os braços no pescoço do desafiante. Sarlo (2008, p. 140) comenta sobre o código de honra vigente, que obrigava o enfrentamento corporal entre ofensor e ofendido:

nesse mundo *criollo*, a coragem tomou o lugar de outras virtudes mais ‘civilizadas’. O duelo, que obrigava ao exercício da valentia física e moral, ocupava o lugar vazio

---

<sup>97</sup> A partir de agora, todas as citações se referem à seguinte edição da obra: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996, 4 v., e serão identificadas somente pelo número da página entre parênteses.

da instituição ausente. Não existia um regime que, por princípio, garantisse a igual dignidade entre os homens.

Além disso, ela deixa bem claro que não permaneceria com um covarde, fora dos padrões esperados. De acordo com Bourdieu (2007, p. 48), a mulher “se sente diminuída com um homem diminuído.” Neste conto, pode-se relacionar o que o sociólogo chama de *amor fati*, amor ao destino social, uma pitada de racionalidade nas relações amorosas. A ação de Real, frente à abertura feminina, é previsível: “Francisco Real se quedó perplejo un espacio y luego la abrazó como para siempre y les gritó a los musicantes que le metieran tango y milonga y a los demás de la diversión, que bailáramos.” (p. 333). O homem aceita o troféu que lhe cabe. Conforme Castillo (1995, p. 207): “Para ella, es una relación de protección y, por tanto, carece de sentimentalidad. Por eso se muestra igualmente fría y dura con la cobardía de Juárez como, después, con la muerte de Real. No es el amor lo que la une a los hombres sino el sentido de protección.”

Mais surpreendente ainda que a rejeição do duelo resulta a atitude de entrega feminina. O narrador coloca que, além de humilhar Rosendo, o “estrangeiro” consegue uma mulher para aquela noite, ou melhor, para várias noites. Desde já, é viável concluir que as ações femininas, bem como as palavras, são escassas nesse conto, porém decisivas, visto que desencadeiam a tragédia. Passar das mãos de um para as do outro representa o reconhecimento concreto de uma vitória.

O fato de Real envolver Lujanera no tango é significativo, devido à carga de paixão, sedução, sensualidade e drama imbricados nesse ritmo, nascido nos cabarés dos subúrbios em Buenos Aires, no final do século XIX: “Abram cancha que eu a conduzo na dança”. Quando o ritmo chega (e com sucesso) a Paris, conseqüentemente passa a ser bem visto na Argentina, onde as mulheres “direitas” começam a dançar. Nas tristes letras, quase sempre aparece o sofrimento amoroso masculino, causado, evidentemente, pela feminino.

Ao sair do baile, Rosendo ofende o narrador, o que o faz refletir sobre sua condição de vida. Pistas sobre o desenlace: covardia de Rosendo (que resulta, então, ser um falso *compadrito*) e coragem intragável do forasteiro não o deixavam em paz. Até uma mulher esse forasteiro consegue, na condição de prêmio! Como lembra Bourdieu (2007, p. 65), “a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’.”

Todavía, Lujanera e Real voltam ao baile, só que ele chega ferido. Havia sido atacado por um desconhecido, em um pequeno campo. Morre na frente de todos, que decidem se livrar do corpo antes que a polícia viesse, pois não queriam encontrá-la. Chegam a acusar Lujanera, mas ela escapa nesse ínterim. O narrador parte em defesa dela, ressaltando as características “femininas” que lhe impediriam de cometer tal ato: “fijensén el las manos de esa mujer. ¿Qué pulso ni que corazón va a tener para clavar una puñalada?” (p. 336). É a feminilidade, uma construção cultural, que acaba salvando a mulher das acusações, como se ela não pudesse ter matado uma pessoa, como se (por natureza) fosse fraca e bondosa, somente por ser do sexo feminino. No entanto, ignora-se o fato de que a realidade biológica do humano não esgota o seu comportamento.

Finalmente, o narrador conta a Borges que era o assassino. Quando se aproxima de casa, percebe uma luz acesa. Cabe ao leitor concluir, assim, que a mulher esperava pelo “herói”, afinal ele já havia contado ao interlocutor (logo no início da história) que dormira com ela na mesma noite. A informação, a qual passa quase despercebida, vem resultar em uma pista fundamental, assim como quando ele diz que encontrara o forasteiro cerca de três vezes na mesma noite. Aliás, a frase que abre o conto por si só já constitui uma pista: “A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real”. (p. 331) No desfecho:

Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo<sup>98</sup> corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre. (p. 336).

O narrador praticamente “assume” o lugar de Juárez, seu ídolo, encarnando sua identidade ao ponto de matar o forasteiro e ficar com Lujanera, a mulher do “Pegador”, mitificado aos olhos dos demais *compadritos*. A questão da identidade remete a outro conto borgeano, igualmente interessante por conter características semelhantes: “El muerto”, em que a mesma relação de admiração e conseqüente tomada de lugar se estabelece. Castillo (1995, p. 2003) esclarece: “Frente al miedo de Juárez, el narrador siente horror y el vacío que le produce el derrumbamiento de un mito. Se siente desprotegido porque la admiración que sentía por el otro se fundamentaba en un reconocimiento de tipo carismático e irracional, casi religioso.” E a mulher, nesse contexto, possui uma importância simbólica: “La identificación con ‘el otro’ significa aquí, para el narrador, convertirse en el Juárez que admiró. La Lujanera

---

<sup>98</sup> Já mencionado anteriormente, quando tentou atacar – inutilmente – o forasteiro ainda dentro do salão, como o fizeram os demais *compadritos*.



refuerza el reconocimiento de ese código sagrado, de ese sistema de valores que comparte con el compadrito narrador.” (CASTILLO, 1995, p. 205).

Bourdieu (2007, p. 7) afirma que a submissão feminina resulta em uma aniquilação (do latim *nihil*, nada) simbólica da mulher, processo denominado de “violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas”, mas que não acontece na ordem das intenções conscientes. Para o sociólogo, uma sociedade androcêntrica origina uma discriminação simbólica. E as divisões entre os sexos, construídas arbitrariamente, são apreendidas como naturais, evidentes. As mulheres, em consequência, legitimam essa submissão. Ele ainda comenta que os dominados acabam lançando mão de estratégias que reforçam o reconhecimento da dominação simbólica, como, por exemplo, o artifício da sedução, utilizado neste e em muitos dos contos. E o mais irônico disso é quando a mulher é “culpada” pelo homem em função de seduzir, de se mostrar como um objeto de adoração, caso explícito na crônica de Aquiles Porto Alegre, uma das epígrafes que encabeça este capítulo.

Se Lujanera continuasse ao lado do *compadrito* “fracassado”, deixaria de ser respeitada. Ou seja, ela segue uma “regra” de convivência social, pertencente a um *ethos*. Retomando Bourdieu (2007, p. 17), vale destacar a noção de *habitus*, a qual se refere à participação das mulheres na própria dominação. É pela experiência diária que as identidades sociais são adquiridas:

A divisão entre os sexos parece estar na “ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente no estado objetivado das coisas, em todo o mundo social e, em estado incorporado nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como esquemas de percepção, de pensamento e ação.

A aura de proteção inerente ao *compadrito* é vista pela mulher como condição necessária. Em outras palavras, em nenhum momento “questiona” (aos outros ou a si mesma) se precisa dessa proteção, de submeter-se ao homem, afinal, para os esquemas de pensamento, é “natural” que seja assim, processo esse denominado de “naturalização” dos papéis sociais, no caso quanto à subalternidade feminina. Em se tratando de uma sociedade patriarcal, Zinani (2006, p. 60), na esteira de Bourdieu, coloca que

A dominação patriarcal se legitima, tanto pela força da tradição que demarca o conteúdo dos ordenamentos como pelo livre-arbítrio de seu senhor. A dominação patriarcal é constituída por associações de caráter comunitário, regidas pelo ‘senhor’, o qual é obedecido pelos ‘súditos’. O poder do patriarca alicerça-se na idéia arraigada nos dominados de que essa dominação é um direito próprio e tradicional do dominador e que exerce no interesse deles próprios. A fidelidade é um princípio básico, legitimado pela santidade da tradição.

O fato de o conto ser o menos “borgeano”, no sentido de ausência de complexidade, levou-o a ser acolhido por mais leitores, transformado inclusive em filme. Cabe ao leitor deduzir que o narrador é o protagonista, o que mantém Borges a uma distância considerável. Esse aspecto reforça a verossimilhança: não se trata de “invenção”, mas sim de uma história que lhe contaram, aspecto corroborado pelas marcas de oralidade que compõem a estrutura gramatical.

Na sociedade representada, a mulher mais bonita compete ao homem mais poderoso. Depois de o forasteiro ser misteriosamente assassinado, ela reconhece no narrador um novo protetor: vai para o rancho dele. Ou seja, em poucas horas esteve com os três homens mais importantes do local. De acordo com Vallerius (2009), “Lujanera”, além de um gentílico, pode ser referir a Nossa Senhora de Luján ou ainda a uma carta específica dos jogos de baralho, que simboliza a perda do jogo para quem a possui, nos costumes dos *gauchos* argentinos. Ou seja, carta de azar, com poder de decidir o resultado de uma partida. Marta Spagnuolo (2003) auxilia a compreender esse sentido tão intrigante no contexto do conto borgeano, apontando a instauração do caráter ambíguo da mulher: “La intervención de la Lujanera – ese golpe del juego – ya ha decidido la muerte del Corralero, aunque su victimario aún no sepa con claridad el lance que se le prepara.”

Mesmo que o leitor desconheça tais informações, fica evidente a importância da irrupção feminina no destino dos homens. É claro que, para o público argentino, esses detalhes culturais auxiliam a atribuir significação ao conto: conforme a autora supracitada há uma mulher-carta (passa de mão em mão), dissimulada (esconde elementos do assassinato) e prostituta (oferece seu corpo ao forasteiro, depois ao assassino). Todavia, pela fala do narrador, ela parece não ser uma prostituta no sentido literal (embora esteja em um salão de dança<sup>99</sup>): “Hasta de una mujer para esa noche se había podido aviar el hombre alto. Para ésa y para muchas, pensé, y tal vez para todas, porque la Lujanera era cosa seria”. (p. 334). De qualquer forma, ela escolhe um homem para protegê-la. Em um ambiente violento, de ação essencialmente masculina, ela consegue manipular o sexo oposto, porém somente utilizando-se de sua sexualidade como argumento. Novamente de acordo com Bourdieu (2007, p. 31): “Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo.”

---

<sup>99</sup> As mulheres desta época que dançavam tango eram prostitutas, lembrando a gênese nos bordéis.

Não é possível saber o nome de “Lujanera”, ela é referida dessa forma durante todo o conto. No entanto, não é a única tratada de maneira depreciativa. Ao descrever o baile, o narrador comenta sobre “la caña, la milonga, el hembraje.” Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, este último termo significa conjunto de fêmeas do gado. Todavia, na Argentina, no Paraguai e no Uruguai é utilizado para designar conjunto ou grupo de mulheres. Já dizia Borges que os dicionários enganam, tentando prender as palavras em seus supostos significados. Como deriva do vocábulo “hembra”, fêmea em língua portuguesa, o significado mais evidente compreende o mundo animal, indicando comportamento instintivo, ignorante, ou até mesmo sexual visto que invoca o sexo do ser humano, não o gênero. Vallerius (2009) traduz o vocábulo como “mulherio”. De qualquer maneira, o narrador poderia ter comentado que havia “mujeres”. O interessante é que ele tinha parceira para dançar, mas acaba a noite com Lujanera, convertido no “mais valente”. Por conseguinte, merece ficar com ela, afinal “las sobrava a lejos a todas” e representa um elemento concreto de posse. Simbolicamente, ela concretiza a “superioridade” dele sobre o forasteiro.

Faz-se necessário ler a narrativa sob a perspectiva de Rosendo Juárez, no conto homônimo já referido. Assim o narrador começa: “Usted, señor, ha puesto el sucedido en una novela, que yo no estoy capacitado para apreciar, pero quiero que sepa la verdad.”<sup>100</sup> (p. 40). A história centra-se na versão deste sobre o que aconteceu na noite em que o Curraleiro morrerá. Rosendo comenta como ficou conhecido como o mais valente, pois é a partir de tal fato que a mulher entra em sua história: “No había un alma que no me respetara. Me agencié una mujer, la Lujanera, y un alazán dorado de linda pinta.” (p. 44). Nesse momento, toma posse de dois objetos de reconhecimento dele como homem: a mulher e o cavalo.

E sobre mulheres ele e Luís Irala conversam. Este havia perdido a sua para Rufino Aquilera e conta ao outro que planejava se vingar. Rosendo, em uma postura antiviolença, o aconselha a recuar, porém ele insiste, argumentando que as pessoas o vão rotular de covarde. Então, em uma frase, Irala resume a humilhação que significa, nesse mundo em particular, sofrer por uma mulher: “Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica.” (p. 45).

---

<sup>100</sup>Lembrando a estratégia intertextual de “Don Quijote de La Mancha”, já que as personagens, na segunda parte da obra, demonstram conhecer a primeira.

A partir de agora, todas as citações de “Historia de Rosendo Juárez” se referem à seguinte edição da obra: BORGES, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Barcelona: Emecé, 1970, e serão identificadas somente pelo número da página entre parênteses.

Na sociedade representada nesse texto literário, a passividade e a submissão reinam em um meio de bravura, valentia e liberdade. Quando o feminino está presente nesse contexto, move-se como pano de fundo, apenas reforçando a posição do homem, já que o foco encontra-se nele, onde se valoriza a masculinidade. E, nesse ambiente, muitas vezes, ela é sinônimo de dúvida e de desequilíbrio, figura que representa o extremo oposto do homem. O papel dela é figurar o reconhecimento do mais forte. O interessante é que, embora envolta em uma aura de passividade, portanto sofrendo uma “aniquilação simbólica”, nos termos de Bourdieu, também representa a aniquilação do masculino. Como aponta Spagnuolo (2003):

La irrupción de la Lujanera da un giro completo al relato. Su entrega a Francisco Real, que en apariencia duplica el triunfo del malevo, es en realidad el comienzo de su inmediata derrota y consecuente muerte. En efecto, presenciar cómo el Corralero ha dado por tierra con el crédito del barrio es insufrible para el anónimo relator; pero ver que además ha conseguido a la Lujanera, es el colmo que mueve su puñal. Estos hechos tan “reales” para el lector, resultan, sin embargo, de la metáfora de una metáfora. De la alegoría casi, de tan claramente traslaticia, representada por la “salida” de la Lujanera: mujer funesta que señala al perdedor en el cuento donde los personajes de Borges se juegan la vida, y carta funesta que señala al perdedor en la carpeta donde los gauchos juegan su suerte a la baraja.

Em Borges, a “ausência” da mulher se traduz pela impossibilidade de atuação e de voz, o que leva as personagens a se mover como podem – principalmente em função de sua sexualidade – em um meio onde o conflito social entre os gêneros se destaca. Lujanera concretiza o embate que estava prestes a acontecer e estabelece o desfecho: fica com o homem mais valente da noite. Em suma, o feminino é representando como um misto de bem e mal, vitória e derrota, sempre em relação ao masculino, reforçando o estereótipo construído pela literatura. Teiniaguá simoniana nos pampas argentinos? Aniquilação mútua? Assim, fica claro que o conhecimento dos detalhes regionais enriquece a leitura e esclarece uma porção de elementos acerca dos enredos e das implicações das atitudes das personagens (e até mesmo da falta de atitudes!).

Vale lembrar a figura feminina da esfinge, cuja estrutura resume-se num corpo de leão e cabeça de mulher, criatura monstruosa que afronta “Édipo” com um enigma (que abre este capítulo): decifra-me ou te devoro. Os monstros representam, via de regra, punições divinas às ações humanas errôneas, pecaminosas. Aqui vale não tanto pela mitologia, mas sim pelo uso literário da metáfora, simbolizando a mulher. Na tragédia grega, o homem a vence. Não é à toa que García Lorca, em 1919, escreve:

Tú no sabrás nunca,  
 esfinge de nieve<sup>101</sup>,  
 lo mucho que yo  
 te hubiera querido  
 esas madrugadas  
 cuando tanto llueve  
 y en la rama seca  
 se deshace el nido.

Também compõe a epígrafe deste subcapítulo a mulher que devora o homem: “Cuida-te se *ela* te ama.”, conselho que se lê em “A Vênus de Ilha”. Refere-se à estátua que ganha vida, uma lenda convertida em literatura, no século XIX.

No conto “Emma Zunz”, tem-se o exemplo mais impressionante de uso da sexualidade como poder: a personagem homônima vinga-se<sup>102</sup> pela morte do pai, forjando a própria violação sexual para, depois, alegar legítima defesa. A crítica borgeana costuma enfocar esta personagem como a de mais ação de toda a contística, mas vale lembrar que ela ainda se movimenta em função da sexualidade, o que a irmana às demais. Tal conto não foi privilegiado aqui por não enfocar uma temática regional, porém auxilia a entender a hipótese da mulher como mais um labirinto borgeano.

Gebara (2000, p. 31) investiga a origem teológica da associação do feminino ao “mal”, no entanto poder-se-ia localizar a gênese ainda no mundo grego, nos pré-socráticos, para quem “a mulher representa o princípio mau, o caos, as trevas” (ZINANI, 2006, p. 62), sem contar a figura de Pandora na mitologia.

Para os homens, o mal é um “fazer” que se pode, de alguma forma, “desfazer”. Mas, para as mulheres, o mal está em seu ser. Ser mulher já é um mal ou, pelo menos, um limite. Neste sentido, o mal que elas fazem se deve a seu ser mau, um ser considerado mais responsável pela “queda” ou desobediência do ser humano a Deus. Há, portanto, uma questão antropológica de base que trai um conflito na própria compreensão do ser humano. Do lado masculino, afirma-se o ser originariamente bom do homem mas, do lado feminino, a teologia caiu na armadilha do maniqueísmo. Quase chegou a identificar as mulheres ao mau, como se elas “encarnassem” em seu corpo um princípio mau. (GEBARA, 2000, p. 31).

A problematização de gênero, enfoque deste trabalho, parece ser mais visível ao leitor quando ocorre um confronto entre feminino/masculino, temática constante tanto em Lopes Neto quanto em Borges. É o que se pode ver em “O negro Bonifácio”, cujo título pode ser entendido como uma pista falsa, segundo Chaves (2001). Para o autor, não se trata de um

<sup>101</sup> Adjetivada por “de neve”, a esfinge reveste-se de um caráter ambíguo, afinal é, ao mesmo tempo, ameaçadora e frágil. A metáfora é explorada também por um poeta gaúcho: “Fui até o lago e ele estava/deserto/No espelho das águas/ cintilava apenas/ o teu rosto de esfinge/ Devorei tua imagem/ para decifrar o enigma.” (ARENDR, 2009, p. 10).

<sup>102</sup> A mulher “vingadora” aparece em outros contos, como “El duelo” (mulher *versus* mulher) e “Juñ Muraña” (mulher *versus* homem).

conto masculino, mas pode indicar o homem como foco suplantado pela ação feminina. Dessa forma, faz-se bastante coerente à narrativa.

Voltando à produção borgeana, “Suárez, casi con desdén, hace fuego”. (p. 549)<sup>103</sup>. O final do breve conto “El muerto” é quase intuído pelo leitor mais atento, que percebe desde o título o destino do protagonista da história: Benjamín Otálora. Outra maneira de intitular o enredo seria “Do esplendor à derrota”, afinal esse oxímoro condensa a também breve trajetória da personagem masculina. Nessa história, de cunho claramente regional, *compadritos* e *gauchos* disputam poder e espaço na sociedade argentina, em que o feminino praticamente não encontra espaço de ação, num ambiente pautado pela violência como elemento ordenador das relações sociais. O triste *compadrito* – homem dos subúrbios portenhos – converte-se em capitão de contrabandistas, homem dos pampas, na região fronteira entre Brasil e Uruguai.

Otálora deseja ser Azevedo Bandeira: ter seu cavalo e sua mulher, os símbolos de poder. Esta é denominada simplesmente como “mujer de pelo rojo”, a última das mulheres elencadas aqui como sedutoras. E o leitor, desde o título, imagina que ele o *compadrito* seja o personagem principal, o homem que domina (quase) todo o enredo. Na verdade, a história secreta (de acordo com a teoria pigliana sobre o conto) emerge da aparente, condensando toda uma trama que coloca Otálora no centro das atenções por pouquíssimo tempo.

Azevedo Bandeira, o “jefe”, possui os requisitos para liderar, porque encarna a identidade regional, condensando coragem e destreza. Mas já nesse ponto da narrativa resulta difícil imaginar que Bandeira – o protótipo do *gaucho* – seria enganado. Ion Agheana (1995, p. 284) faz importante distinção entre os tipos aqui abordados, mais especificamente analisados no subcapítulo 3.2:

El gaucho es un personaje brutal y de peligrosa inocencia; la violencia de su carácter tiene que ver con la rudeza del trato con los animales, a los que está acostumbrado a matar. El *compadrito*, como personaje urbano, se mueve en el ambiente de la marginalidad. Las relaciones del *compadrito* no se producen con animales, sino con otros *compadritos* eventualmente peligrosos, con prostitutas, con gentes que viven el mundo de la noche y de la delincuencia.

Otálora é convidado a seguir com o grupo de tropeiros liderados, evidentemente, por Bandeira. Um ano mais tarde o jovem está na casa do patrão. O fato de ter de levar a chaleira e o mate no quarto de Bandeira o deixa *vagamente humilhado*, pois não quer mais ser um *serviente*, mas também significa uma oportunidade. Ambiciona o poder de Bandeira, aliás, a

---

<sup>103</sup> Todas as referências deste conto foram transcritas da mesma edição da obra: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996, 4 v, sendo somente indicado o número da página entre parênteses.

posição e a liderança. Após descrever o quarto, o narrador revela os pensamentos do novo *gaucho*: “Otálora nota las canas, la fatiga, la flojedad, das grietas de los años. Lo subleva que los esté mandando ese viejo.” (p. 547). Nessa rápida visita, ele conhece a “mujer de pelo colorado”: “En eso, ve en el espejo que alguien ha entrado. Es la mujer de pelo rojo; está a medio vestir y descalza y lo observa con fría curiosidad. Bandeira se incorpora; mientras habla de cosas de la campaña y despacha mate tras mate, sus dedos juegan con las trenzas de la mujer.” (p. 547). Muito mais jovem que o rival, Otálora passa a desejar a mulher atraente, com cabelos cor do perigo, que lembram fogo, contrastando com a frieza com a qual ela olha para o empregado.

Os dedos brincam com as tranças da ruiva. Tranças-trama? Indiretamente, Bandeira parece planejar um labirinto nos cabelos femininos, um símbolo máximo da feminilidade, entretanto o leitor só consegue entender tal referência no final do conto, quando o *compadrito* se dá conta de que caiu em uma armadilha. Nesse caso, tal feminilidade reveste-se de perigo, afinal os cabelos que resplandecem são vermelhos. A cor povoa o imaginário de certas culturas representando violência e paixão: “O vermelho vivo, diurno, solar centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 945). Em contos borgeanos, a tonalidade aparece intimamente associada ao crime. Basta lembrar as referências em “La muerte y la brújula”: as personagens centrais Lönnrot (Lönn-rot, vermelho em alemão) e Red Scharlach (vermelho escarlate<sup>104</sup>, em inglês e alemão, respectivamente) carregam a referência à morte no próprio nome. No conto em questão, a Otálora “lo atrae el puro sabor del peligro.” (p. 545). Ou seja, é amplamente significativo que a mulher de Azevedo seja ruiva, um dos objetos de cobiça.

*Colorado*<sup>105</sup> adjetiva o cabelo da mulher, mas também representa outro símbolo do poder, o cavalo, “cuyo color lo vincula a la mujer, al acentuar en ella, por duplicación, su carácter de objeto de posesión.” (TEDIO, 2000b). Inclusive representa uma referência mais óbvia: o sangue de Otálora que mancha a sela de pele de tigre, quando leva um tiro no ombro. Tal sela pode remeter à prontidão para o ataque do tigre, o legítimo predador (rapidez e visão frontal). Atente-se para o fato de que o cavalo e a montaria pertencem a Bandeira, que também é associado ao animal: “en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre.” (p. 545).

<sup>104</sup> Vermelho intenso, vivo, geralmente associado ao sangue.

<sup>105</sup> “adj. Que tiene color. Que por naturaleza o arte tiene color más o menos rojo.” (SALVAT, 2001, p. 246).

Entra después en el destino de Benjamín Otálora un colorado cabos negros que trae del sur Azevedo Bandeira y que luce apero chapeado y carona con bordes de piel de tigre. [...] Otálora regresa al *Suspiro* en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre. (p. 548).

No quarto do casal, Otálora observa os objetos de Bandeira, elementos da rotina de trabalho dos *gauchos*: “hay una larga mesa con un resplandeciente desorden de taleros, de arreadores, de cintos, de armas de fuego y de armas blancas” (p. 547). *Resplandeciente*, adjetivo que identifica o cabelo feminino na página seguinte, aqui se relaciona à “desorden”: brilhante, cintilante, fulgurante. Uma possível leitura é equiparar os objetos de trabalho ao objeto de “lazer” de Bandeira (nesse caso, a mulher), descritos de forma paralela. Todos atraem visualmente, fisgam o olhar, e o corpo feminino existe para ser contemplado. Conforme Perrot (2007, p. 50): “A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel de sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade.” O artifício da sedução, ao passo que funciona como “arma” feminina, também a aprisiona no gênero. Segundo ainda Perrot (2007, p. 64), “a mulher é identificada com o seu sexo, que a absorve e impregna completamente”, uma construção sem dúvida histórica. Note-se que em nenhum momento ela é nomeada (lembrando Lujanera); um atributo físico – a cor atraente dos cabelos – serve para denominá-la em todo o conto.

Guillermo Tedio (2000b) enumera os “objetos” pertencentes a Bandeira:

Las excentricidades de Bandeira son de todo tipo: el caballo y la mujer colorados, los aperos de piel de tigre, llamativos; el nombre de la hacienda (*El Suspiro*); las cortinas de damasco, los espejos y la vajilla de plata en pleno desierto, su diversión cruel con el compadrito al hacerle creer que ha llegado a ser jefe de la banda de contrabandistas, el montaje de la cruel mascarada de rey de burlas, el zaguán con puertas laterales (teatro, escenario), toda la utilería de espejos y lujos, y entre esos objetos, las armas atestiguando la amenaza de la muerte.

“Ese caballo liberal es un símbolo de la autoridad del patrón y por eso lo codicia el muchacho, que llega también a desear, con deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente.” (p. 548). O adjetivo que acompanha o “desejo” remete a um ressentimento persistente, denotando certa obsessão que o rapaz cultiva por tudo que pertence a Bandeira. Quando consegue a amizade de Suárez, o guarda-costas de Bandeira, coloca em prática um plano para derrotar a quem inveja. Aparentemente bem-sucedido, o plano resulta na posse dos três atributos que identificam Bandeira: o cavalo, a autoridade e a mulher: “atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir.” (p. 547). Os capangas de Bandeira seguem as ordens do rapaz, que chega a ferir-se em um tiroteio, mas retorna para a estância no cavalo do



ex-chefe. Com relação à mulher, a posse sexual se concretiza em uma noite. Não há detalhes, afinal o narrador diz não conhecer os pormenores da história:

Otálora no obedece a Bandeira; da en olvidar, en corregir, en invertir sus órdenes. El universo parece conspirar con él y apresura los hechos. Un mediodía, ocurre en campos de Tacuarembó un tiroteo con gente riograndense; Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales. Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otálora regresa al *Suspiro* en el colorado del jefe y esa tarde unas gotas de su sangre manchan la piel de tigre y esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente.<sup>106</sup> (p. 548).

No final do conto, enquanto ele comemora sua nova posição no grupo social, Bandeira de repente age:

se levanta como quien recuerda una obligación. Se levanta y golpea con suavidad a la puerta de la mujer. Ésta le abre en seguida, como si esperara el llamado. Sale a medio vestir y descalza. Con una voz que se afemina<sup>107</sup> y se arrastra, el jefe le ordena: - Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos. (p. 548).

Assim, o desfecho, como em outros contos borgeanos, guarda um momento trágico-epifânico, cuja situação extrema faz com que a compreensão sobre tudo que acontecera fique mais que evidente à personagem derrotada. Como diria James Joyce, o objeto se desvenda ao sujeito:

La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora comprende<sup>108</sup>, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque y lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto. Suárez, casi con desdén, hace fuego. (p. 549).

O estilo borgeano condensa em poucas linhas uma série de elementos importantes para o desenrolar da história. A mulher parecia esperar o chamado, afinal, fazia parte do plano de deixar Otálora chegar ao limite da traição, o que permitira a Bandeira matá-lo. Em outros termos, este “consente” que ela se envolva com o homem, numa espécie de armadilha, atuando como isca. Tanto é que inexistem referências ao que aconteceu com ela depois de tal fato: não se fala em morte ou vingança, o que sugere o restabelecimento da ordem inicial, antes da chegada de Otálora. Além disso, pela segunda vez, ela aparece com pouca roupa e descalça, indícios diretos de erotismo, um corpo à mostra a outro homem. A reiteração do

<sup>106</sup> Acontecimentos narrados com a dinamicidade sugerida pelo desenrolar de tantos fatos em uma só noite.

<sup>107</sup> Vale ler as considerações borgeanas sobre um compadrito “real”, chamado Paredes (amigo de Evaristo Carriego), um “criollo rumboso, en entera posesión de su realidad: el pecho dilatado de hombría, la presencia mandona, la melena negra insolente, el bigote flameado, la grave voz usual que deliberadamente se afemina y se arrastra en la provocación . [...] Es hombre de a caballo también, porque se ha criado en un Palermo anterior a este del carreraje”. (BORGES, 2008, p.40).

<sup>108</sup> Não há como não lembrar de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (1935), também em momento epifânico da personagem homônima: “Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro.” Quanto a Otálora, a morte surge como resposta à tentativa de mudança, justamente, de destino. Realmente o homem deve aceitar a própria sina.

mesmo estado denota um elemento carregado de significação. Em outras palavras, não resulta numa repetição, mas acaba cumprindo uma função na narrativa. Segundo Tedio (2000b), “Bandeira, a las doce en punto de la noche, ordena a la mujer que bese a Otálora, en un herejético acto simbólico de entrega –como Judas con Cristo.” Quanto à voz “afeminada” de Bandeira, Herbert Brant (2010) explica, de acordo com uma teoria homoerótica sobre a contística borgeana<sup>109</sup>:

Weakened by the feminized position in which Otálora has put him, Bandeira himself cannot wreak his vengeance on Otálora; that job is left to Suárez who symbolically and violently penetrates Otálora with a gunshot and consequently destroys the rival that had appropriated Bandeira's phallic power.

Tal posição feminilizada poderia ser identificada também na maneira como ele chama a mulher, quando “golpea con suavidad a la puerta”. Aqui, evidentemente, a suavidade pode residir no fato de saber da traição, por fazer parte do plano para desmascarar Otálora. Ademais, a mudança de voz pode remeter à comoção, no exato momento em que usaria a própria mulher para aniquilar o invasor.

Em contrapartida, Otálora nem havia imaginado que isso poderia acontecer, ainda mais por se sentir como um deles. E o fato de Bandeira exigir um beijo entre a mulher e o rapaz representa não só a humilhação para os dois, mas também constitui um motivo concreto para matá-lo. O *gaucho* constrói o labirinto, colocando a mulher como “guia”: “encontramos el juego: Bandeira observa a Otálora en una especie de divertimento lúdico parecido al del laberinto” (CASTILLO, 1995, p. 289). O *compadrito* chega ao centro, que é a morte, a perda de poder. Como Bandeira soube muito antes das intenções do novo *gaucho* (com o auxílio de Suárez), tal poder não chega a pertencer ao outro efetivamente. Para Castillo (1995, p. 285): “Por un momento, Borges es Otálora, pero, sobre todo, es Bandeira, pues éste, al jugar con Otálora y decidir su destino funesto, es un delegado del propio Borges, que, en definitiva, es el verdadero jugador y artífice.” Sylvia Molloy (1999, p. 86) complementa: “Quedan como *negativo* del relato (como suplemento invertido) la mujer, el apero y el colorado. Atributos o

---

<sup>109</sup> O autor analisa a obra partindo de uma teoria homoerótica, buscando indícios de homossexualidade implícita nos contos. As mulheres operam, nesse sentido, como intermediárias da afeição masculina, que não pode se concretizar pelo contato carnal. Brant (2010) segue essa linha de raciocínio em função do tratamento problemático, na visão dele, da temática que envolve sexo e mulheres. Apesar de constituir uma leitura válida, não representa a única, em se tratando de estudos culturais de gênero. Em Sarlo (2007), aparece breve menção a possíveis traços de homossexualidade e incesto em “La Intrusa”, mas a pesquisadora não chega a desenvolver o argumento. Brant cita um texto de Balderston, em que há consonância acerca dessa leitura, destacando-se o “pânico homossexual” dos irmãos. Vale, aqui, apoiar-se na fala do próprio Borges, que explica a origem do conto, bem como o efeito pretendido: “Fiz com que os personagens fossem irmãos, precisamente para afastar toda suspeita de uma rivalidade. Mas agora resulta que não, que se consegue isso sugerindo que, além de irmãos, são homossexuais. De modo que minhas precauções foram em vão. Ao contrário: foram contraproducentes.” (BORGES, 1981).

adjetivos de Bandeira pero atributos que se han vuelto imprevisibles porque han sido contaminados por Otálora.”

A morte, como se pode ver, inicia e finaliza o conto, numa tensão circular que também fatalmente prende o leitor. Sabendo de antemão da morte do aparente protagonista (afinal a personagem principal é Bandeira, uma das chaves de compreensão do conto), o leitor não se questiona acerca do *que* ocorreu, e sim de *como* ocorreu. Assim, o enfoque não constitui o assassinato, mas em todo o labirinto que desembocou nele.

Aliás, conforme Castillo (1995), se não fosse o artifício literário do labirinto implícito, o relato seria considerado literatura “costumbrista”. Não é à toa que o narrador se autodenomina: “el hombre que entreteje estos símbolos.” (p. 546). A mulher, sob esse viés de leitura, adquire importância fundamental, uma presença labiríntica. E o significado se amplia, lembrando em muito a crítica do contista Julio Cortázar, cuja tese reside na ideia de que um bom conto sempre extrapola o que conta: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). O próprio Borges explica como surgiu a ideia de escrever essa história, misturando ficção e realidade, em relato no livro do amigo Roberto Alifano (1988, p. 164):

A história ocorreu-me numa viagem que fiz à fronteira do Uruguai e Brasil em 1934. Eu tinha viajado a Salto à estância de meu amigo Enrique Amorim e depois fomos àquele povoado de fronteira; lá vi matar a um homem perto de mim e esse fato me impressionou muito. Tudo o que vi naquela viagem era primitivo: os adornos dos cavalos, os gaúchos com suas barbas<sup>110</sup> descuidadas, as cercas de pedra, os arreios, os avestruzes, o gado de chifres longos. Foi como uma viagem ao passado... Quanto aos nomes, Otálora é um antigo nome de família meu, o mesmo que Azevedo, porém com *c* espanhol em lugar do *z* português. Bandeira era o nome do jardineiro de Enrique Amorim; também sugere os bandeirantes, ou conquistadores portugueses, que alguma vez nomeia Camões nos seus Lusíadas.

Quanto à construção de gênero, a mulher concretiza o destino do homem, que não a deseja somente pelas qualidades femininas, mas pela função, porque identifica o mais valente. Bandeira recupera seu papel de líder, porém foi por meio dela que teceu o labirinto. Sem a mulher de “pelo rojo”, Otálora não teria tomado temporariamente o lugar do outro. Desse modo, em um primeiro momento o feminino não tem voz e vez na obra borgeana, que recria uma sociedade cujo poder centra-se nas mãos masculinas. Entretanto, uma leitura na perspectiva dos estudos culturais de gênero demonstra como ela ocupa uma posição central, ainda sem ter voz. Ela vive submetida ao masculino, corroborando o espaço privilegiado que

---

<sup>110</sup> Segundo Perrot (2007), as barbas são um sinal de virilidade, enquanto os cabelos longos denotam feminilidade.

ele ocupa na sociedade. Em contrapartida, representa o perigo e a destruição para o próprio homem! No conto em questão, por um lado é instrumento (de Bandeira), mas por outro é a própria morte (porque a Otálora “le han permitido el amor”).

E quanto ao fatal labirinto, fica evidente que o guarda-costas Suárez havia contado a Bandeira os planos do novo *gaucho*. Aqui o grupo se fecha ao perigo que o outro representa. Conforme Tedio (2000), *compadritos* diferem de *gauchos* de maneira bem explícita, o que leva a entender os porquês de Otálora não corresponder ao tipo sociológico representado na figura de Bandeira:

El compadrito va ser el gaucho que perdió su moral, por el contacto con la ciudad, con la industrialización y los avatares del capitalismo, y se hizo delincuente, seguramente resentido porque la ciudad le robó su espacio. Es el campesino inmigrante que se vio obligado a venirse a los suburbios, a los arrabales, desplazado del campo por la mecanización de la pampa, y para sobrevivir, ante el desempleo, debió convertirse en maleante orillero, en pandillero o contrabandista, como el Otálora del cuento "El muerto" o los cuatros Nelson de "La intrusa".

No campo teórico, Flax (1994) apresenta a teoria feminista como um modo de pensar atual, em proximidade à filosofia pós-moderna, pois problematiza a constituição do sujeito, além de analisar as relações sociais, no intuito de desconstruir noções tradicionais de gênero, embasadas nas categorias “macho” e “fêmea”. Tal aproximação também se deve ao fato do caráter desconstrucionista dos discursos pós-modernos, que buscam dissolver pressupostos positivistas. Como tese principal, a teoria busca analisar “como as relações de gênero são constituídas e como nós pensamos ou, igualmente importante, não pensamos sobre elas.” (FLAX, 1994, p. 219). Aqui, pode-se remeter ao processo de naturalização dos papéis sociais, abordado por Bourdieu, segundo o qual as mulheres “aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica.” (BOURDIEU, 2007, p. 45). Então, um dos tópicos centrais de tal teoria consiste em analisar a histórica dominação masculina (em Bourdieu, o enfoque é a aceitação feminina de tal dominação, o *habitus*). Salete R.P. dos Santos (2010, p. 77) lembra a falácia de se pautar papéis sociais para homens e mulheres a partir de dados biológicos, como se sexo fosse sinônimo de gênero. Vale ressaltar que diferenças anatômicas muitas vezes servem de justificativa para engendrar diferenças culturais. Flax (1994, p. 228) continua:

Essas relações de dominação e a existência das próprias relações de gênero têm sido dissimuladas de várias maneiras, inclusive pela definição das mulheres como uma “questão” ou o “sexo” ou o “outro” e os homens como o universo (ou pelo menos sem gênero). Numa ampla variedade de culturas e discursos, os homens costumam ser vistos como livres de relações de gênero ou como não determinados por elas.

Assim, o masculino, como resgata a autora, também deve ser alvo dos estudos de gênero, problematizado tal qual o feminino. Desse modo, as relações sociais de gênero, construídas (mas percebidas como naturais), aprisionam tanto homens quanto mulheres, obrigados a atuar na vida comum de acordo com o que se espera deles.

Liane Schneider (2000, p. 119) localiza as origens das assimetrias de poder entre os diferentes gêneros:

O sistema de gênero é um sistema de representação que caracteriza e dá significado ao sujeito dentro da teia social. Um dos aspectos problemáticos das organizações de gênero do sistema patriarcal reside em sua organização assimétrica. O sujeito masculino é sempre definido a partir de uma posição central, de maneira mais positiva e independente do que o feminino. Essa relação desequilibrada é resultado direto de uma visão filosófica de opostos absolutos, onde o masculino é tomado como paradigma da existência humana. O que não é masculino (ou seja, o feminino) existe apenas em relação a ele, devendo assumir posições marginais, o *status* do Outro.

No conto em questão, há uma forte definição de gêneros, cujas relações sociais concentram-se na exigência de homem viril *versus* mulher feminina, afinal aquele “atua” (o agente, nos termos de Foucault) enquanto esta simplesmente “aparece” (o instrumento). Na verdade, ao passar a noite com Otálora, a mulher age, mas ainda está sob o comando do homem, o que a objetifica. Como diria Bourdieu, virilidade delinea-se como não feminilidade, resgatando o caráter relacional do processo identitário: afirmar identidades é negar alteridades. Ser homem equivale a ser não mulher.

Na mesma linha conceitual segue Flax (1994, p. 229), o que corrobora a análise do masculino para entender a constituição do feminino na literatura:

O gênero, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (ou “totalidades” temporárias na linguagem dialética) constituídas por e através de partes inter-relacionadas. Essas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras.

Ao todo, no conto há quatro encontros entre Otálora e a mulher de Bandeira: no primeiro, a vê ao lado de seu dono: “con una clara y desdeñosa mujer de pelo colorado” (p. 546). “Desdén”, na língua espanhola, refere-se à indiferença, desapego que denota menosprezo; no segundo, a imagem feminina chega a Otálora por meio do espelho (um símbolo importante da vaidade feminina), que transfigura a realidade. O terceiro constitui a noite do encontro sexual. O quarto, o dia da morte. Em apenas quatro menções diretas à presença da mulher, Otálora vai da posse à perda. Não se sabe o que acontece com ela. Mais uma vez, o enfoque é no masculino, e o feminino se move como objeto. Ou melhor: é movido. Não há menção, neste e em outros contos borgeanos de temática regional, de

tentativas femininas a fim de romper o esquema de dominação. Nos termos de Bourdieu, as estruturas de dominação se naturalizam e nada mais são que produtos históricos. O ator social tende a agir de acordo com o que será mais apreciado no âmbito social de sua existência, o que acaba por fazê-lo compartilhar a dominação simbólica:

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos ‘habitus’ e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, espontânea e extorquida, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe. (BOURDIEU, 2007, p. 49).

Citando o tabu do incesto como ato fundador da sociedade (em Lévi-Strauss), Bourdieu afirma que as mulheres se convertem em objetos de troca para contribuir na reprodução do capital simbólico dos homens, o que explica a exaltação da masculinidade em determinadas culturas. A função feminina, dessa forma, é “contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens”. (BOURDIEU, 2007, p. 55). Por mais que não haja menção a “casamento” (mercado matrimonial, como afirma o sociólogo), no conto em questão a mulher se move exatamente nesse sentido, reforçando a dominação e, por conseguinte, o poder do homem sobre outros homens, mais importante que o poder dele sobre ela mesma. Nesse ponto, o conto lembra muito o simoniano “Jogo do osso”, cuja dominação se faz mais forte ainda, sobretudo pela violenta objetificação da mulher, convertida em moeda de troca.

O que é dito sobre a mulher é exatamente o que o leitor precisa saber dela. A crítica pode até apontar certa falta de psicologia individual: mas isso tem a ver, também, com a estrutura do gênero literário “conto”: não há espaço/tempo para delinear a personalidade das personagens, aparecendo de forma sutil, no conjunto da ação. Savater (1995, p. 356) explica a preferência borgeana por tal gênero, no lugar do romance, afirmando que a intenção ficcional dispensa o tratamento da psicologia ou a caricatura costumbrista das personagens: “Él no necesita la prolijidad de la novela para hacernos conocer a un personaje; le basta un gesto, una intención, un acto.” As personagens borgeanas, quando recebem atenção da crítica (mais preocupada com o “sentido universal” da obra), são comumente caracterizadas de “abstrações intelectuais”, o que anularia a necessidade de estudos acerca dos papéis identitários tanto de homens quanto de mulheres na sociedade representada. Entretanto, Brant (2010) problematiza a noção de gênero em Borges, indo na contracorrente de tal crítica:

I cannot concur, therefore, with those critics who consider Borges' characters as nothing more than intellectual abstractions. The problem with this view is that it tends to neutralize the very important differences between the way Borges characterizes males and females. While the characters in Borges' stories may or may not have fully rounded human personalities, they *always* have gender. And in the Borgesian universe, gender distinctions are used to place males in a privileged and central position while females are subservient to male prerogatives and function as instruments in male development.

No primeiro encontro dos quatro já citados, a mulher aparece apenas para acompanhar Bandeira, mas no segundo ela é “vista” por Otálora no reflexo do espelho. Aproveitando a carga semântica do símbolo, pode-se dizer que Otálora não chega a conhecer a mulher, mas somente a imagem projetada dela. É como se, na realidade, não tivesse acesso direto a ela. Na trajetória do conto, tal ideia se concretiza: a ele foi permitido temporariamente ficar com a mulher do outro, convertida em pura e simples armadilha, labirinto que atrai o homem, só que o conduz unicamente à morte.

Além do elemento metafórico, o símbolo supracitado aparece concretizado na obra borgeana, quando a personagem fica encerrada em um labirinto físico, como o Minotauro em “La casa de Asterión”. Tal constatação mostra como ele representa um elemento fundamental para a escritura borgeana, permeando tanto contos como poemas. Assim, ampliando as possibilidades de leitura, localiza-se a mulher como um “espaço” labiríntico, que leva o homem a percorrê-la e, conseqüentemente, chegar ao centro. A imagem recorrente do labirinto como caminho fatídico simboliza por outro lado a vida<sup>111</sup>, em que o homem se encontra perdido. Como a mulher também o desnorreia, é válida a associação.

Voltando ao conto, a personagem masculina, por meio do feminino, fica presa no próprio labirinto, lembrando Lönnrot, de “La muerte y la Brújula”, enredo cujo protagonista também termina como vítima de seu próprio plano contra o outro, um conto considerado “antidetetivesco”, afinal o detetive (Poe não gostaria disso) fracassa. Segundo Molloy (1999, p. 85): “La avidez (el deseo de consumir al otro, en su predicabilidad, para suplantarlo) se vuelve muerte y clausura del relato. [...] Mueren Otálora y Lönnrot en circunstancias similares: en una trampa preparada por otro que es – y cabe tomar el adverbio al pie de la letra – ‘nominalmente el jefe’”.

Na verdade, Bandeira deixa o subordinado pensar que está no poder, inclusive por meio da posse da mulher, ainda que por uma noite. Tedio (2000b) considera o novo *gaucho* o “duplo paródico” de Bandeira: “Por un lado, Otálora se parece a Bandeira porque ha llegado a jefe de la banda de contrabandistas y, por otro, el compadrito ha estado en contacto con

---

<sup>111</sup> Tanto é que na Argentina, hoje, o adjetivo “borgeano” denomina situações labirínticas, difíceis de resolver.

objetos y pertenencias del brasileño: caballo, aperos, mujer rubia<sup>112</sup>.” Nesse sentido, o conto possui um veio fantástico, afinal, segundo o próprio Borges, a tematização do duplo é um dos meios de se destruir a realidade.

O plano de Otálora desemboca no plano do chefe, muito antes arquitetado: “Azevedo Bandeira es diestro en el arte de la intimidación progresiva, en la satánica maniobra de humillar al interlocutor gradualmente, combinando veras y burlas.” (p. 548). Então, a atitude da mulher só é repreendida para que justifique a morte de Otálora. Bandeira *permite* a traição, a saber, deixa que ela aconteça, tolera que os dois passem uma noite juntos para que o jovem acredite estar mandando nos homens de Bandeira, algo ilusório, afinal Suárez se mostra um capataz fiel, um *gaucho*: “As manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra. [...] o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de posse.” (BOURDIEU, 2007, p. 20 e 30).

Bandeira constrói tal jogo provavelmente porque: “quiere saber si Otálora es merecedor de esa deuda. Es tan poderoso y ambicioso que le molesta deberle algo como la vida a alguien. Crea un laberinto para justificar la muerte de su acreedor, convirtiéndolo en un traidor. El acreedor cae en la trampa y muere.” (CASTILLO, 1995, p. 289). Todo labirinto possui um fim (salvo o paradoxal de Zenão, em linha reta, exemplificado pela corrida disputada entre Aquiles e a Tartaruga<sup>113</sup>). Mas esse labirinto borgeano, que justifica a morte, é arquitetado em torno da mulher, esta adquirindo aqui o papel exercido pelo punhal, no conto “El sur” (*Ficciones*, 1956):

Desde un Rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo) le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran. (BORGES, 2001, p. 23).

<sup>112</sup> No conto, a mulher possui cabelo “rojo”: “(Del lat. *russus*).1. adj. Encarnado muy vivo. Es el primer color del espectro solar. 2. adj. rubio (de color parecido al del oro). 3. adj. Dicho del pelo: De un rubio muy vivo, casi colorado.” (DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA). De acordo com tal definição, pode-se imaginar os cabelos femininos em tom alarajado, misto de vermelho e amarelo, uma zona fronteira entre as duas cores (primeira e segunda cores do espectro solar, respectivamente), por isso Tedio (2000) a considera “loura”, provavelmente levando em conta a coloração da sela de pele de tigre. Todavia, é preciso reiterar a semelhança entre a cor do cabelo e a do cavalo, afinal “colorado” adjetiva os dois e, em língua espanhola, “caballo colorado” se refere a um animal de tom avermelhado.

<sup>113</sup> E tematizado na obra borgeana, quando Scharlach diz a Lönnrot, em “A morte e a Bússola” (1944): “Para a outra vez que o matar – Replicou Scharlach – prometo-lhe esse labirinto, que se compõe de uma única linha reta e que é invisível, incessante.”



O conto em estudo permite refletir não só sobre as diferentes construções de gênero, mas ainda sobre as relações de poder entre homens e mulheres, entretanto não se trata de um assunto facilmente abordável. Como diria Michel Foucault (1988, p. 89), “O poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.” Para o autor, homem e mulher exercem poder um sobre o outro, numa troca perpétua de papéis, dependendo das relações estabelecidas. No universo literário borgeano, a mulher chega a atuar sobre o homem, um poder de forma implícita, ainda que pelo viés da sexualidade (e da sedução, conforme Perrot [2007]), na figura de Emma Zunz. Na esteira de Foucault, é preciso entender as relações de poder de maneira relacional, visto que homens e mulheres constituem uma tensa rede de relações, mantida por negociações, avanços e recuos. Novamente em Borges, na convivência homem e mulher a assimetria, tendendo para o lado masculino, quase anula o feminino.

Outras formas de exercer poder tradicionalmente tidas como femininas (mas historicamente construídas), como a maternidade, a manutenção do lar e o cuidado com os filhos, praticamente inexistem no discurso literário borgeano, que recria uma sociedade cujos valores centrais não residem no casamento e na família.

Em outros contos borgeanos (e simonianos), a mulher também concretiza (ou simboliza) o “falimento”<sup>114</sup> masculino, como em “La intrusa” e “Hombre de la esquina rosada”. No primeiro, Juliana Burgos (nome que repete as iniciais de Jorge Luis, além de indicar, via sobrenome, a versão castelhana do português “Borges”<sup>115</sup>) quase separa os irmãos, que chegam a dividi-la mas acabam disputando-a. Aqui, a semelhança reside no feminino como instrumento de rivalidade, no entanto a intrusa é quem morre, destituída desde o início de identidade e vista como a outra; já “El muerto” condensa o feminino como portador da morte. No segundo, ainda mais semelhante a “El muerto”, a mulher atua como prêmio ao homem que prova ser o mais valente do grupo, lembrando a simoniana Lalica. Além disso, a mulher de “pelo rojo” não é nomeada, assim como Lujanera, Serviliana (em “El otro duelo”) e até mesmo a “filha”, em “Contrabandista”, mulher resumida à condição de seu papel social. No caso das borgeanas supracitadas, o gentílico serve de denominação. Conforme Ernst

<sup>114</sup> “Sou homem, depois desse falimento?”, diria a personagem de “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, diante da perplexidade da vida.

<sup>115</sup> Detalhe apontado por Brant (2010), para quem resulta impossível ignorar os nomes em Borges, sempre tão simbólicos. Para o autor, a identificação com a mulher violada poderia ser um indício de uma suposta violação sofrida por Borges. O crítico parece levar sua teoria homoerótica longe demais.

Cassirer (2000, p. 69): “o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe esta distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se, denotando ausência de identidade.” Perrot (2007, p. 17) complementa:

Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranqüila, Sua aparição em grupo causa medo. [...] Até mesmo o corpo das mulheres amedronta. É preferível que esteja coberto de véus. Os homens são indivíduos, pessoas, trazem sobrenomes que são transmitidos.

Voltando à história dos dois irmãos, eles constroem o próprio labirinto, porém tiram a mulher do jogo antes que ela os separe: “Los hombres construyen laberintos en los que perecen; casi todos los personajes de Borges mueren en su propio labirinto.” (MONEGAL, 1987, p. 41). De qualquer forma, o feminino representa perigo e perdição quando se encontra com o masculino, originando a situação-limite que o suga. As paixões são, por essência, perigosas, ao ponto da fatalidade, afinal desembocam na morte, seja do homem, seja da mulher. A sexualidade, na contística borgeana, adquire cunho negativo, tal como no mundo simoniano. Acontece que nenhuma mulher (borgeana ou simoniana) representa um labirinto grego, aquele do qual fala o detetive Lönnrot, cuja estrutura constitui-se de uma só linha. Se assim o fosse, os homens não ficariam presos.

Jurado (1996, p. 124) também aproxima “El muerto” a “Hombre de la esquina rosada”, todavia criticando sobremaneira a postura feminina, que tende para o elemento puramente biológico (chega a chamar as personagens de “animalitos promiscuos y sumisos”). Ao tratar de “El muerto”, a autora não considera a traição da mulher como algo consentido por Bandeira, parte do plano, e sim como um ato feminino de reconhecimento do homem mais valente. Na verdade, as duas leituras são possíveis, válidas em função do que o texto literário oferece, até porque poucas são as referências em torno da mulher. Mas vale lembrar que a Otálora “le han permitido el amor”, o que instaura uma lacuna a ser completada pelo leitor. Sugere-se que Bandeira esteve o tempo todo no controle da situação:

Además de Emma Zunz, aparecen dos fugaces mujeres: la inoñbrada pelirroja de *El muerto* y la Lujanera de *Hombre de la esquina rosada*. Las dos son exactamente iguales y se parecen a las aves de corral y a otras hembras de especies polígamas, en hecho de entregarse inmediatamente al macho que vence en la pelea o da pruebas de mayor coraje. [...] La pelirroja de Azevedo Bandeira duerme una noche con Otálora, porque regresa victorioso de un tiroteo. (JURADO, 1996, p. 124).

Ao comentar a proliferação de citações na produção literária de Borges, que ao mesmo tempo atraem e distanciam o leitor, Molloy (1999, p. 158) faz uma curiosa comparação entre as mulheres borgeanas, que de alguma forma encontra ainda mais sentido no âmbito deste trabalho:

Entre autor y lector funciona la erudición borgeana, como funcionan la mujer, el apero y el colorado entre Bandeira y Otálora en ‘El muerto’, o como la intrusa, en el cuento del mismo nombre, entre los dos hermanos. Son atributos fluctuantes que es inútil detener (aunque el impulso sea detenerlos para adueñarse de ellos) porque nunca serán de nadie: o serán provisoriamente de alguien para luego contaminarse con el ilusorio y fragmentado adueñamiento de otro. Como la Juliana, en ‘La intrusa’, traen la discordia.

Já na produção de Lopes Neto, dois contos se relacionam mais intimamente à problemática aqui abordada: “Jogo do osso” e “O negro Bonifácio”. A primeira história também enfoca a mulher como prêmio, ao passo que a segunda aborda o feminino como aniquilação total do masculino. Assim, as representações literárias borgeanas e simonianas aproximam-se em vários pontos, sobretudo no que tange a (pouca) movimentação do feminino, em sociedades violentas e essencialmente masculinas. Nesses contos, ele aparentemente não age, mas determina sobremaneira o destino masculino. Aliás, nascer mulher nessa sociedade também implica um determinado destino. A identidade regional, seja do *compadrito* (Borges), seja do gaúcho (Lopes Neto) privilegia o homem, então cabe à mulher atuar num contexto de passividade. Aqui, caberia perfeitamente a definição, em linguagem lacaniana, da mulher como o “outro” para o homem.

Dessa forma, para o leitor talvez a presença feminina resulte em um elemento quase imperceptível, haja vista a escassez de elementos que demonstrem a personalidade e a atitude da mulher de “pelo rojo”. Porém, é ela quem possibilita a aniquilação do elemento masculino, afinal o beijo no outro justifica a morte. Isso porque concretiza o desrespeito ao código de ética dos *gauchos*: um homem tem autorização para matar quem manchar sua honra. Então, “tomar posse” da mulher alheia, ainda que por uma noite, é grave na medida em que representa uma afronta à figura masculina. Na Grécia antiga, por exemplo, mulher casada deveria ser respeitada, mas não em função propriamente da mulher. O desrespeito, se ocorresse, seria em relação ao marido, o que representa algo inaceitável. Assim, as relações sociais ocorrem basicamente entre os homens. As mulheres atuam marginalmente, para reforçar tais relações.

Mais que julgar as representações das atitudes femininas (ou falta de), cabe ao leitor (e ao crítico), a partir do elemento literário, pensar sobre a sociedade representada, sobre o espaço de ação destinado a mulher. Ela poderia realmente agir, ir contra as decisões masculinas? Ou a literatura apenas mostra a verdadeira redoma de relações sociais que a

aprisiona? Também não há a menor justificativa para se julgar o literato, neste caso acusando-o de “machista”<sup>116</sup>, como alerta Chiappini (2002, p. 57):

A identificação, aliás, dos preconceitos das personagens como sendo extensivos aos autores é uma falácia de muitos leitores que ignoram as tensões e contradições discursivas, próprias do tecido literário. Para entender e valorizar a obra, é necessário proceder a uma análise que vá da utilização da ironia aos usos do foco narrativos e aos mecanismos de distanciamento e aproximação do narrador.

Evidentemente que o sentido final do conto é formado pelo leitor, que decidirá privilegiar ou não uma leitura pela perspectiva de gênero. No caso da primeira opção, é perfeitamente possível e constitui uma via inclusive de ampliação de sentido. Não seria necessário “questionar” o sentido do conto para o autor, entretanto vale analisar a opinião do próprio “criador” sobre a “criatura”. Atente-se para o fato de ele parece querer “universalizar” elementos embasados em questões regionais:

Prefiro que este conto seja lido como uma espécie de aventura. Acho um exagero tomá-lo como uma alegoria deliberada da vida humana. A alegoria, talvez esteja dada apesar de mim; todos, tal como o pobre Otálora, recebemos as coisas para que no momento de morrer nos sejam arrebatadas. (BORGES apud ALIFANO, 1988, p.164).

Frente a um conto como esse (e fazendo um paralelo com outros, na linhagem de “La intrusa”), não se pode falar em ausência<sup>117</sup> do elemento feminino na literatura borgeana. Nem em presença, afinal as personagens mulheres seguem em função dos homens, embora em alguns contos tenha uma posição central no que tange o enredo. Porém, é nessa zona interdita, fronteira (assim como a região em que transcorre o conto em análise) que o feminino se converte em labirinto. Para defini-lo, resulta quase impossível, convertendo-se a mulher em um conceito “aporético” (tomando emprestado o termo filosófico). Ela é toda uma indagação para o homem. Aparentemente, não tem voz e vez, mas se torna crucial para a “trajetória” (e o desfecho) da trama, em todos os contos aqui enfocados, inclusive de Lopes Neto. Desse modo, pode-se ler em ambos os autores tanto imagens de mulheres pertencentes a um contexto histórico espaçotemporal quanto uma crítica encoberta a tal condição feminina, dentro dos limites do literário como refiguração da realidade, não espelhamento. Monegal recupera a origem do símbolo do labirinto:

<sup>116</sup> “Pouco importa se Simões Lopes Neto e Blau Nunes – sua criatura – subscrevem a atitude machista (e já não restam dúvidas de que assim ocorre). Importa sua expressão simbólica, isto é, literária, inaugurando a interpretação da realidade aparente.” (CHAVES, 2001, p. 145).

<sup>117</sup> Dessa forma, resulta difícil concordar com Alicia Jurado (1996, p. 123), quando diz que: “En muchos relatos no aparece ningún personaje femenino; en otros, pone a las mujeres en escena como un director teatral mandaría colocar un jarrón o una silla, porque agregan verosimilitud al ambiente, pero son borrosas o casuales o, a lo sumo, indiferenciadas y pasivas”. Isso porque o feminino faz parte do (quase sempre trágico) desfecho, aliás, muitas vezes o origina, direta ou indiretamente.

Criado por Dédalo para o Minotauro, é, ao mesmo tempo e de maneira contraditória e complementar, uma fortaleza para proteger e uma prisão para encerrar o monstro. [...] No centro imóvel do labirinto encontra-se o monstro, ou o deus (pois a monstrosidade é às vezes atributo divino). Esse centro é sempre secreto. (MONEGAL, 1987, p. 91).

Assim, a (quase) imperceptível presença feminina atua de forma fundamental para o desenlace do enredo, cujo elemento central – a morte esperada desde o título, a chegada ao centro do labirinto – ocorre em função justamente da “despresença”, ou ausência presente, feminina.

### 3.1.2 Personagens “inocentes”: Talapa, Maria Altina e Juliana Burgos

*Bonita, tem pena, tem pena da gente.  
Por causa da sombra dos cílios, longa,  
por causa da polpa do lábio morno,  
me dá o teu corpo, me dá o teu corpo!*  
Augusto Meyer

Seriam filhas de Virgem Maria as personagens inocentes? Chegam a ser comparadas à figura sagrada: Talapa ficou “lindaça, como uma Nossa Senhora”. Algumas são isentas de pecado, puras, de aura virginal. Elas seriam o “antídoto de Eva”, segundo Perrot (2007), lembrando que a religião é um dos discursos que compõem (e formatam) o imaginário coletivo. De acordo com Bonnici (2007, p. 70), a tradição bíblica interferiu significativamente no imaginário: “Basta analisar os ritos judaicos no Antigo Testamento e a impureza ritual em povos primitivos para concluir que o impuro e a rejeição do impuro sempre se referem à mulher, objeto de interdições. É ela, portanto, o outro, o mal, o perigoso, o fascinante.”

Via de regra, elas encarnam os papéis tradicionais femininos de filha, esposa e mãe. A mulher, na cultura patriarcal, é criada para bem assumi-los, sempre subordinada, numa função ou outra, ao respectivo homem – o pai<sup>118</sup>, o marido – que a detém como propriedade. Em Simões, tais subordinações ficam evidentes, principalmente nos contos em que a filha “jaz” sob a proteção paterna e a ele se reporta: “Melancia Coco Verde”, assim como “Os cabelos da china” e “Contrabandista”. Neste conto, atente-se para o fato de que o pai busca do outro lado da fronteira o vestido branco para o casório – símbolo da pureza da filha, elemento que confere a manutenção da honra. Mas tal “indumentária” chega manchada de vermelho – o símbolo máximo da morte. Até esta menina (jamais nomeada, apenas confinada no papel de

<sup>118</sup> Daí que surge o termo tão caro aos estudos feministas: patriarcado, referindo-se ao “poder do pai”, uma espécie de dominação masculina construída culturalmente, mas muitas vezes tida como “natural”.

filha), mesmo que indiretamente, instaura a violência (por desejar um vestido da cidade; é a única mulher simoniana letrada). Conforme Zinani (2006, p. 64), “a figura feminina sempre esteve sob a tutela masculina, indiferentemente ao tipo de filiação da sociedade – enquanto solteira, está sob o domínio do pai ou do irmão, depois de casada, passa à guarda do marido.” Na estrutura patriarcal, ele ocupa o posto de chefe da família, decidindo sobre tudo que acontece com ela, na condição de provedor e, portanto, detentor do poder de escolha. A socialização da filha, evidentemente, passa pelo crivo dele, e o matrimônio, nos moldes tradicionais, apenas transfere a “tocha” do poder paterno para o marital.

Não obstante, na sociedade representada na literatura borgeana não há um delineamento tão fixo de papéis femininos como em Lopes Neto, lembrando as moças “casadoiras”. Pode-se falar em casamento ao considerar que personagens vivem juntas, mas não aparece a concretização dessa instituição nos moldes católicos, segundo os preceitos religiosos, tal como se percebe na obra do literato sul-rio-grandense. Além disso, nas *orillas*<sup>119</sup>, um espaço de movimentação mais livre, são comuns prostitutas e mulheres que simplesmente escolhem<sup>120</sup> um homem como protetor. No caso da “intrusa” Juliana Burgos, ela praticamente é forçada a voltar a se prostituir, mesmo depois de ser retirada de um bordel.

Vale lembrar Perrot (2007) que considera o prostíbulo como mais uma forma de confinamento feminino, cuja ação se limita ao espaço privado, sempre a serviço dos outros via próprio corpo. A divisão sociocultural tendeu a aprisionar a mulher ao espaço privado, nas funções de esposa<sup>121</sup> e mãe, cabendo ao homem atuar no público, lugar onde tudo acontece, espaço privilegiado das relações sociais e dos negócios. Evidentemente que o feminismo questiona essa divisão, apontando que o público representa o que deve ser mostrado, evidenciado, enquanto o privado abarca tudo que deve ser escondido, protegido, guardado. A título de conclusão sobre a temática, vale a pena invocar novamente a poeta-freira Sor Juana Inés de la Cruz (uma feminista antes mesmo do feminismo, ainda no séc. XVII!), quando relativiza a culpabilidade feminina no que tange o prostituir-se: “¿O cuál es más de culpar/aunque cualquiera mal haga:/ la que peca por la paga/ o el que paga por pecar?”<sup>122</sup>

Talapa e Maria Altina: ambas estão imersas na tradição do casamento nos moldes patriarcais. Quanto à primeira, ela recorre à escrava (sua ama de leite) para ser ouvida acerca

<sup>119</sup> “O espaço real, constituído pelos bairros periféricos, o arrabalde, carrega uma carga de negatividade, conferida pela pobreza e pela aparente desordem que rege a vida de seus habitantes.” (DUARTE, 1995, p. 165).

<sup>120</sup> Ou são escolhidas?!

<sup>121</sup> Antes disso, confinada como “filha”.

<sup>122</sup> Poema “Sátira Filosófica”.

de seu sofrimento amoroso, não ao pai. Isto é, a liberdade do mundo gaúcho é uma prerrogativa essencialmente masculina. Sobre o papel de esposa, de acordo com Raymundo Faoro (1998, p. 36), “O amor também se polariza em dois extremos: o sensual, plebeu, e o casamenteiro, consagrado pelo sacramento do matrimônio [...] A mulher é olhada como fêmea ou como esposa; não conhece outro ângulo de visão o gaúcho de Simões Lopes Neto.” Ainda sobre as mulheres simonianas enfocadas aqui como inocentes: “situação especial, entretanto, de simpatia e de ternura, é a da donzela, da mocinha. O patriarcalismo é assim mesmo: à medida que oprime a mulher casada e a enclausura no gineceu, valoriza a mulher solteira.” (FAORO, 1998, p. 37). Ademais, o matrimônio, que destina a mulher a um só homem, representa a contenção da sexualidade feminina, fazendo com que ela (teoricamente) não mais exerça seu poder de sedução sobre outros homens, afinal “o apelo sexual da fêmea engendra a destruição dos machos.” (CHAVES, 2001, p. 134).

Antes de contar o conflito de “Melancia – Coco Verde”, o narrador já antecipa a causa da desordem: “É rabo-de-saia, já se vê...”. Talapa, “a moça lindaça”, não aceita ficar com o primo “ilhéu comedor de verduras”, como era vontade do pai, nomeado não por acaso de “Severo”. Ao contrário, a valentia, a honradez e a lealdade de Costinha<sup>123</sup> a atraem, para que tenha ao lado do gaúcho a proteção de que precisa, oferecendo-lhe obediência em troca. Aqui, vale analisar a possibilidade de transgredir a vontade do pai (e ela o desafia), de nortear a própria vida, ainda que seja para continuar confinada ao lar – casando-se com outro. É relevante o fato de o pai deter o poder de decisão sobre o destino social da filha, tanto é que o casório quase se efetiva – não fosse a atitude do verdadeiro amado em tramar contra o proposto. Do lado do noivo, parece não haver restrição ao casamento interétnico. Outro detalhe: a vontade paterna iria contra a opção por um verdadeiro gaúcho. Casar a filha com um português – devido ao poderio econômico que este detém – representa aceitar um membro de outro grupo cultural, o que Blau condena veementemente.

A mulher tentadora e ao mesmo tempo frágil e inocente é cobiçada por Chicão, em “No manantial”, carregando o signo de pureza no próprio nome. Ele deseja a noiva de outro, “de um tal de André, que era forriél e gauchito teso”, e a quer “de carne e osso”, não se importando com outras características que não fossem as físicas: “não queria saber se a menina era vergonhosa, ou trabalhadeira ou prendada. Ele só olhava-lhe para as ancas, e os seios, e para a grossura dos braços” (p. 32), desconsiderando atributos morais, por exemplo.

---

<sup>123</sup> Ao saber do casamento de sua amada com outro, ele pondera: “diante do dever o moço engoliu a tristeza, e mesmo não quis se desmoralizar desertando justamente naquela hora de peleia”. (p. 77).

Ao tentar fugir de um ataque brutal, Maria Altina acaba afundando no manancial, “na fervura preta do lodaçal<sup>124</sup>”. Atente-se para o fato de que ela reage violentamente ao ataque de Chicão, em vez de deixar-se dominar, o que culmina em sua própria morte. De acordo com Aguiar (1992, p. 19), “São os mimos da moça prendada que despertam a cobiça dos homens, e a de um, que quer dominá-la como se domina a terra: à força.” Ela é cercada de cuidados pelo pai e por todos que moravam com ela, tal como uma criança.

Chicão presenteia a moça com ovos de perdiz e ninhadas de animais (conotando fertilidade, sem elementos passionais), em contraposição à rosa de André, simbolizando o verdadeiro amor, tanto é que este a conquista. Aliás, quando ela enfeita os cabelos com uma rosa vermelha, faz do seu corpo uma “linguagem da sedução”. Mas ela solta os animais dados pelo outro, um indício de bondade e sentimento telúrico, ausente no homem que logo iria atacá-la. A despeito de toda a aura de pureza que a envolve, Mariano, o pai, chega a pensar que a menina poderia ter fugido com Chicão, o qual a cortejara insistentemente. É que só pode ser o feminino mesmo a causa da desordem.

Somente resta da “morochoa mais linda” a rosa que havia ganhado do noivo, símbolo de beleza e de amor: “e como rastro, ficou em cima, boiando, a rosa do penteado” (p. 34). Porém, a coloração avermelhada remete à sexualidade, atraindo a atenção do malfeitor. Um detalhe importante: tal rosa acaba por boiar “limpa e fresca” em meio à água escura, o que denota um amor puro, imune à tragédia. O conto é rodeado de misticismo, envolvendo a figura feminina, anteriormente reduzida a um “corpo” diante do olhar masculino, que a cobiçava somente como objeto, esquecendo-se do que a mulher pensava ou sentia. O clima trágico impressiona até em se tratando de terceira ou quarta leitura: há sempre um mistério envolvente. Em relação a essa aura de misticismo, pode-se fazer um paralelo com “Os cabelos da china”, beirando o sobrenatural (gênero fantástico) ambos os contos. De alguma forma, a força feminina transcende o mero limite existencial, já que ambas as mulheres continuam, de certa maneira, vivas. Uma distinta forma de transgressão? Note-se que ela era filha de uma união não legitimada pelo casamento religioso, um prenúncio da desgraça, tal como Tudinha. Aliás, ambas as moças acabam num cenário de sangue por todos os lados.

Quanto à caracterização das personagens, não há adjetivações em excesso, idealização a ponto de transformá-las em criaturas sublimes, inumanas. Entre a idealização romântico-espiritual e a erótica, elas tendem para a segunda. Entretanto, não se encaixam na representação tradicional da mulher sensual, pecadora, que atíça todos os homens. Isso porque

---

<sup>124</sup> Que parece de repente adquirir vida, afinal “bufava e borbuhlava” (p. 35).



não se definem como o anjo (intocável), nem o demônio (provocante), típicos arquétipos da literatura romântica. Basta lembrar a já citada Tudinha, que, pela descrição parece angelical, mas a ação a converte em demoníaca, o que indica a ausência do dualismo platônico (mais que ultrapassado) bem *versus* mal. A fase realista da literatura trouxe personagens com mais complexidade psicológica, que não mais se encaixam em tal dicotomia. As mulheres alencarianas deram lugar às machadianas. Quando descritas, elas são retomadas por adjetivos que ressaltem sua beleza, mas se trata de uma beleza “real”, altamente “tocável”, ao alcance dos gaúchos, que as desejam pelos atributos físicos.

Partindo das personagens alencarianas, Miguel-Pereira (1994, p. 263) comenta que:

A mulher, e sobretudo a mulher bela, ocupando quase sempre o centro do romance novecentista no Brasil, talvez se possam definir e diferenciar os escritores pela maneira de considerá-la e descrevê-la. [...] Talvez a simples lista de adjetivos aplicados à formosura já bastasse para classificar de idealistas ou realistas, sensuais ou sentimentais os que os usaram. [...] no romantismo que, essencialmente individualista, foi contraditoriamente, levado por seu idealismo, incapaz de caracterizar as personagens femininas, vendo nelas antes um tipo, fosse o da donzela pura, o da cortesã nobre, o da faceira, o da intrigante, e sei lá quantos mais.

E passando à modificação da construção da personagem feminina no Brasil, a autora se refere à produção machadiana, outro paradigma de representação: “As mulheres de Machado de Assis nada têm de comum com as de José de Alencar, mesmo as primeiras, as que ainda se prendem a convenções românticas: já não são tipos, e sim caracteres, a exigirem, não mais louvores, porém definições.” (MIGUEL-PEREIRA, 1994, p. 266). Para a autora, as criaturas machadianas não são os anjos alencarianos, e sim mulheres de carne e osso, “mais carne que osso”. De fato, o discurso literário ofereceu uma porção de imagens femininas à mulher burguesa desde a criação do romance.

Na produção simoniana, localizada pela historiografia no período “pré-modernista”, não seria possível fazer uma divisão tão radical, porém evidenciam-se laivos da donzela romântica, por exemplo, um dos tipos categorizados por Miguel-Pereira, identificável no grupo das “inocentes”. Todavia, mesmo Maria Altina carrega um símbolo máximo da sensualidade, a rosa vermelha. E não se pode esquecer a quase “inclassificável” Tudinha, misto de beleza e violência, localizada lá na vertente das sedutoras.

Diante de tais elementos, é visível que, por um lado, as mulheres simonianas são representadas de forma idealizada, romantizada. É só observar os adjetivos e as referências a sua beleza, ao frescor de sua juventude, sempre retomando a natureza em função do sentimento telúrico. Por outro, não correspondem a um modelo romântico de mulher, totalmente angelicais, puras e intocáveis. Elas, quando não agem, incitam os homens à ação,

muitas vezes os seduzindo. Fragilidade e doçura estão presentes, no entanto, ao contrário das alencarianas, não correspondem a anjos ou demônios.

O triângulo trágico-amoroso de “No manantial” lembra não só o de “O negro Bonifácio”, mas também o de alguns contos regionais borgeanos, só que resultando em três mortes, “três defuntos de razão de morrer tão diferente e de morte tão a mesma”. (p. 39). Entretanto, as mortes não correspondem ao triângulo literal, afinal os homens que morrem são o pai e o “violentador”, como se as contas a acertar fossem entre eles, não tendo nada a ver o pretendente de Maria Altina. Isto é, a moça não havia ainda casado, portanto era de responsabilidade do pai (e a ele pertencia), por isso este que a vinga. De qualquer forma, é possível encontrar tal triângulo em praticamente todos os contos aqui mais amplamente desenvolvidos, quase em sua totalidade carregados de morte e violência. O mais impressionante, sem dúvida, é o triângulo consentido entre os irmãos Nilsen e Juliana Burgos. De acordo com Brodzki (1990), insustentável triângulo erótico, cuja presença feminina é fundamental, mas silenciosa, sacrificada a mulher para que sobreviva a paz fraterna. Aí reside, então, a diferença na construção dessa relação a três. Na linha dos estudos feministas, a autora afirma que os clássicos triângulos aprisionam a mulher como propriedade “cambiável” entre os homens.

Voltando à história de Bonifácio (já analisada no subcapítulo anterior), o triângulo Tudinha, Nadico e Bonifácio se agrava na presença de outra “ponta”, a mulher que o negro leva às carreiras e que provoca ciúme passional da sua ex-amante, que o devolve com despeito, gerando toda a intriga: “Trouxera na garupa a novata, às carreiras, só de pirraça, para encanzinar, para tourear a Tudinha [...] Sentira-se picada, agoniada da desfeita que só ela e o negro entendiam bem...”. (p. 28).

Em “La intrusa”, conto em que aparentemente a mulher é a personagem principal<sup>125</sup>, esta se apresenta como elemento desencadeador do conflito, assim como a pelirroja de “El muerto”<sup>126</sup>. Em um ambiente de ignorância, machismo e rudeza, Juliana Burgos é compartilhada por dois irmãos, os Nilsen, que se sentem fortemente atraídos por ela, convertida em objeto de desejo e posse. Brodzki (1989) define o culto do machismo latino-americano como a ênfase na coragem, na honra e nas proezas sexuais, tematizado de forma distinta em Borges. Para a autora, o feminino funciona sempre como mediação, transferência,

<sup>125</sup> Pode-se estabelecer um paralelo, só que “invertido”, com o conto simoniano “O negro Bonifácio”, cujo título indica o homem como aparente protagonista.

<sup>126</sup> Mas esta se encaixa na categorização de “mulheres sedutoras”.

transação, transição, a título de possibilitar a relação entre homens. Este conto é o exemplo mais cabal de objetificação feminina, afinal eles sequer enxergam a mulher como indivíduo. Confinada ao espaço privado do lar, ela só sairá de casa em dois momentos: ao ser levada a um bordel e ao morrer pelas mãos de um dos irmãos. Alguns críticos americanos, conforme relata Brant (2010), têm considerado esse conto de menos valor artístico, inclusive como uma história praticamente “não borgeana”. Todavia, ao analisar os detalhes que compõem o conflito demarcado regionalmente, percebe-se uma continuidade em relação a outros relatos também ambientados nas *orillas*.

O conto prende o leitor por, no mínimo, dois aspectos: presença de elementos regionais e ausência da mulher como sujeito ativo na sociedade. Isso porque esses parecem estar em estreita ligação. O livro *Informe de Brodie*, publicado em 1970, é um misto de conflitos, duelos de afirmação de masculinidade, geralmente entre dois personagens. Em resumo, um livro de *compadritos*. No conto em questão, não poderia ser diferente: é uma história de amor e ódio. Amor entre irmãos e ódio disseminado por uma mulher, que desde o início ameaça o laço afetivo fraterno, mais forte que o próprio amor passionnal, como sugere a epígrafe do conto (Reyes, I, 26), remetendo à passagem bíblica sobre Davi e João, em que aquele lamenta a morte deste e evidencia o laço mais forte que qualquer outro.

A mulher já aparece rotulada no título, uma estratégia muito comum na produção borgeana: dar pistas fundamentais ao leitor sobre o destino de certas personagens, já no título ou nas primeiras linhas do conto. É possível saber seu nome, porém somente depois da apresentação dos irmãos Nilsen (“os dois vermelhos”), os quais “defendían su soledad”<sup>127</sup>. O narrador, de início, indica sutilmente os rumos do conflito: os Nilsen teriam, então, de se defender de Juliana Burgos, a deflagradora da desordem. Não teria esse conto um falso título (ou um título como pista falsa), já que o enfoque é sobre a relação de união entre os irmãos, que precisam se proteger do mundo? É uma possível leitura, partindo do pressuposto de que Juliana nem é vista como uma pessoa, portadora de sentimentos e necessidades, muito antes um brinquedo que os irmãos disputam. Ela foi retirada de um prostíbulo (“casa mala”) por um deles, o Cristián. E por que ele o fizera? “Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas.” (p. 14) Juliana teria função dupla: servir de empregada e de “enfeite”, visto que “no era mal parecida” (p. 14). Eduardo também leva para casa uma moça, mas logo a manda embora. De repente, passa

---

<sup>127</sup> BORGES, Jorge Luis. La intrusa. In: *El informe de Brodie*. Espanha: Alianza Editorial, 1998, p. 13. Todas as citações utilizam a mesma edição. A partir de agora, será indicado somente o número da página.

a andar mais calado, a beber somente no armazém. O narrador anuncia a modificação: “estaba enamorado de la mujer de Cristián. El barrio, que tal vez lo supo antes que él, previó con alevosa alegría la rivalidad latente de los dos hermanos.” (p. 15).

Cristián dá uma espécie de permissão a Eduardo, evidenciando o desrespeito à mulher como sujeito: “yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si la querés, usala.” (p. 15). O narrador emenda, confirmando a interpretação sobre a mulher como simples objeto de posse: “Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa<sup>128</sup>, montó a caballo y se fue al trote, sin apuro.” (p. 15). Para Bourdieu (2007), o ato sexual representa dominação masculina, apropriação, e resistir à sedução é não se enganar, não se deixar possuir, atitude essa completamente ausente em Juliana. Frente à objetificação da mulher (*cosa* = destituída de subjetividade), não há reciprocidade sujeito-sujeito, pois ela é posta num contexto de inferioridade, reduzida a uma “coisa”, como o próprio narrador enuncia (mas não julga!). Aliás, o narrador em Borges geralmente apresenta os fatos, deixando a cargo do leitor tais juízos, postura diferente, por exemplo, do narrador simoniano, que tece comentários sobre a essência feminina em uma porção de contos.

Os dois passam a compartilhar a moça, todavia a relação entre eles se complica, o que pode indicar a existência de sentimentos para além do desejo carnal. Puro ciúme, aponta o narrador. Entretanto, ainda há o que explicar: “En el duro suburbio, un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y la posesión, pero los dos estaban enamorados. Esto, de algún modo, los humillaba.” (p. 16). Que a sociedade imprime na mulher a submissão fica evidente, porém, aqui, de certa forma, os irmãos também respondem a uma “exigência social”: não podem demonstrar sentimentos por uma mulher, o que revela a existência em tal sociedade do estereótipo da insensibilidade masculina. Talvez se encaixe nesse contexto a afirmação de Bourdieu (2007, p. 63 e 64):

se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio<sup>129</sup>, os homens também estão prisioneiros, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. [...] O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade.

<sup>128</sup> Vale lembrar o poema de Miguel D. Etchebarke, intitulado “Vida y muerte de un compadre”: “Tuvo una hennana mayor/ y la mordieron pintona./ Después se fue de la zona/ buscando un sitio mejor./ No le guardaba rencor/ pero tampoco ternura:/ recordaba su figura/ como una *cosa* cualquiera/ y el paso de su pollera/ como una inútil blancura.” (In: BORGES, 2000, p. 99). (Grifo nosso).

<sup>129</sup> Muitas vezes uma mera estratégia de sobrevivência.

Em seguida, aparece talvez a única “ação” de Juliana, que demonstra ter consciência (pouca) de ser um objeto inicialmente pertencente ao irmão mais velho: “la mujer atendía a los dos con sumisión bestial, pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero no la había dispuesto.” (p. 16). O adjetivo “bestial”, se entendido tanto como selvagem quanto como absurdo, denota uma crítica sutil por parte do narrador visto que não seria o comportamento esperado. Contudo, como não há contestação por parte dela, essa submissão é naturalizada na relação assimétrica de poder. De acordo ainda com Bourdieu (2007, p. 22):

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão.

Decidem vender Juliana a um prostíbulo, em Morón, fora da cidade, lembrando que ela já havia sido retirada de um bordel. O detalhe é que nem explicam a ela o que planejaram. Simplesmente a levam (e ainda dividem o lucro!). Entretanto, cada um vai ao bordel “reencontrar” a mulher, até que um dia os dois acabam aparecendo na mesma hora no lugar onde ela vive e trabalha. Concordam que os cavalos iriam se cansar, assim seria melhor levá-la de volta. O narrador alerta: “Caín andaba por ahí, pero el cariño entre los Nilsen era muy grande – ¡quién sabe qué rigores y qué peligros habían compartido! – y prefirieron desahogar su exasperación con ajenos. Con un desconocido, con los perros, con la Juliana, que había traído la discordia.” (p. 17). O fato é que ela desestabiliza a vida dos dois, mas eles não conseguem viver sem ela. Não há demonstração de afeto ou diálogo: a mulher é simplesmente “usada” por eles.

Ao mesmo tempo em que viver em um bordel significaria ter controle sobre o próprio corpo, parte dos estudos culturais de gênero considera isso objetificação da mulher. Afinal, o feminino coloca-se em posição de mercadoria, anulando o individual e oferecendo-se como objeto profissional. Seria um signo de liberdade? No caso de Juliana, ela parece não ter o menor poder de escolha sobre a própria vida, então não há “controle” sobre o corpo, já que um irmão a resgata de um prostíbulo, os dois apaixonam-se por ela e a devolvem à vida que anteriormente levava.

No final, Cristián definitivamente busca a integração inicial dos dois irmãos, querendo voltar ao equilíbrio. Isto é, evita que Caim siga matando a Abel, personagens bíblicas que funcionam como o duplo dos irmãos. Assim, toma uma atitude: “a trabajar, Hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus

pilchas. Ya no hará más perjuicios<sup>130</sup>.” (p. 18). Os dois se emocionam, num “catártico abraço”: “ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla.” (p. 18). Segundo Sarlo (2007, p. 191): “No es asesinada porque se entregó a otro, sino porque ha destruido la unidad masculina y fraternal.” Sem amigos e família, os dois se defendem do mundo. Juliana, por um breve momento, coloca em perigo a estabilidade que eles possuem. Repare-se que ela não fala uma palavra no conto inteiro. Ser mulher, nesta sociedade, é, antes de tudo, não ter voz. Retomando Bourdieu (2007, p. 46), “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos.”

Seguindo a ideia determinista de destino nas obras borgeanas, percebe-se que a única saída é realmente “expulsar” a intrusa e se fechar novamente contra tudo e todos. Neste e em outros contos, fica claro que o meio onde o homem vive, como ele foi educado, a classe social a que pertence e sua própria família determinam quem e como ele será. Nessa história, o destino da mulher é evidente. Em uma sociedade claramente machista, não há como opinar sobre a própria vida. De acordo com Jurado (1996, p. 126): “aquí la infeliz ni siquiera tiene la oportunidad de elegir entre ellos y, tras las alternativas del desdén y del deseo, recibirá la muerte sin entender nada, en aras de la amistad de los bestiales hermanos, que involuntariamente turbó.”

Mais especificamente quanto à representação de gênero feminino, no caso somente pela figura de Juliana, é bom lembrar Campos (1992, p. 113), em consonância com as teorias de Bourdieu: “a ‘naturalização’ de papéis sociais atribuídos aos sexos consolidou-se hierarquicamente, como se fossem da ordem do senso comum, quando, em verdade, neles se abrigam a dominação, a opressão, a exclusão.” Na sociedade violenta em que o conto é ambientado, esses três elementos caracterizam a relação dos irmãos com a mulher. Como retoma Bonicci (2007, p. 114), “a opressão da mulher acontece não apenas através da força bruta (abuso sexual, maus-tratos, violência à esposa), mas, mais sutilmente, através da socialização consentida por ela.”

Assim, os processos identitários naturalmente excluem a mulher. A ela cabe viver à margem, como um objeto que passa, literalmente, de mão em mão, ao sabor de seus novos donos, lembrando a situação da simoniana Lalica, lá na vertente das sedutoras. Segundo Silva (2005, p. 83): “As relações de identidade e diferença ordenam-se, todas, em torno de

---

<sup>130</sup> Sarlo (2007) chama a atenção para este vocábulo, sinalizando que se refere à ordem das coisas inanimadas.

oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam.”

O fato de a mulher ser reduzida à sexualidade, no posto de corpo compartilhado (além de ser empregada doméstica), é narrado praticamente sem espanto. É visto com “naturalidade”, já que o narrador não questiona a dominação que os gêmeos exercem sobre a companheira. E quanto parece questionar, aponta somente a “submissão bestial” de Juliana. A ela não é dado o menor poder de escolha sobre sua própria vida. “A dissimetria é, pois, radical entre o homem, sujeito, e a mulher, objeto de troca; entre o homem, responsável pela produção e reprodução e seu senhor, e a mulher, produto *transformado* desse trabalho.” (BOURDIEU, 2007, p. 58). Delimitada desde início como “coisa”, Juliana causa a desordem porque se transforma em objeto passional, que origina o enamoramento dos dois irmãos, o que automaticamente os rebaixa. Sarlo (2007, p. 191) destaca o tripé que sustenta o conto: fraternidade masculina, paixão e sua sombra (o ciúmes), além de crime:

Este nudo, a su vez, se desanuda en el crimen, donde Juliana-objeto de la pasión vuelve a ser objeto-cosa, estibada, debajo de unos cueros, en la carreta de los Nilsen. Sin embargo, en el recuerdo de los hermanos, esa Juliana-cosa-cadáver obtiene una nueva forma, la de la mujer que debe olvidarse. Los Nilsen quieren borrar una pasión, no un crimen: Juliana debe volver a su ser de cosa. No hay arrepentimiento sino dolor por haber perdido algo.

A observação de Schwantes (2001, p. 115) dirige-se ao mundo simoniano, mas acaba ressoando no borgeano. Isso porque:

as mulheres desse mundo sem mulheres funcionam como um elemento gerador de caos, que acaba por forçar os homens a agirem contra suas convicções, e no limite leva-os à morte. Independentemente de suas ações, virtuosas ou não tanto, é sua simples presença que desencadeia a violência – violência que termina por vitimá-las.

Embora Juliana seja sacrificada, Brodkzi (1989) alerta que considerar tal história apenas como uma celebração da misoginia é operar uma visão reducionista, porque despreza os elementos que transcendem a mera transcrição de uma realidade cultural. O conto em questão pode ser lido pelo viés de sua regionalidade, porém aborda uma problemática que se estenderia por outros contextos. Sem dúvida é um dos exemplos mais cabais e marcantes de anulação do feminino como sujeito, visto que narrado por Borges, com toda sua força de verossimilhança. Possíveis conflitos identitários femininos não são revelados, afinal o foco central reside na figura masculina, explorada no subcapítulo a seguir.

### 3.2 PRESENÇA DO HOMEM: IDENTIDADE REGIONAL MASCULINA

*Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres.*  
Jorge Luis Borges

*A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela.*  
Simone de Beauvoir

*O que é, apesar de tudo, a virilidade senão uma não-feminilidade?*  
Pierre Bourdieu

“A construção da identidade do sujeito masculino está intimamente ligada à alteridade do outro feminino.” (BONNICI, 2007, p. 19). Nesse sentido, entende-se a construção de identidade de gênero – uma forma de localizar-se e ser localizado socialmente – de maneira relacional. Então, resulta impossível trabalhar a caracterização da mulher sem levar em conta a do homem, lembrando que, embora entendida como um constructo teórico, a noção de identidade produz efeitos reais, como defende Barth (1998). E resulta numa das temáticas mais fecundas na obra borgeana. Aqui, o homem não constitui o cerne da análise, mas importa enquanto auxilia a entender as relações de gênero em interface com as relações de regionalidade. Como bem ressalta Flax (2004, p. 229),

Na medida em que o discurso feminista define sua problemática como a ‘mulher’, ele, também, ironicamente, privilegia o homem como não problemático ou livre de determinação das relações de gênero. Na perspectiva das relações sociais, homens e mulheres são ambos prisioneiros do gênero, embora de modos altamente diferenciados mas inter-relacionados.

Giddens (1993, p. 71) trabalha uma questão para além de fronteiras geográficas, auxiliando a entender as implicações de a mulher ser convertida em objeto de troca, o que acaba deslocando a rivalidade (e as alianças) para a relação homem-homem, atuando o feminino apenas como elemento que concretiza tal relação.

O que os homens desejam? Em certo sentido, a resposta tem sido clara e, a partir do século XIX, compreendida por ambos os sexos. Os homens querem *status* perante os outros homens, conferido por recompensas materiais e associado a rituais de solidariedade masculina.

Quanto aos elementos regionais que interferem na construção dessa identidade masculina, vale lembrar que o homem está inserido num mundo patriarcal, semiprimitivo e violento: a possibilidade de ação é aparentemente masculina, cabendo à mulher a posição de objeto. E a referida violência não é direcionada a uma “causa”, no sentido heroico, e sim opera na defesa da honra, na afirmação de identidade dos gaúchos e dos *compadritos*, personagens histórico-literários tematizados por Lopes Neto e Borges.



Desse modo, fica claro que analisar os papéis de gêneros e as relações assimétricas de poder envolve não só a investigação da presença (ou ausência) feminina, mas também do masculino como o elemento que compõe a identidade feminina. Ser mulher é definitivamente ser não homem. E, na sociedade representada literariamente, cuja divisão de sexos ocorre de forma radical, o que realmente importa é justamente a inversão: para ser homem, é preciso ser não mulher. Esta, então, não goza de prestígio como sujeito autônomo, apenas enquanto atua reforçando a virilidade masculina. Assim, a omissão de elementos sobre o feminino nas obras, bem como a aparente ausência do sujeito mulher, indicam uma porção de elementos que constituem o processo identitário nesse recorte regional. Como bem lembra Borges (na epígrafe deste subcapítulo), a literatura participa na construção de tal identificação, estabelecendo uma memória em comum. O literário é, ainda segundo a visão borgeana, a contradição do tempo que passa e da identidade que perdura.

Todavia, segundo Paulo César S. Garcia (2001, p. 151), em estudo sobre as representações masculinas,

não é tarefa fácil falar desse lugar centralizador, calcado pelas convicções de poder, que marcaram o que sempre foi visível: o pensamento dominado pelo falocentrismo. A imagem universal do homem é a da imagem dominante – cultuada por gestos, atos, comportamentos, símbolos, discursos, representações instituídos – que não se permite ver o lugar do(s) Outro(s).

Violência, na obra de ambos os autores aqui estudados, não representa somente a maneira como o homem se move na sociedade, também caracteriza a sexualidade masculina. Brownmiller (1975) e Dworkin (1981)<sup>131</sup> investigam essa questão, especialmente ligada ao estupro, focalizando uma hipótese de binarização entre homem e mulher: respectivamente, carrasco e vítima. Basta lembrar as personagens mulheres, sobretudo as categorizadas neste trabalho como “inocentes”, e a relação de apropriação dos homens para com elas. Entretanto, é inegável a presença do ato violento inclusive no universo de ação feminina, a exemplo de Tudinha. Conforme Duarte (1995, p. 176), “O mundo do gaúcho<sup>132</sup>, que se envolve em lutas constantes com outros homens e com o meio em que vive, parece prescindir da mulher, uma vez que esta, por sua suposta fragilidade, representaria um estorvo ao andamento natural das ações guerreiras.”

Sobre a noção de virilidade, encontra-se na obra *Evaristo Carriego* um elemento interessante, a saber, um resgate etimológico borgeano: “la palabra *hombre*, en todas las

<sup>131</sup> Apud Bonicci (2007, p. 114).

<sup>132</sup> Aqui ela se refere às obras simoniana e borgeana, porém parece não distinguir, no último caso, a existência não de gaúchos, mas de *compadritos* (herdeiros do *gaucho*), personagens que vivem à margem da cidade. Faz-se necessária tal distinção, mais visível sobretudo no conto “El muerto”, no qual um *compadrito* deseja ser *gaucho*.

lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa, y la palabra *virtus*, que en latín quiere decir coraje, procede de *vir*, que es varón.” (BORGES, 2008, p. 134).

O processo identitário privilegia o masculino, no entanto o obriga a assumir o papel, o que pode ser entendido como uma carga, como lembra Bourdieu (2007). Campos (1992, p. 111) complementa:

Ao problematizar a questão das relações de gênero como uma categoria de abrangência de um conjunto de relações sociais, o feminismo, longe de cingir-se à questão da mulher como indagação emblemática, postula que ambos, homens e mulheres, são prisioneiros do gênero – ainda quando diferentemente, mas de modo inter-relacionado.<sup>133</sup> (CAMPOS, 1992, p. 111).

O gênero, como uma categorização cultural que guia o olhar humano, confina tanto mulheres quanto homens, mas estes costumam ser vistos como livres de relações determinantes. Assim, fica claro que a dominação masculina também vitimiza os homens, submetidos ao gênero: “Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos”, diria Manuel Bandeira. Além disso, “As mulheres nem sempre são oprimidas, e pode acontecer de exercer um poder, e até uma opressão.” (PERROT, 2007, p. 166).

As semelhanças de representação de identidade regional masculina em Lopes Neto e em Borges extrapolam as divisões de território nacional. Nas histórias de cunho regional, povoam os enredos duelos mortais, fundamentados em laços por vezes de ódio, por vezes de amizade entre os homens. Para Bourdieu (2007), reside no duelo uma das formas mais ritualizadas de culto à violência. De qualquer forma, o conflito violento está sempre presente, o que faz da masculinidade o valor maior. Por meio da disputa, o homem consegue um lugar de distinção social, o que denota honra e glória, enfim, atribui-lhe poder. Por isso, pode-se notar em tais relatos, ambientados em sociedades bastante particulares, tanto o duelo concreto (embate físico entre oponentes) quanto o simbólico (que às vezes desemboca no real), como no jogo (em “O negro Bonifácio” e em “Jogo do osso”, por exemplo).

A violência mostra-se consentida (e estimulada) quando dirigida ao inimigo comum, como o estrangeiro que ameaça as fronteiras. Porém, com a mulher convertida em inimigo, ocorre o aniquilamento masculino, por vezes acompanhado do feminino também, nos contos em que ele faz parte do trágico desfecho, sobretudo no mundo simoniano. Sisca (2002, p. 33) explica a origem do *gaucho* no contexto argentino, onde de pejorativo passou ao extremo

---

<sup>133</sup> Lembrando a citação de Flax no início deste capítulo.

oposto, enaltecido como símbolo de identidade, provavelmente em proporções ligeiramente semelhantes ao que ocorreu no sul brasileiro<sup>134</sup>.

El gaucho es, sin duda, el tipo humano característico surgido en las tierras del Río de la Plata (y zonas aledañas) juntamente con el sentimiento de nacionalidad. [...] Las frecuentes luchas para defenderse de los malones y las dimensiones del terreno solitario templaron su físico y su alma: la fuerza y rudeza de su cuerpo y la fortaleza y templanza de su espíritu se conjugaron en viril equilibrio.

Conforme César (1956, p. 49), no mundo gaúcho privilegia-se o tripé “cavalo, mulher e coragem pessoal” (será que nessa mesma ordem?!), referenciado de forma bastante intensa na literatura oral sulina<sup>135</sup> e objeto de estudo dos mais diversos críticos. Analisando algumas quadras, o estudioso localiza a beleza como o atributo mais importante no elemento feminino; no masculino, evidentemente a virilidade. Ele ressalta, inclusive, a constante referência em tais quadras à “fome sexual”, uma maneira de afirmar a sexualidade masculina, já que se ancora no desejo puramente carnal. Ademais, “o guasca desconhece o viver sedentário que conduz à monogamia, à adoração de um bem único. A vida andeja não lhe dá tempo para se render, amolentado, aos pés da amada.” (CÉSAR, 1956, p. 48).

Sisca (2002) retoma o *gaucho* platino e cita as noções de vagabundo, bebedor e ladrão, destacando a gênese pejorativa, que sofreria modificações ao longo do tempo, com participação decisiva da literatura gauchesca (haja vista *Martín Fierro*<sup>136</sup>, por exemplo, o arquétipo do *gaucho payador*, que resume um determinado *ethos* cultural). Segundo a autora, o tipo sociológico constitui um legítimo produto sociocultural do Rio da Prata. Desse modo, possui trajetória semelhante à do gaúcho brasileiro, que aos poucos foi perdendo o lugar nos pampas, como bem lembra Cyro Martins, em sua conhecida trilogia do “gaúcho a pé”. Outros elementos os irmanam, como as constantes indefinições de limites fronteiriços e o modo econômico ao qual se sujeitavam, como a prática do contrabando, por exemplo.

Sinteticamente, a identidade masculina abarca dominância e força, elementos que as personagens privilegiam e defendem a todo custo, em contraposição às características femininas esperadas, como submissão e fragilidade. Conforme Bonicci (2007, p. 147): “A identidade de gênero, portanto, constitui as maneiras pelas quais a masculinidade e a feminilidade são ideologicamente utilizadas para manter o *status quo* do indivíduo na sociedade.”

<sup>134</sup> Todavia, aqui virou gentílico, denotando valorização maior ainda que no contexto argentino.

<sup>135</sup> Vale lembrar que Lopes Neto compila a literatura oral no *Cancioneiro Guasca* (1910), importante ponto de partida para a posterior literatura.

<sup>136</sup> Classificado por Sarlo (2007) como o “protocompadrito” para Borges.

Para se ter uma ideia da relevância dessa temática no recorte literário, basta lembrar “El muerto”: o *compadrito* deseja ser um verdadeiro *gaucho*, ou melhor, o *gaucho* mais poderoso da sociedade local. Usurpa a identidade do outro, que lhe permite ter tudo simplesmente para depois tirar (o que intensifica a queda!). A identidade privilegiada é a regional masculina, o *ser compadrito*, lembrando que a demarcação espaçotemporal é o mecanismo que possibilita a criação de identidades. Todavia, isso não implica anulação total do feminino, apenas aponta para quem prevalece na superfície das relações sociais. A feminilidade, em tal contexto, não é valorizada, restando à mulher a possibilidade de ação apenas quando transgride, de alguma forma, o que se espera dela, tornando-se, finalmente, visível.

Nos autores aqui analisados, a fixação de identidades bem delineadas origina a defesa do grupo contra ameaças exteriores, a saber, a presença de outras pessoas que não compartilham os mesmos valores e costumes. Por isso, são recorrentes os contos cujo embate origina-se em relações de identificação, envolvendo, sobretudo, o feminino. O contato cultural geralmente não ocorre de forma pacífica. Seja em Lopes Neto, seja em Borges, percebe-se que a identidade regional é fortemente marcada pelo gênero, por isso faz-se necessário entender quem (e como) são os gaúchos e os *compadritos*.

### 3.2.1 Os gaúchos de Simões Lopes Neto

*Quando falares com homem, olha-lhe para os olhos; quando falares com mulher,  
olha-lhe para a boca...e saberás como te haver...*  
Blau Nunes

*Si o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!... mas, taura, isso era, também!*  
Blau Nunes

“Seus jogos, osso, a carreira de cavalos e a rinha de galos, refletem esse espírito de competição individual.” (FAORO, 1998, p. 36). O gaúcho que o leitor conhece por meio do ponto de vista do narrador (e personagem) Blau Nunes é idealizado pelas qualidades positivas, pelas características míticas, como a honestidade, a lealdade, o espírito guerreiro, a coragem, a destreza, o desejo de aventuras e de liberdade. Evidentemente que o narrador está na posição de autoridade legítima, por deter sozinho o poder da palavra. Então, tudo que o rodeia é filtrado (e construído) por sua visão de mundo, inclusive as noções de masculino e feminino. Desse modo, ele impõe suas próprias definições de si mesmo (como gaúcho) e dos

outros – isto é, das mulheres gaúchas. Aliás, é ele próprio o representante do gaúcho enquanto um homem de caráter nobre, condensando os valores superestimados pelo grupo cultural, como valentia, liberdade, perspicácia.

Essa personagem encontra respaldo na história, é um tipo sociológico que habitou os pampas sulinos livremente até a chegada da industrialização, todavia foi mitificada/desmitificada via literatura, numa larga tradição gauchesca. Assim, na historiografia literária ela passeia tanto como “herói regional”, responsável pelo passado vitorioso, quanto como vítima da chegada do capitalismo, que culminou na perda de terras e o converteu em simples peão de estância. Aliás, Duarte (1995, p. 77) auxilia a entender de que forma Lopes Neto trabalha essa vertente gauchesca, sem idealizar demasiadamente o homem do campo, mas ainda o valorizando: “o autor consegue reiterar o mito, por meio das descrições de hábitos, atos heroicos, situações que demonstram valentia e desprendimento, e rechaçá-lo, demonstrando a pobreza de alguns em relação à riqueza de outros, ou a crueldade de patrões para com empregados.”

Nesse contexto, encontra-se mais um ponto em comum com a personagem borgeana: ambos escritores fixam tipos, alterando a visão sobre estes pela lente da literatura, porém os imortalizando nas páginas, quando tanto os *compadritos* quanto os gaúchos estavam em vias de desaparecimento.

O regionalismo puro, que estuda o homem comum, só viria mais tarde. E coincidiria com o predomínio da vida urbana sobre a rural, consequência da Abolição. Afonso Arinos, em Minas, e logo depois Waldomiro Silveira, em São Paulo, procuraram fixar a linguagem, os hábitos, a mentalidade dos roceiros que, instintivamente, adivinhavam ameaçados pela decadência agrária e, ainda mais, pelos colonos que substituíam os escravos. Um pouco mais tarde, no Rio Grande do Sul, Alcides Maia e Simões Lopes Neto seguiriam suas pegadas, fixando de preferência o gaúcho valentão, o sobrevivente das guerras de fronteira e das lutas dos Farrapos, antes que desaparecessem no nivelamento das cidades. (MIGUEL-PEREIRA, 1994, p. 51).

O discurso literário elevou ao extremo as qualidades do gaúcho, que anteriormente carregava um cunho negativo, epíteto para o homem que roubava gado e contrabandeava, um verdadeiro pária social. “Hombre sin Dios, sin Rei y sin ley”, segundo historiadores argentinos. Isto é, de “ladrão” e desocupado passa a ser o “fundador” do RS (o centauro dos pampas, no ponto máximo de idealização!), figura identitária do Estado. Não só por meio do discurso literário, mas também do ideológico, afinal a aptidão para a guerra e para as lidas campeiras converteram-se em virtudes enaltecidas, porque úteis na visão dos representantes políticos. Tal metamorfose também ocorre nas nações vizinhas, embora do outro lado da fronteira não tenha se transformado em gentílico, como aconteceu no Brasil: “Ligado, embora por traços culturais, ao gaúcho da região uruguaia ou argentina, o do Rio Grande oferece

alguns elementos que o distinguem, talvez pela participação de valores lusitanos”. (DIÉGUES, 1960, p. 319). O próprio Borges localiza a gênese em comum do tipo social:

Recuerdo que Groussac<sup>137</sup> decía que la primera aparición histórica del gaucho corresponde a esa región que el Brasil y la Argentina se disputaron: el Uruguay. Afirmaba también que la palabra gaucho puede ser de origen brasileño: Es así que en boca de viejos orientales he oído decir gaúcho (acentuando la *u*), lo cual sería la forma intermedia entre gaucho y gaúcho. El protagonista de la poesía gauchesca correspondería no sólo a las dos riberas del Plata, sino también a la región de Rio Grande do Sul y hasta San Pablo. (BORGES, 1960, p. 11).

A hombridade e a coragem são localizadas por Sergius Gonzaga (1980, p. 121) como valores inculcados pelos estancieiros para mobilizar os gaúchos, essas personagens da “vida real”, a lutar em defesa do próprio Estado (ou país), um processo que vai repercutir até na criação de um gentílico para os sul-rio-grandenses, no século XX: “Além disso, imputava-se ao inimigo (maragato ou chimango, conforme o caso) os antivalores da louvação machista: medo, fraqueza, incapacidade para a vida rústica.” Todavia, Borges (2008, p. 70) aproxima o *gaucho* platino ao rio-grandense: “Más que en lo étnico (el gaucho pudo ser blanco, negro, chino, mulato o zambo), más que en lo lingüístico (el gaucho riograndense habla una variedad brasileña del portugués) [...], el rasgo diferencial del gaucho está en el ejercicio cabal de un tipo primitivo de ganadería.” Aliás, é no contexto platino que se origina a palavra “gaucho”, denotando inicialmente homem desgarrado, bandoleiro, como lembra Meyer.

Em Simões, o tipo sociológico é pintado como um homem comum – verossímil –, mas potencialmente virtuoso. Segundo Aguiar (1992, p. 13), quatro elementos caracterizam o gaúcho simoniano: é herdeiro de um tempo livre (sem a noção de propriedade privada), provém de um contexto guerreiro (de defesa de fronteiras, função essencialmente masculina na cultura em questão), é fiel ao passado e dono de uma moral “da sobriedade e da contenção, seja rico, seja pobre.”

A força da identidade como elemento de pertencimento pode ser vista em “Melancia Coco verde”, conto em que Blau desaprova a união matrimonial entre Talapa e um português, isto é, um forâneo (não nomeado!), que não compartilha os costumes gaúchos: ele possui um veículo automotor em vez de um cavalo, não se alimenta de carne como o gaúcho, trabalha numa casa de comércio, em ambiente urbano (numa vila). Quer dizer, ele tem uma vida confortável, que em nada combina com o estoicismo que acompanha a rotina do gaúcho, acostumado às durezas da existência guerreira. Além de representar outro tipo sociológico, o português sinaliza novos tempos, que suplantariam a vida livre nas estâncias. Mais um motivo

---

<sup>137</sup> Paul Groussac (1848-1923), escritor, historiador e crítico literário.

para Blau desaprová-lo e vibrar pelo casamento entre a moça e seu verdadeiro pretendente. Em contraposição, o narrador supervaloriza Costinha, gaúcho que não desiste do combate, mesmo correndo o risco de perder a mulher amada. Assim, jamais permitiria ser considerado “desertor”, na linha contrária de Martín Fierro, o arquétipo do *gaucho* platino. Aliás, em “Os cabelos da China”, Blau diz: “eu nem mentindo digo que sou desertor...” (p. 65). Voltando ao conto, no final, o herói vence. Mais uma vez a identidade cultural regional – ser gaúcho – é privilegiada, ao passo que a outra é estigmatizada. Tem-se aí um exemplo significativo da constituição de identidade, sempre marcada pela diferença, originada na contraposição a outra(s).

É imprescindível entender o papel da violência nos mecanismos identitários do gaúcho: ela é permitida (e valorizada) em determinados contextos, como a defesa da honra em um duelo, por exemplo. Segundo Zilberman (1982, p. 56), “Quase todas as histórias terminam em morte, decorrente de um erro estratégico ou de um crime contra a honra, que demanda vingança, logo, mais violência.” Os homens não têm medo do embate, da morte iminente. Daí resulta a constante agressividade, visível em uma porção de contos simonianos. Em Borges, tal “lei” também comanda a convivência, porém o código de ética é um tanto diferente, a saber, não são homens “virtuosos” como os simonianos, sempre prontos na defesa das fronteiras. Na literatura do argentino, pesa mais a defesa de si próprio.

Em “O negro Bonifácio”, o início do conflito é descrito por Blau Nunes: “Que peleia mais linda! Vinte ferros faiscaram; era o Nadico, eram os outros namorados<sup>138</sup> da Tudinha e eram outros que tinham contas a ajustar com aquele tição atrevido” (p.26). Isto é, evidencia-se a justificativa para o embate. Vale lembrar a descrição de Bonifácio, resgatando-se uma das epígrafes deste subcapítulo. Ao longo do conto, aparecem menções a sua fealdade, mas é homem másculo, farrista, provocador, dominador, forte, agressivo, viril, valente, vaidoso (possui um cavalo distinto – símbolo também de poder e vestimenta impecável), maleva, destemido, jogador, ousado, condenado (sentido religioso?). E usa um lenço vermelho, distintivo dos revolucionários (farrapos), no contexto da Revolução Farroupilha (1835). Possui um caráter considerado por um lado bom (taura, destemido), mas por outro mau (maleva, mal-intencionado). Gosta de bebida, truco e taba, elementos identificadores positivos em tal sociedade, sobretudo os últimos, que propiciam a competição, quer dizer, a iminência do duelo. Mas era provocador...

---

<sup>138</sup> Tal afirmação denota o poder sedutor ou até mesmo a possível promiscuidade da personagem, que coleciona uma porção de pretendentes.

Todavia, apesar de aparentar ser um verdadeiro gaúcho, fica indefeso, fraco e passivo nas mãos de Tudinha. É por isso que o conto impressiona tanto, afinal, posicionado metaforicamente no alto de uma torre, a queda de Bonifácio torna-se muito mais trágica, presenciando o leitor uma verdadeira inversão de caracteres. Embora não pudesse enfrentar todos os namorados de Tudinha, ele não foge da luta, visto que é um típico (e estoico) gaúcho. Todos se envolvem na vingança. Esse espírito guerreiro permeia muitos dos contos simonianos. Aguiar (1992, p. 17) corrobora tal interpretação: “É altivo, dono de si, violento, cruel, ‘um governo’, como diz o narrador, mas se desgoverna por uma mulher.” Assim, na visão de Chaves (2001), o verdadeiro perigo na vida dos homens rudes simonianos não reside nas intrigas guerreiras, mas nas mulheres “devoradoras” e “indomáveis”, seus potenciais inimigos. Pintado por uma larga tradição gauchesca como o homem mais valente, forte e guerreiro, o gaúcho se desmancha e cai do pedestal frente a uma figura feminina, mesmo que ela, por ser “inocente”, não o provoque diretamente. Se Bonifácio tivesse o poder da palavra hoje, talvez falasse: “condenado fui por ter dado passo errado com bicho imundo, que era bicho e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira.”<sup>139</sup>

Nesse sentido, Lopes Neto opera na desmitificação do gaúcho, humanizando-o, fazendo-o “falível” frente ao “combate” contra a mulher, convertida em inimigo. E isso que ela nem possui tanto espaço de ação no ambiente gauchesco. Basta ver o que acontece com Bonifácio, Chico Ruivo e Chicão (para não citar quase todos homens simonianos). Por falar neste último, jamais corresponderia ao ideal da gauchesca (tanto é que Blau o reprova), visto que se trata de um homem “fraco”, que não domina as paixões, isto é, não domina a si mesmo, muito menos os inimigos. Ademais, ele não demonstra o sentimento telúrico, maltratando animais em vão. Mas vale lembrar que, mesmo nos seus ímpetos de fúria pelo amor não correspondido, respeita o pai da moça, evidenciando as regras de respeito intrínsecas às relações entre os homens, até porque o senhor Severo não era “tambeiro”, quer dizer, gado manso.

É o labirinto feminino que desestabiliza essa torre de valentia, o que confere ao conto do negro, de acordo com Zilberman (1982), um motivo de estranhamento para o leitor, o qual acompanha as reflexões do narrador acerca do caráter ambíguo do feminino, praticamente incognoscível. Isso porque a sociedade representada polariza os gêneros de tal forma que um se converte em elemento desconhecido ao outro. Dadas as comparações possíveis até aqui, não resulta mais estranho identificar na obra borgeana a mesma engrenagem de ação na

---

<sup>139</sup> In: “A Salamanca do Jarau” (LOPES NETO, 1913).



convivência homem e mulher, juntos no mesmo paradoxo: convergem, mas “são” (a sociedade assim os fez) extremamente divergentes. Quando a identidade é pautada por extremos, gera a intolerância ou a incapacidade de convivência, seja em relação a gênero, seja em relação à etnia, outro tópico desenvolvido em Simões, por exemplo. Chaves (2001, p. 144) complementa: “precisamente porque no mundo violento de Simões Lopes Neto a possibilidade de ação é *aparentemente privativa* dos homens, são as mulheres que decidem os seus destinos e, por isto mesmo, extrapolam do esquema convencional e inexpressivo da personagem, apresentando uma complexidade simbólica bem mais profunda.”

Voltando às demonstrações de valentia, mesmo o ato violento é regido por um código ético. Em Simões, a violência decorrente de covardia – tal como na ficção borgeana – ou dos valores capitalistas não se justifica, sobretudo quando há perda do sentimento telúrico, como se pode ver em “Boi velho”: “é bicho mau, o homem.” Ela se justifica quando envolve a coragem e a destreza na defesa da própria honra, por exemplo, a começar pelo narrador, que em “Cabelos da china” afirma ter se apresentado para lutar na Guerra dos Farrapos, sob o comando de Bento Gonçalves, por simples e pura vontade, sem ter sido convocado. Aliás, segundo Meyer (2002), o culto à coragem pessoal representa um estágio da infância de todos os povos.

Chicão, Juca Picumã e Jango Jorge: esses homens são descritos via narrativa, no limiar das ações, ao passo que as mulheres aparecem descritas rapidamente, por adjetivos, definidas pela posição familiar: Maria Altina e Rosa (feminina até no nome) são as “filhas”, assim como a noiva em “Contrabandista”. São mulheres meigas, bonitas, de pouca ação, mas a simples presença provoca o combate homem e homem. E cabe aos respectivos pais a proteção da prole, um valor máximo da sociedade patriarcal.

Finalmente, referindo-se tanto ao gaúcho simoniano quanto ao borgeano, Duarte (1995, p. 182) afirma que: “Descontados os exageros heróicos e a utilização ideológica de uma tal posição pelas elites dominantes, [...] o gaúcho é, sem dúvida, o representante de um mundo novo, entranhado nas planícies meridionais da América Latina.”

### 3.2.2 Os *compadritos* de Jorge Luis Borges

*¿Dónde estarán aquellos que pasaron  
Dejando a la epopeya un episodio,  
Una fábula al tiempo, y que sin odio,  
Lucro o pasión de amor se acuchillaron?*  
Jorge Luis Borges

*Era el nieto del gaucho: heredaba de aquél  
el puñal y la golilla;  
si no era capaz de jinetear un potro,  
era muy de a caballo para las chinas.  
“El compadre”. Fernán Silva Valdés.*

*¡Tan capaz se siente de hacer una hombrada  
de la que hable el barrio tres o cuatro días!...*  
Evaristo Carriego

“El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas.” (BORGES, 2000, p. 11). O tipo sociológico tentou viver nos arredores das cidades, sumindo paulatinamente dos campos, em vias de industrialização. Em dois contos borgeanos, os *compadritos* se destacam e apresentam pontos em comum: “El muerto” e “Hombre de la esquina rosada”. No primeiro, inclusive aparece o *gaucho*, o qual Otálora inveja e deseja substituir: “a pesar de ser dos mundos diferentes – el del compadrito y el del tropero –, la violencia y el coraje los une”. (CASTILLO, 1995, p. 283). De qualquer forma, ambos representam personagens da história nacional, eternizados literariamente.

Nestes contos, os homens “mais fortes e valentes”, na trilha darwiniana, comandam a sociedade que os rodeia e mantêm uma relação de dominação com as mulheres, Pelirroja e Lujanera, respectivamente. Assim, pode-se entender essa dominação como uma forma de patriarcalismo, cuja continuidade se dá pela crença dos “dominados” de que precisam dos “dominadores”. Na sociedade representada, tais mulheres acompanham “seus” homens e são protegidas por eles. E no mundo simoniano, pode-se fazer um paralelo entre Lujanera e Lalica (como já explicitado), visto que ambas são “disputadas” e fazem frente aos seus “antigos donos”, passando para outros braços, evidentemente mostrando-se donas de si, sem deixar dominar-se, assim como Tudinha. Uma possível marca para todas essas personagens seria a “insubmissão”.

O narrador deixa bem claro que Benjamín Otálora (“El muerto”) morreu no Rio Grande do Sul, “en su ley, de un balazo”, já que tal morte envolve coragem e violência. Mencionado no primeiro parágrafo da narrativa, o fato da morte parece não ser o foco, posto

que já revelado de início ao leitor. A atenção, assim, residirá no modo como ocorreu. Ao apresentar a personagem de 19 anos, conta que Otálora deveria entregar uma carta ao *gaucho* Azevedo Bandeira para que o ajudasse, no Brasil. O encontro acontece em um bar, quando tropeiros discutem, e ele se sente atraído pela sensação de perigo. Sem saber, acaba salvando justamente quem procura, numa primeira demonstração de coragem: “Para, en el entrevero, una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho. Éste, después, resulta ser Azevedo Bandeira.” (p. 545). Otálora nem entrega a carta; salva a vida de Bandeira e decide ser conhecido por tal feito: “una puñalada feliz le ha revelado que es un hombre valiente.” (p. 545). Segundo Tedio (2000b), tal omissão constitui um exemplo da arrogância dos *compadritos*. Conforme Castillo (1995, p. 282):

Un peón quería matar a Bandeira con una puñalada traperera, a traición. Otálora lo ve y le salva la vida. Eso, en el código de los compadritos, equivale a un endeudamiento mucho mayor que cualquier carta de presentación. Hay que suponer que, para un compadrito, la vida tiene un valor relativo, pero por ser relativo es también un valor económico. Bandeira se endeuda con Otálora para siempre y, aunque Bandeira no es un compadrito sino un gaucho, un hombre del campo, esa ley del honor también vale para él, pues suele ser una norma que rige para todos los hombres que llevan una vida peligrosa y para quienes las mayores virtudes están en el desafío a muerte y en la destreza para matar.

O *compadrito* aprende os ofícios de um *gaucho* e admira Bandeira, visto que neste se resumem todos os atributos da identidade cultural regional. O desejo de transformar-se efetivamente no chefe o impulsiona a querer possuir tanto o cavalo quanto a mulher, convertendo-se em uma verdadeira obsessão. De acordo com Castillo (1995, p. 287), “Borges hace una lúgubre transformación del personaje de Otálora, quien se convierte ahora en un infiltrado maquiavélico y conspirador contra Bandeira.” A ambição e a inveja fazem de Otálora um traidor, apesar de seus “sinceros ojos claros” dos quais fala o narrador já de início. O guarda-costas de Bandeira, ao ouvir o plano de Otálora, promete ajudá-lo, mas na verdade preza a fidelidade ao chefe. Ao lado da covardia, traição é um dos elementos mais depreciáveis no *ethos* da identidade regional representada. No entanto, como o próprio título deixa entrever, o forasteiro estava morto desde o início, pois o outro havia previsto a ameaça e preparado uma armadilha. A superioridade de Bandeira – o verdadeiro *gaucho* – é inegável. A coragem segue sendo o valor máximo, tanto para o *compadrito* quanto para o *gaucho*, numa possível interface com a obra de Lopes Neto, sobretudo pelo comportamento masculino. Sarlo (2005, p. 191) esclarece:

Borges percebe o éthos da coragem como valor pré-moderno, necessário num mundo bárbaro em que o Estado e as instituições eram ausentes ou distantes. Nesse mundo (uma planície do rio da Prata durante o século XIX: um lugar literário porém ancorado na história), honra e coragem estavam soldadas.

Tanto o *gaucho* como o *compadrito* constituem personagens fundamentais desse contexto primitivo, em que a violência resolve os conflitos na ausência de leis, principalmente via duelo (combate entre duas pessoas), uma forma de violência autorizada, positiva dentro do código de ética vigente. É por isso que Rosendo Juárez, em “Hombre de la esquina rosada”, localiza-se no extremo oposto da identidade *gaucha* ao manifestar, na visão dos *compadritos*, pura covardia, motivo de vergonha para a sociedade, afinal opta pela “ordem”, mostrando-se inadequado para viver na região violenta<sup>140</sup>. Tanto é que o narrador credita ao forasteiro o fato de ter-lhes mostrado “la verdadera condición de Rosendo” (p. 331), a ponto de a coragem do desafiante ser intragável, já que trouxe à superfície a covardia do mandante local. Por esse motivo foi denominado, neste capítulo, como um *compadrito* falso, pois na contraposição ao verdadeiro não se identifica. E é significativo que uma mulher anuncie a decadência masculina, concretizada na morte: “tanta soberbia el hombre, y no sirve más que pa juntar moscas.” (p. 331). Assim, o *gaucho* e o *compadrito* podem ser considerados personagens histórico-literários, fazem parte da constituição da Argentina (e do Uruguai) e encontram espaço na literatura de cunho mais regional, que em grande parte valoriza as qualidades do habitante dos pampas.

Porém, Alazraki (1974, p. 109) explica a questão dessa identidade regional na visão borgeana, que enfoca tais tipos sociais em uma porção de contos, publicados em diferentes obras: “la ley ciega del gaucho, primero, y del compadrito, después, se transforma, así, en la ley ciega de la historia argentina. [...] El argentinismo de Borges reside, pues, no en idealizar al cuchillero, sino en mostrar la cruda verdad del destino argentino”. A personagem, essencialmente suburbana, passeia pela constística borgeana destituída de idealizações. Para Borges, ao *compadrito* deveria ser dedicada uma epopeia, tal qual ocorreu ao *gaucho*, via *Martín Fierro*. De qualquer forma, ele representa o habitante marginal da cidade, tentando integrar-se ao novo meio de vida.

E o punhal é a única justiça que ele reconhece. O homem deve estar pronto para matar ou morrer, tendo a coragem como lei, religião e valor máximo, como lembra a personagem do conto “El indigno”: “En aquel tiempo, y sobre todo en aquel medio, era importante ser valiente.” (BORGES, 1970, p. 23). De acordo com Sarlo (2008, p. 140), na

---

<sup>140</sup> Se restam dúvidas quanto à carga de violência que rege a sociedade representada, basta analisar a fala do narrador de “Hombre de la esquina rosada” ao contar que, quando chega a polícia (“os de la ley”), todos do salão tinham motivos suficientes para não se confrontar com ela, por isso decidem jogar o corpo do forasteiro no arroio (inclusive aproveitam para roubar os pertences do morto, como moedas e anéis). Pela mesma janela que passara o punhal recusado pelo desafiado, passa o corpo do desafiante, denotando a inutilidade deste, tal qual a de um punhal para o homem que não vê mais sentido em duelos.

cultura crioula, “Era inevitável que o ofensor e o ofendido se enfrentassem corpo a corpo na forma de um duelo: a falta de leis e de virtudes republicanas era substituída pelo código de honra e pela virtude da coragem. A reparação concreta e simétrica do dano sofrido tomava o lugar das decisões da justiça formal.” Amado Alonso (1960, p. 348) resume essa problemática, destacando a questão do etnocentrismo:

He aquí unos hombres y mujeres que forman la resaca de la sociedad. Vicio y delincuencia. Viven al margen de la ley y nuestra policía los vigila. A nuestra higiene moral y corporal ese extraño modo de vivir le inquieta y azora. Absurdo, abyección y maldad. Pero éstas son tres negaciones formuladas desde nuestro modo reglado de vida. También aquél es un modo de vivir y, por lo tanto, debe tener regulación. No hay más que mirarlos desde dentro, en vez de juzgarlos desde fuera. Entonces se les sorprende unos ideales de vida, unas normas y leyes.

O próprio Borges, em prefácio ao livro que ajudou a organizar intitulado *El compadrito* (escrito em 1968), comenta sobre o tipo sociológico. O conto borgeano que representa a personagem é o “La intrusa”:

La creación de arquetipos que exaltan y simplifican la suma de las cosas concretas es un hábito, acaso inevitable, de nuestra mente. Buenos Aires, apoyada con fervor por Montevideo, sigue proponiéndonos dos: el gaucho y el compadre. [...] De paso recordemos que el compadrito se vio a sí mismo como un gaucho<sup>141</sup>. (BORGES, 2000, p. 7).

Isso porque o *gaucho*, como diz Borges em “Elogio de la sombra”, aprendeu o culto da coragem diante da dureza da vida. No mesmo livro anteriormente citado, chama a atenção o poema de Fernán Silva Valdés, intitulado “El compadre” (In: BORGES, 2000, p. 75), no qual se lê entre as últimas estrofes algo que lembra em muito o conto “Hombre de la esquina rosada”:

Como a los machos de todas las épocas,  
le gustaba la timba, el vino y las hembras;  
bailando con quebrada fue precursor del tango  
en la edad del percal y de las academias.

Bailando: cuidadito con mirarle la hembra;  
hasta hoy se percibe en nuestros cabarets  
aquel aire solemne de tragedia.

A obra borgeana até enfoca o *gaucho*, símbolo que condensa as virtudes admiradas no mundo dos *compadritos*: coragem, honra e rebeldia. Borges conheceu aos 10 anos, na estância de uns parentes, uma “amostra” da personagem histórica: “Quando menino, veraneando no norte da província, a planície redonda e os homens que tomavam mate na cozinha me interessaram, mas minha felicidade foi tremenda quando eu soube que esse redondo era o pampa e esses homens. gaúchos.” (BORGES apud STORTINI, 1990, p. 36). Um dos contos mais citados sobre o antecessor do *compadrito* é “Biografía de Tadeo Isidoro

<sup>141</sup> Vale relembrar a ambição de Otálora em ser *gaucho*, no conto “El muerto”.

Cruz”, que mantém uma clara relação intertextual com *Martín Fierro*, todavia o escritor argentino parece discutir o *gaucho* muito mais na crítica à literatura gauchesca que na ficção, “lugar” dominado essencialmente pelo *compadrito*.

Ao analisar versos do poeta Evaristo Carriego, “el primero espectador de nuestros barrios pobres”, Borges comenta o poema “El amasijo”, em que “se denuncia con ira nuestra peor realidad: el guapo<sup>142</sup> de entrecasa, la doble calamidad de la mujer gritada y golpeada y del malevo que con infamia se *emperra* en esa pobre hombría vanidosa de la opresión”. Em seguida, transcreve os versos que acabara de caracterizar: “Dejó de castigarla, por fin cansado/de repetir el diario brutal ultraje/que habrá de contar luego, felicitado,/ en la rueda insolente del compadraje.” (BORGES, 2008, p. 57). Assim, retoma a referência literária ao culto da coragem, que oprime e humilha a mulher, mas confere ao homem *status* perante os demais elementos do grupo. Nada mais é que a masculinidade, uma tendência comportamental do meio cultural.

Na mesma obra, Borges (2008, p. 73) delinea a identidade do *compadrito* relativizando os atributos negativos que geralmente o cercam. É um homem cidadão, personagem histórica, prolongamento do *gaucho* que assiste ao crescimento urbano: “el plebeyo ciudadano que tira a fino: otras atribuciones son el coraje que se florea, la invención o la práctica del dicharacho, el zurdo empleo de palabras insignes”. Inclusive, localiza esses homens geograficamente como “porteños pobres que no tenían para vivir en la inmediación de la Plaza Mayor, hecho que les valió también el nombre de orilleros.” (p. 72).

Segundo Jurado (1996, p. 122), “Los compadritos, a pesar de su color local, son compadritos platónicos y cumplen destinos de autómatas; asesinan sin odio, por una especie de fatalidad que el autor tampoco condena ni deplora”. A autora exemplifica tal afirmação com a contenda entre Francisco Real e Rosendo Juárez (“Hombre de la esquina rosada”), afirmando que aquele provoca este simplesmente para medir a coragem. Todavia, ao levar-se em conta a sistemática da sociedade representada, pautada sempre pela violência e pela lei do mais forte, não se pode dizer que os crimes acontecem por acontecer; este é o modo de organização do grupo social em questão, na ausência de leis e autoridades, decidindo a própria vida pelo próprio “braço”. Não se pode ler de maneira etnocêntrica, orientando-se pelo estilo de vida pós-moderno, afinal tem-se aí, tanto em Borges quanto Lopes Neto, outro

---

<sup>142</sup> É interessante comparar com o uso de tal palavra no português, evidenciando muita proximidade: “adjetivo. 1 que denota ousadia, coragem; ousado, valente. 2 dotado de elegância e beleza física; bonito, airoso, elegante. (HOUAISS, 2009).

mundo (histórico-literário, assim como as personagens), totalmente diferente daquele vivido por qualquer leitor ocidental do século XXI. Assim, o fato de hoje soar “absurdo” um homem matar, como se fosse uma atitude corriqueira, não significa que esteja agindo mecanicamente (como um autômato), destituído de consciência, como analisa Jurado. O conto mostra justamente tal questão: a morte, na sociedade citada, adquire outros contornos, posto que organiza o mundo social. Mas vale concordar com a autora quando cita a inexistência de julgamentos de valor por parte de Borges (aliás, por parte do narrador<sup>143</sup>!).

Diz o narrador de “Hombre de la esquina rosada”, denunciando o caráter de admiração que o *compadrito* mais famoso da vizinhança provoca nos outros: “Le copiábamos hasta el modo de escupir”. Sobre a gênese dessa história, Borges afirma que: “Porque eu sabia que minha mãe desaprovava<sup>144</sup> energeticamente esse tema, compus o conto em segredo durante um período de vários meses.” (BORGES, 1971, p. 101). Isso porque, na visão dela, o tipo social não deveria constituir a temática literária; o autor caracteriza os *compadritos* como valentes, mas ela os considera um “bando de vagabundos”. De acordo com Agheana (1995, p. 137): “Borges siempre ha admirado ese primitivismo de la gente de acción; de los gauchos y de los hombres que luchan con el medio natural; el sur es un símbolo del riesgo físico y de la dureza vital; del gaucho de la llanura o del compadrito de Buenos Aires.” Por trás disso, há uma motivação real para a escritura, reforçando a ideia de que o autor se vale de uma porção de elementos culturais regionais: “Morrera um amigo meu, D. Nicolás Paredes, antigo chefe político e jogador profissional da Zona Norte, e eu queria registrar algo de sua voz, de suas anedotas e de seu modo particular de contá-las.” (BORGES, 1971, p. 101).

Segundo Castillo (1995), neste conto o narrador se decepciona ao ver o derrubamento de um mito: o seu “herói” se recusa a brigar. O crítico ainda retoma a semelhança com Otálora, que queria tomar o lugar de um *gaucho*, porém o narrador do conto em questão consegue matar o mais valente, substituindo-o automaticamente, muito diferente do que ocorre com Otálora. Tanto é que, como prêmio e como sinal de novo “dono do pedaço”, recebe a mulher mais desejada do bairro, a Lujanera.

O protagonista-narrador, frente à covardia de Rosendo, mata Francisco a punhaladas, seguindo a lógica de seu meio social, atuando de acordo com seu modo de viver e garantindo os valores do grupo, no qual a lei da honra prevalece. O *compadrito*, que não é nomeado,

---

<sup>143</sup> Afinal, por meio dos contos não sabemos o que pensa Borges, então vale relativizar a citação de Jurado.

<sup>144</sup> Tanto é que ele publica a história em um diário, sob o título de “Hombres de las orillas”, seu primeiro conto completo, acompanhado do pseudônimo Francisco Bustos.

conta a Borges, este convertido em personagem-ouvinte, sua história. Dessa maneira, o autor consegue representar aspectos da mentalidade de um “orillero”, pertencente ao mesmo ambiente que Otálora, lembrando parcialmente a função de Blau Nunes em Lopes Neto. A faca que o narrador utiliza para matar um homem continua “inocente”, como ele descreve no final. É como se esse tipo de violência fosse justificável, de acordo com o código de ética de tal sociedade representada no conto.

Por mais simples (e realista) que pareça o conto, assim como outros da mesma linhagem, discute questões identitárias, até porque Rosendo Juárez foge do duelo por reconhecer-se no rival, enxergar-se no outro e repudiar tal imagem, um momento praticamente epifânico. Aqui, aparece o caráter relacional da identidade, que permite a um ser humano compreender quem é na contraposição a outros. É a temática do duplo, mesmo no mais simplório de todos os contos da coleção borgeana, não podendo ser visto como mera crônica policial ou relato simplista (como o próprio Borges fez!), até porque tal abordagem atribui-lhe uma sutil aura fantástica, afinal, na ótica borgeana, o duplo é uma das quatro formas<sup>145</sup> de “destruir” a realidade. Voltando ao aspirante a *gaucho* (mas simplesmente um *compadrito*), Otálora também vivencia um momento epifânico: ao final compreende, instantes imediatamente anteriores a sua morte, por que conquistara o que (aparentemente) conquistara e por que estava prestes a morrer.

Afinal, por que motivo Otálora quer ser o *gaucho* Bandeira? Bourdieu (2007, p. 65) explica a exaltação da virilidade, uma espécie de não feminilidade:

em oposição à mulher, cuja honra, essencialmente negativa, só pode ser defendida ou perdida, sua virtude sendo sucessivamente a virgindade e a fidelidade, o homem ‘verdadeiramente homem’ é aquele que se sente obrigado a estar à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública.

Aplica-se a observação de Bourdieu também a “Hombre de la esquina rosada”. Rosendo Juárez nega-se a participar do duelo, perdendo, dessa maneira, o posto de homem mais admirado que lhe cabia. Bourdieu (2007, p. 20 e 64) continua:

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo [...], princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física. [...] A virilidade, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança) é, acima de tudo, uma *carga*.

Esses homens não lutam pela pátria, nem em defesa de etnias, como bem lembra Agheana (1995, p. 137): “Borges contaba que para los gauchos, la guerra es un juego de

<sup>145</sup> E todas elas são bastante tematizadas pelo literato: obra de arte dentro da obra de arte, realidade contaminada pelo sonho, viagem no tempo e duplo.



hombría que poco o nada tiene que ver con la patria.” E em se tratando de guerra: “La guerra, como la mujer, sirve para probar a los hombres.” (BORGES, 1979). Embora ao feminino não seja permitido combater (pela suposta falta de força física), ele muitas origina o combate. As figuras que apresentam agressividade descontrolada, como a simoniana Tudinha, transgridem, assim, um padrão de comportamento (fora a violência verbal, proferida em uma porção de contos, incluindo os borgeanos). No simoniano “Os cabelos da china”, os homens comentam a inaptidão feminina para a vida guerreira: “E pra mal dos pecados ainda o comandante traz uma china<sup>146</sup> milongueira, numa carreta toldada, que só serve pra atrapalhar a marcha...A china é lindaça...mas é o mesmo...sempre é um estorvo!...” (p. 67). Falando na obra simoniana, vale ressaltar a diferença evidente aqui: os gaúchos são os defensores das fronteiras.

Nos contos borgeanos, “Los hombres se matan por ideas [...], por envidia, por vengar otras muertes o simplemente porque sí; nunca matan por el motivo más común en los crímenes pasionales, la rivalidad frente a una mujer.” (JURADO, 1996, p. 123). De fato, ela geralmente não é o único motivador do conflito, porém acaba sempre conduzindo o homem a matar (ou até mesmo levando-o à morte). Novamente tem-se aí a associação mulher-labirinto, já que este também constitui um símbolo de passagem da vida para a morte, ideia que remonta à mitologia egípcia. É como se o feminino encarnasse Caronte (barqueiro que conduz as almas além-vida). Ela atua por vezes coroando o homem vitorioso no conflito homem a homem (“El muerto”; “Hombre de la esquina rosada”), mas também representa a possibilidade de aniquilamento do masculino, e este se defende curando o mal pela “raiz” e evitando a rivalidade (“La intrusa”). No caso de Juliana, no conto referido, “ha sido un bien deseado por dos hombres que no debieron entrar en competencia.” (SARLO, 2007, p. 192). Os irmãos destacam-se pela valentia: “no es imposible que debieran alguna muerte.” (p 13). São foras da lei, “pelearon” até com a polícia. O mais novo inclusive enfrentou um valentão chamado Juan Iberra. Ou seja, a coragem e a violência os definem.

Sem dúvida, o senso de masculinidade, apreendido muitas vezes como superior, é supervalorizado em uma sociedade violenta, afinal garante a sobrevivência, por meio das fortes características da coragem, da insensibilidade, da prontidão para o ataque, etc. O antecessor do *compadrito* aparece em alguns contos, como em “El muerto” e em “El sur”, como já explicitado anteriormente. Neste, Dahlmann sonha em morrer como um verdadeiro

---

<sup>146</sup> “Descendente ou mulher de índio, ou pessoa do sexo feminino que apresenta alguns dos característicos étnicos das mulheres indígenas. Cabocla, mulher, morena. Mulher de vida fácil.” (NUNES, 1986, p. 114).

*gaucho*, em pleno duelo. Mais um conto que gira em torno do duplo. De qualquer modo, o *gaucho* habita o campo (que os literatos denominam de “pampa”, como alerta Borges), enquanto o *compadrito*, a cidade ainda em sua gênese (ou seja, com resquícios campestinos). Portanto, não se confundem, embora mantenham certa linha de valores em consonância. O fato é que ambos povoam o imaginário argentino como duas faces da moeda de identidade nacional.

Quando Castillo (1995, p. 280) recupera a noção de *compadrito*, retoma a questão da relação com o feminino: “Puede ser, también, un chulo, un proxeneta, que vive de las mujeres, es decir, de las prostitutas, aunque éste no es auténtico compadrito, pues el malevo, en estado puro, es hombre de una sola mujer, su hembra, que lo ama y lo admira por su temible hombría y por su fama de invencible.” Ele compara o protagonista de “El muerto” com o de “Hombre de la esquina rosada.”, ambos *compadritos* envolvidos em ambientes violentos: “además de ser integrantes de un mismo medio social, de frecuentar los mismos lugares y de emplear la misma arma, el cuchillo, admiran a alguien como modelo de lo que ellos querrían ser.” (CASTILLO, 1995, p. 202).

Sobre os tangos que tematizam o amor, Archetti (1995, p. 210) coloca que “La defensa del honor que puede llevar al crimen, a la muerte, vinculada al coraje como ideal masculino, contiene una construcción moral en donde no hay lugar para la humillación”, isto é, a traição. Assim, Rosendo Juárez não poderia ter aceitado passivamente que sua mulher fosse aos braços de outro. Isso porque a condição masculina pressupõe proteger a amada. Castillo (1995, p. 257) explicita a carga semântica do termo “*compadrito*”, inclusive mostrando o sentido mais atualizado:

En la Argentina y en el Uruguay decimos que alguien dice o hace una ‘compadrada’ cuando quiere acorbardar a otro o pretende hacer algo que sólo él tiene el valor de hacer. [...] el compadrito busca la admiración y el sometimiento de los demás, que deben considerarlo el mejor en la hombría o en una cualidad excepcional.

Apesar de toda aura de violência e masculinidade que envolve as personagens histórico-literárias, a recusa a duelar de Rosendo Juárez pode ser lida como uma transgressão ao estereótipo do homem violento, além de indicar uma sutil mudança na sociedade representada, a partir da urbanização e dos novos valores que a acompanham. Seria outra forma de coragem que não a esperada pela comunidade local, tanto é que esta interpreta como covardia, e o próprio Rosendo analisa sua história, no conto homônimo, em que explica ao interlocutor Borges o que havia acontecido. Ao leitor cabe conhecer, então, a versão de Curraleiro e de Batedor. Enquanto, para aquele, coragem é defender sua honra e sua

hombridade em um ambiente de violência gratuita, para este é justamente ir contra tal concepção de vida. Este *compadrito*, em especial, não assume a identidade regional masculina, ou melhor, não se identifica com ela, contando a história ocorrida sob a própria perspectiva. Para Castillo (1995, p. 207): “Se me ocurre que quizá el apellido Real del forastero tiene un valor simbólico y significa que él es un compadrito ‘real’ frente a Juárez que es un compadrito fingido o falso.”

Aqui, masculino não significa o oposto de feminino, afinal a personagem assume uma postura que, pelos moldes culturais, não se esperaria de um homem, o que denota como este também obedece a exigências de gênero. Vale ressaltar que só é possível conhecer o episódio de “Hombre de la Esquina Rosada” pela visão do próprio assassino, portanto os elementos narrados foram selecionados por ele. O inovador do conto “Historia de Rosendo Juárez” reside no fato de o protagonista explicar a Borges os motivos que o fizeram fugir do duelo, essa forma de violência que opera no intuito de “lavar a honra”, justificando o homicídio. Falando em duelo, vale lembrar a associação borgeana<sup>147</sup> entre este e a dança, já que ambos solicitam uma “pareja” para que se efetivem, exatamente o que não ocorre no conto em questão.

Quando Juárez conta sobre a chegada dos forasteiros no baile, comenta que se lembra do vestido floreado da companheira. Nesse momento, ele explica o motivo – uma espécie mais atual de coragem – de ter “fugido” do embate: “En ese botarate provocador me ví como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear.” (p. 47). Na sua versão da história, ele é chamado de covarde pelo desafiante e responde que não lhe importaria sair dali com essa fama. Conforme Sarlo (2008, p. 141), “Como o duelo exige uma relação entre iguais, a inferioridade moral do desafiante justifica a recusa do desafio.”

Ele conta a atitude de Lujanera, quando coloca a faca em sua mão. Finalmente ele escapa, sem importar-se com a aparente covardia. A personagem, então, fala dos novos rumos que havia seguido: “Para zafarme de esa vida, me corrí a la República Oriental, donde me puse de Carrero. Desde mi vuelta me he fincado aquí. San Telmo ha sido siempre un barrio de orden.” (p. 48). Nessa história, pelo ponto de vista de outra personagem, não há a fala

---

<sup>147</sup> “Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre, que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergó y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Ésa es la historia detallada y total de nuestro malevaje.” (*Historia universal de la infamia*, 1935).

provocativa de Lujanera, esta não ofende “seu homem”, ou ele decide omitir tal fato. Ademais, fica claro que há uma tomada de consciência por parte deste, que não vê mais justificativa nessa vida de violência gratuita e de desordem. Sarlo (2008, p. 142) comenta:

Quem desafia sem ofensa é um espelho no qual o desafiado não quer ver seu reflexo. Rosendo Juárez recusa-se a duelar porque aquele que o provoca não o respeita como instrumento para restabelecer uma ordem. Tão-somente os *cuchilleros* de uma época que anuncia a decadência do duelo recorrem a ele sem necessidade de reparação ou de justiça.

Nesse contexto, vale retomar Bourdieu (2007, p. 66), para quem a divisão radical de gêneros gera uma carga inclusive para o masculino:

o que chamamos de ‘coragem’ muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo ‘viril’ de ser excluído do mundo dos ‘homens’ sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de ‘duros’ porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para com o sofrimento dos outros.

Assim, a violência, se utilizada na defesa dos valores desse contexto em particular, não é motivo de censura. Como lembra o narrador de “Hombre de la esquina rosada”: “Sentí después que no, que el barrio cuando más aporriao, más obligación de ser guapo<sup>148</sup>.” (p. 334). Pelo contrário, a covardia é motivo de crítica, vergonha e reprovação. Tanto é que, no conto de Juárez, ele afirma não aguentar mais um duelo atrás do outro, sempre a vida testando sua masculinidade. Ambos os contos podem ser lidos separadamente, mas em sequência a leitura torna-se mais rica, posto que alcança os laços claramente intertextuais. A coragem resume o *ethos* do *compadrito*, o meio pelo qual ele faz justiça. Sarlo (2008, 139) comenta os valores que regem essa determinada sociedade:

A violência definiria, em profundidade, a cultura *criolla*: vivida como um destino americano, durante séculos a violência levou os homens a um limite em tão-somente a resignação e a coragem eram virtudes válidas; mas, *ao mesmo tempo*, a violência formalizou um código que dava sentido às relações privadas e públicas. Quando dois homens se enfrentam em duelo, ritual que ambos aceitam como lei, eles participam de valores “bárbaros” que, apesar de tudo, são o único fundamento da vida comum naquelas regiões em que o Estado não organizou as relações jurídicas entre os sujeitos.

“No te hagas el compadrito” revela a força do mito no imaginário social. Segundo Bullrich (2000, p. 10), a expressão porteña significa “não se faça de valente”, não finja ser capaz de tomar atitudes valentes.

---

<sup>148</sup> Traduzido por Valleirus (2009) como “taura”, com base na obra simoniana, lembrando que o adjetivo é usado para denotar a valentia de Bonifácio, em “O negro Bonifácio”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apenas no intuito de intitular a última parte do texto de forma canônica, estas considerações denominam-se como “finais”, porém o estudo do literário não pode ser delimitado de tal forma. Isso porque, seguindo o atual pressuposto epistemológico de que a teoria cria o objeto, a literatura não oferece respostas definitivas (nem mesmo qualquer ciência, vale lembrar!) a quaisquer perguntas de pesquisa. Dito de outro modo, as respostas aqui elencadas só foram possíveis devido ao quadro teórico escolhido para a análise, que foi constituído de forma interdisciplinar, não só em função da natureza deste Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade, mas também porque tal postura se faz necessária para dar conta de um problema de pesquisa. Como diria Kant, a coisa-em-si (no caso, o objeto de estudo, a obra literária) é incognoscível, então o pesquisador só consegue abordá-lo criando uma representação dele, via quadro teórico-epistemológico.

Ressalte-se que frente à multiplicidade de abordagens e estudos das obras em questão foi necessário optar por um recorte que mais se aproximasse da problemática de pesquisa. Assim, as interpretações acerca tanto das obras simoniana e borgeana são válidas (não “verdadeiras”), todavia não esgotam as possibilidades de leitura, lembrando que toda interpretação vive envolta em laivos de subjetividade, dependendo da parcialidade hermenêutica de quem a efetivou. De acordo com Toril Moi (1988, p. 55), o pressuposto básico do feminismo é que “ninguna crítica es ‘imparcial’, que todos hablamos desde una determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales. Es autoritário y manipulador presentar esta perspectiva limitada, como ‘universal’”. Schmidt (1995) complementa:

Todo critério de avaliação e interpretação é historicamente delimitado, mutável em função de condições sociais e históricas e em função de referenciais teóricos, esses também variáveis no contexto daquelas condições. Acrescenta-se a isso, o fato de que os sentidos de uma obra se alteram segundo as condições distintas de seu contexto de produção e recepção.

Os Estudos Culturais de Gênero, *grosso modo*, operam na desconstrução da oposição masculino *versus* feminino, em consonância com a filosofia pós-moderna derridariana, reconhecendo a inutilidade de velhas dicotomias. Qual a contribuição, nesse sentido, da análise dos discursos literários simoniano e borgeano? Podem-se entender as identidades femininas e masculinas, que nos contos analisados seguem uma espécie de “padrão”, construídas de forma estigmatizada, seguindo uma divisão radical de gêneros, em que os

papéis de homens e mulheres são tidos como “universais”, claramente definidos. Agir em desacordo com tais papéis é alvo de reprovação. Nesse caso, a literatura de tais autores, ou pelo menos o recorte aqui escolhido, reforçaria a oposição binária. Também se podem entender tais representações como uma crítica encoberta aos lugares destinados a homens e mulheres nas sociedades representadas. É o olhar do pesquisador que busca, a partir dos elementos concretos, ampliar a leitura do texto literário ao máximo, na busca por outros (e possíveis) sentidos. Em se tratando de literatura, terreno da metáfora, da ambiguidade e do sentido inacabado (“abertura”, nos termos de Umberto Eco; “opacidade”, nos de Tzvetan Todorov), cabe ao leitor formular suas conclusões a partir do efeito causado pelo texto, buscar significações a partir do significado. Isso se faz imprescindível, sobretudo após a “morte do Autor”, como diria Barthes (fã de Borges<sup>149</sup>), para quem o texto literário é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original.” (BARTHES, 2004, p. 4). Neste estudo, a segunda hipótese – a da crítica subliminar – é a que mais encontra respaldo, mas sempre partindo das “pistas literárias”, o discurso passível de análise, longe de qualquer tentativa infundada de resgatar a intenção do escritor.

Não obstante, é preciso pensar no “alerta” de Chiappini (2002, p. 49), no intuito de estabelecer uma coerente orientação para os estudos culturais de gênero quando tomam o literário (principalmente o construído pelos autores homens) como objeto de estudo:

a literatura sempre deixou dialogar a contradição e tematizou os estereótipos<sup>150</sup>. Mas se a policiarmos, engessaremos o que ela tem de criativo e que possibilitou isso. [...] O que existe hoje é uma leitura conteudística das obras à cata de estereótipos ou representações politicamente incorretas – da mulher, do índio, do negro, do homossexual – leitura essa em que se misturam categorias teóricas com bandeiras de luta. Nessa verdadeira “caça às bruxas”, muitas vezes o que se faz é acusar autores por conta de afirmações de personagens ou recusar à arte a possibilidade de representar e dramatizar as contradições sociais, as feiúras desta vida, ao lado de suas belezas, as fraquezas humanas, ao lado de suas fortalezas, como toda a grande arte até aqui fez.

O primeiro capítulo pretendeu evidenciar como Simões e Borges são localizados de forma “dicotômica” entre si. Num dos extremos, situa-se o regional Simões; no outro polo, evidentemente, o universal Borges. Mostrou-se, além disso, a necessidade de, ao olhar para os dois, desconstruir as classificações: o regional, como aborda este capítulo, constitui ambas as

<sup>149</sup> Quem, inclusive, parece ter antecipado a derrocada da autoria, sempre relativizando-a. Basta lembrar “Pierre Menard, autor del Quijote”. Outra frase borgeana famosa é a seguinte: “Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra”.

<sup>150</sup> Por mais que algumas teorias feministas por vezes considerem misógina a obra que enfoca estereótipos do feminino nos textos de autoria masculina, considera-se, neste trabalho, relevante pensar os possíveis sentidos de tais “modelos” no contexto representado. Nos casos borgeano e simoniano, por exemplo, não se pode afirmar que a mulher aparece totalmente estereotipada, afinal ela consegue agir (ainda que “passiva”) via sexualidade, mesmo que de forma silenciosa ou diferente da ação masculina. Esta, de fato, é a hipótese do trabalho.

obras. O universal (se é que existe, no sentido de valores/tradições/cultura pertencentes ao mundo ocidental como um todo) poderia ser aplicado aos dois autores.

Já o segundo localizou a interface da literatura e da história em ambos os literatos, importante na medida em que permite entender a historicidade das relações de gênero estabelecidas na sociedade representada literariamente. Assim, foi possível identificar uma região cultural que abrange parte do Brasil (RS), da Argentina e Uruguai, explorando mecanismos identitários similares, tanto na construção da imagem feminina quanto na da masculina, o que encaminhou para a possibilidade de realização do terceiro capítulo.

Aqui, vale ressaltar que a obra de arte destrói o mundo, pois mostra uma visão particular, uma representação daquilo que o ser humano se habituou a chamar de “real”. Toda forma de ver a realidade é uma possível forma, não a realidade em si. Portanto, pode-se identificar um discurso histórico entremeado no literário, tanto em Simões quanto em Borges, respeitando-se as características da matéria histórica no terreno literário, como foi explicitado no segundo capítulo.

Por fim, o último capítulo, o analítico, enfocou mais especificamente os contos cujo enredo permite pensar (e problematizar) as relações de gênero em ambos os autores escolhidos, corroborando a hipótese inicial de que existe uma proximidade de representação nas literaturas simoniana e borgeana, seja em questão de temática, seja em construção identitária de personagens. Em ambos os autores, a sociedade privilegia a divisão radical entre os gêneros, opondo-os de tal forma que resulta em opressão e incompreensão mútua, um multiplicador de violência entre homens e mulheres, instaurando a aniquilação masculina e, por vezes, a feminina.

Por não se tratar de uma investigação teórico-conceitual, mas sim de uma análise literária de cunho comparativo, este estudo não esmiuçou exhaustivamente os conceitos dos quais lançou mão, como identidade, interface literatura/história, regionalidade, apresentando-os de forma diluída, sempre em função das análises literárias.

A riqueza do texto borgeano, aclamado pela crítica de diversos países como de importância e alcance “universal”, reside justamente no fato de permitir uma multiplicidade de leituras, até mesmo da construção de gênero, um enfoque ainda pouco explorado pela mesma crítica. Nesse sentido, constitui uma obra “eterna”, afinal pode sugerir diferentes leituras ao longo do tempo, quase “ilimitadas”, tal qual o espaço dos pampas gaúchos, destituídos de fronteiras concretas. Neste trabalho, então, procurou-se apresentar um

adicional: a problematização do gênero, identificável de maneira semelhante em Lopes Neto. Também foi reafirmada a problematização da história na obra borgeana, uma linha mais recentemente seguida pela crítica literária, com destaque para a construção identitária dos tipos sociológicos do *gaucho* e do *compadrito*, personagens histórico-literárias. Assim, amparando-se no crivo intersubjetivo, defendeu-se uma vertente mais atual de estudo sobre o texto de Borges, ampliando as possibilidades de leitura.

Construída a imagem do *compadrito* e do *gaucho/gaúcho*, como fica a representação da mulher? Apenas opera reforçando essa noção de virilidade e coragem extrema, afirmando a identidade do outro. Só define-se uma identidade da mulher para contrapor à do homem, por isso o feminino atua como prêmio, objeto sexual. Exerce poder, sim, sobre o masculino, mas qualquer forma de poder passa primeiramente pelo poder de sedução. A tensão dialética entre identidade masculina e feminina, que se definem de forma relacional, tende, nesse caso, sempre para o lado masculino, o que não anula o feminino completamente, já que ele consegue agir. De fato, analisar a presença-ausência feminina implica aceitar a ambiguidade de representação. Não há um “estereótipo” feminino que domine todos os enredos, e sim uma porção de mulheres distintas, tão presas ao próprio gênero quanto o homem (se bem que um tanto sufocadas por ele).

Este trabalho, focado nos pontos de encontro dos autores escolhidos, permitiu chegar a diversos elementos em comum, como a presença de elementos regionais que atuam na construção de identidades mas que não se esgotam nela, a problematização da história, a representação do feminino e do masculino. Nesta, destacou-se, inclusive, a assombrosa semelhança entre a constituição de mulheres e homens simonianos e borgeanos, o que se deve às similitudes histórico-culturais nas sociedades recriadas por estes autores, muitas vezes negadas para não cair em discursos separatistas (Rio Grande do Sul em relação ao restante do Brasil).

Possíveis pontos de desencontro, embora não tenham sido tão privilegiados aqui, seriam localizados no alcance da obra de ambos os autores e na classificação costumeira de Simões “regional” e Borges “universal”. Outro ponto seria a atenção da crítica sobre a presença feminina: em Simões, discute-se a representação da mulher, como se pode ver em Flávio Loureiro Chaves e Ligia Chiappini, por exemplo. Já em Borges, há menções escassas<sup>151</sup>, como se não fosse relevante. Mais um elemento de disjunção seria o processo

---

<sup>151</sup> As que existem geralmente se referem a Emma Zunz, personagem do conto homônimo, publicado em 1948 (*El Aleph*).



descritivo: enquanto o mundo simoniano (principalmente no que tange as figuras femininas) é cheio de detalhes explícitos ao leitor, no borgeano percebem-se muito mais sugestões que caracterizações mais concretas. Isso deriva de uma escolha pessoal de escrita, mas possui também relação com o estilo literário da época.

A abordagem comparatista permitiu encontrar diversas semelhanças em ambas as literaturas estudadas, confirmando a hipótese inicial de que a representação feminina em Simões Lopes Neto e em Jorge Luis Borges é construída de forma similar, movendo-se a mulher sempre em função de sua sexualidade, atuando na sociedade violenta muito mais como objeto que como propriamente sujeito. Dessa forma, justamente por localizar o feminino em um “espaço interdito” na sociedade é que estes escritores conferem a ela relevância, por focalizar as condições de possibilidade de ação feminina. Por mais que os subcapítulos se organizassem de modo a focar ora o escritor brasileiro, ora o argentino, foi praticamente impossível (frente às similitudes) separar a abordagem. Necessitou-se invocar Borges ao lidar com Simões, e vice-versa, atitude ocorrida de modo natural e que, numa primeira leitura, pode “denunciar” o caráter estanque que as divisões e classificações atribuem aos autores. Enfim, os ficcionistas que alcançaram fama por meio do conto (e que jamais escreveram romances!) surpreendem a cada ponto de encontro descoberto pela crítica.

Espera-se, com este trabalho, possibilitar a ampliação de sentido da leitura do mundo ficcional borgeano e simoniano, que se notem ecos de um sobre o outro e que se abandonem leituras superficiais que negam a problematização de gêneros em ambos os autores – mais visível nos contos de confronto entre masculino/feminino –, bem como a proximidade histórico-cultural do contexto recriado literariamente. Desse modo, pode-se ler em Borges a precursoriedade simoniana, afinal a leitura de um completa a leitura de outro. Aí está mais uma contribuição das pesquisas literárias de cunho comparativo: descobrem-se novas relações que, sem o viés dos estudos culturais de gênero, nem seriam cogitadas. Uma associação aparentemente inusitada entre um escritor “regional” e um “universal” brota da leitura, ou melhor, releitura da obra borgeana, que obriga a rever as significações construídas sobre a obra simoniana. De fato, Borges mostra-se como um autor que origina a revisão do passado, tal como ele havia teorizado em “Kafka y sus precursores” (2007b). Para além de todos os elementos elencados até aqui, ambas as obras permitem ao leitor (se ele quiser) vivenciar, assim como lembra Candido (2000), experiências carregadas do que o ser humano costuma chamar de “bem” e de “mal”, intrínsecas à existência, cuja face mais precária representa a matéria fundamental da literatura. Esta que sempre se mostra capaz de alcançar o que outros

discursos não conseguem, a saber, desestabilizar o leitor diante do absurdo e da complexidade da vida.

Nos oito contos mais amplamente analisados, carregados de situações-limite, o feminino operou como elemento desencadeador da ação, desequilibrador do universo masculino, fazendo-se, enfim, de alguma forma presente, mostrando vez que outra indícios de transgressão, mesmo que o contexto histórico-cultural privilegiasse (e originasse) sua ausência. Assim, resulta impossível decifrar o enigma da presença feminina em Lopes Neto e Borges: a mulher é o próprio enigma.

## REFERÊNCIAS

- AGHEANA, Ion. El sur. In: CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995.
- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- AGUIAR, Flávio Wolf de. Cultura de contrabando. Estudo sobre os contos de Simões Lopes Neto. In: *Cultura Vozes*, v. 86, n. 6, novembro-dezembro 1992.
- \_\_\_\_\_. A América Latina não existe. In: MARTINS, Maria Helena. *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilos*. 2. ed. Madrid: Gredos, 1974.
- \_\_\_\_\_. In: CAÑEQUE, Carlos (Org.). *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona, ES: Destino, 1995.
- ALIFANO, Roberto. *Borges, Biografía verbal*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1960.
- ARCHETTI, Eduardo P. El tanto argentino. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Unicamp, 1995.
- \_\_\_\_\_. O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. In: *Mana*, vol. 9, n.1, p. 9-29, 2003.
- ARENDT, João Claudio. O imaginário social em João Simões Lopes Neto. In: MÉTIS: história & cultura – v.2, n. 4, jul./dez. 2003.
- \_\_\_\_\_. *Histórias de um bruxo velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- \_\_\_\_\_; PAVANI, Cinara Ferreira. Imaginário social e representação literária: apontamentos sobre a poesia de Augusto Meyer. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa (Orgs.). *Cultura Regional 2: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EducS, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Plural da Ausência*. Caxias do Sul: Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niderauer, 2009.
- \_\_\_\_\_. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria. Revista da ANPOLL, n. 28, p. 175 – 194, Jul./Dez. 2010. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/164/177>> Acesso em: 2 ago. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Notas para o estudo das literaturas regionais*. Apresentado no XXV Encontro Nacional da Anpoll, 2010b.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: \_\_\_\_\_ *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. Davi. Tradição e inovação na literatura hispano-americana. In: \_\_\_\_\_. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 110-119, 1998.

- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. São Paulo: Agir, p. 28-34, 1959. (1. ed. 1873).
- BALDERSTON, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Argentina: Laprida, 1996.
- BARBIERI, Therezinha. Colonização a ferro e fogo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade / Ufrgs / Edipucrs, 1997.
- BARTH, Fredrick. Grupos Étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFFENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1998.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENÍTEZ, Luis. *Jorge Luis Borges, la tiniebla y la gloria*. Madrid: Ojos de Papel Ediciones, 2004.
- BERTUSSI, Lisana Teresinha. *De Simões Lopes aos poetas da Califórnia*. Porto Alegre: Tchê!, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tradição, modernidade, regionalidade: poesia regionalista gauchesca de 1922 a 1932*. Porto Alegre: Movimento, 2009.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Gilda. *O conto Sul-Rio-Grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *La poesía gauchesca*. Buenos Aires: [s.n.], 1960.
- \_\_\_\_\_. *El informe de Brodie*. Barcelona: Emecé, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da sombra: poemas; Perfis: um ensaio autobiográfico*. Porto Alegre: Globo, 1971.
- \_\_\_\_\_. In: MATAMORO, Blas. *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Madrid: Altalena, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996, 4 v.
- \_\_\_\_\_. *Antología personal*. Barcelona: Editorial Sol 90, 1996b.
- \_\_\_\_\_. El escritor argentino y la tradición. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996c.
- \_\_\_\_\_.; BULLRICH, Silvina. *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História universal da infâmia*. 2.ed., rev. São Paulo: Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Outras inquisições: 1952*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Poder do Simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, p.107-132, 2003.

\_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANT, Herbert. *The Queer Use of Communal Women in Borges' El muerto and La Intrusa*. 2010. Disponível em: <<http://lanic.utexas.edu/project/lasa95/brant.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

BRODZKI, Bella. Borges and the idea of woman. In: *Modern Fiction Studies Baltimore*, vol. 36, n. 2, p. 149-166, (summer 1990).

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964.

\_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, p. 131-165, 1967.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite: e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. Simões Lopes Neto e a Literatura Gaúcha: o particular e o geral. In: CRUZ, Claudio (Org.). *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: EU, 1999. (Caderno Ponto & Vírgula 17).

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTILLO, Guido. Hombre de la esquina rosada. In: CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 7.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul: 1737-1902*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1956; 1971.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL, 1987; 1990.

\_\_\_\_\_. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994.

\_\_\_\_\_. *Simões Lopes Neto*. 2.ed. rev. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2001.

\_\_\_\_\_. A história vista pela literatura. In: \_\_\_\_\_.; BATTISTI, Elisa (Orgs.). *Cultura regional: língua, literatura e história*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CHIAPPINI, Lígia. *No entretanto dos tempos*. Literatura e História em João Simões Lopes Neto. Martins Fontes: São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. Multiculturalismo e identidade nacional. In: MARTINS, Maria Helena. *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

\_\_\_\_\_. João Simões Lopes Neto e Javier de Viana: dois escritores fronteiriços e um diálogo hipotético. In: *Cone Sul: fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.

CONFORTO, Marília. Personagens femininas dos romances brasileiros do século XIX: uma contribuição para a história das mulheres. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. (Orgs.). *Cultura regional: língua, história e literatura*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

- \_\_\_\_\_. O quarto fechado: um ensaio sobre vida e morte. In: SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. (Orgs.). *Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p. 147-163, 1993; 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968-1971.
- CUCHE, Dennys. Cultura e identidade. In: *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2.ed. Bauru, SP: Edusc, p. 175-202, 2002.
- DACANAL, José Hildebrando. *Ensaio escolhidos: literatura, história e cultura*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.
- DELBECQUE, Nicole. *A Linguística Cognitiva: compreender como funciona a linguagem*. Lisboa: Piaget, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponível em: <[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=hembraje](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hembraje)>. Acesso em: 10 abr. 2010.
- DIÉGUES JR., Manuel. *Regiões culturais do Brasil*. Rio de Janeiro: INEP, 1960.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental*. São Paulo: Ática, 2004.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. *Gênero e ciências humanas*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, p. 85-94, 1997, (Coleção Gênero).
- DUARTE, Márcia Lopes. *Literatura e identidade na América Latina: dois casos paradigmáticos – Simões Lopes Neto e Jorge Luis Borges*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 1995.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FAORO, Raymundo. Introdução ao estudo de Simões Lopes Neto. In: TARGA, Luiz Roberto Pecoits (Org.). *Breve inventário de temas do sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS; Lajeado: FATES Editora / Univates, p. 23-38, 1998.
- FISCHER, Luis Augusto. A revolução de Simões Lopes Neto. In: CRUZ, Claudio (Org.). *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: EU, 1999. (Caderno Ponto & Vírgula 17).
- \_\_\_\_\_. Lendas do Sul – Um roteiro de leitura. In: BAVARESCO, Agemir; BORGES, Luís (Orgs.). *Travessia do pampa: fontes e projetos da cultura gaúcha*. Simões Lopes Neto. Anais do I Simpósio Simoniano. Pelotas: Educat, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 3 v.
- FRANCO, Jean. *História de la literatura hispanoamericana: a partir de la independencia*. 12. ed. Barcelona, ES: Ariel, 1998.

- FREYRE, Gilberto. Unidade e diversidade, nação e região. In: *Interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 140-141, 1947.
- GALEANO, Eduardo. *A Descoberta da América (que ainda não houve)*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988.
- GARCIA, Paulo César Souza. Representações masculinas: uma visão crítica às relações de gênero nos discursos da contemporaneidade. *Panorama Acadêmico*, Jacobina, v. 4, p. 151-164, dez. 2001.
- GEBARA, Ivone. *Rompendo o silêncio: uma fenomenologia feminista do mal*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- GIDDENS, A. *A transformação da Intimidade*. São Paulo: UNESP, 1993.
- GOLOBOFF, Mario. *Leer Borges*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.
- GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José; \_\_\_\_\_. (Orgs.). *RS: cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. *Mana* [online], v.3, n.1, p. 7-39, abril 1997.
- HOHLFELDT, Antônio. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss*. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.
- JOACHIMSTHALER, J. A literarização da região e a regionalização da literatura. *Antares: Letras e Humanidades*, n°2, p. 27-60, jul-dez 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/ucs/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/revista>>. Acesso em: 18 jun. 2010.
- JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. 3.ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1996.
- KALIMAN, Ricardo. *La palabra que produce regiones*. El concepto de region desde la teoria literaria. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofia y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Julio 1994.
- \_\_\_\_\_. Un marco (no “global”) para el estudio de las regiones culturales. In: \_\_\_\_\_. *Las regiones culturales*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán – CONICET, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico; TORRE, Guillermo; ALBERTI, Rafael. *Antología poética: (1918-1936)*. 2.ed. Buenos Aires: Losada, 1960.
- LOPES NETO, João Simões. *Lendas do Sul*. 10. ed. Porto Alegre: Globo, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Contos gauchescos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- \_\_\_\_\_. LLOSA, Mario Vargas. *La Verdad de las Mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2005.
- MASINA, Léa. A Gauchesca Brasileira: Revisão Crítica do Regionalismo. In: *Fronteiras Culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- MELLO, Thiago de. *Borges na luz de Borges*. Campinas: Pontes, 1992.

- MEYER, Augusto; CHAVES, Flávio Loureiro. *Prosa dos pagos*. 4.ed. Porto Alegre: IEL, 2002.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)*. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Espanha: Cátedra, 1988.
- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario, AR: B. Viterbo, 1999.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges por Borges*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST/ ICP, 1982.
- OLMOS, Ana Cecília. *Como e por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- PANESI, Jorge. Borges nacionalista: una identidad paradójica. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Identidade e Representação*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- PAVIANI, Jayme. *Interdisciplinaridade: conceitos e distinções*. 2. ed. Caixas do Sul: Educ, 2008.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2000.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. São Paulo, SP: Contexto, 2007.
- PESAVENTO, Sandra J. *A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional*. Ensaios FEE, Porto Alegre, v. 20, n.1, p. 123-133, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- POMMER, Mauro Eduardo. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.
- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- \_\_\_\_\_. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, p. 149-157, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Caxias do Sul: EDUCS, 2009.
- RASO, Manuel Villar. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: EDI - 6, 1987.
- ROCCA, Pablo. Encruzilhadas e Fronteiras da Gauchesca. In: MARTINS, Maria Helena. *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- \_\_\_\_\_. Dos lados de la misma frontera (Javier de Viana y João Simões Lopes Neto). In: CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena. *Cone sul: fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.



- SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994.
- SANTOS, Salette Rosa Pezzi dos. *Duas mulheres de letras: representações da condição feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.
- SANTOS, Volnyr. *Apontamentos da literatura gaúcha*. Porto Alegre: Sagra, 1990.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre literatura da argentina*. Argentina: Siglo Veintiuno, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SAVATER, Fernando. In: CAÑEQUE, Carlos (Org.). *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona, ES: Destino, 1995.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. Simões Lopes Neto e a literatura dos povos platinos. In: *Letras de Hoje*, v. 24, n. 111, p. 77-88, setembro de 1989.
- \_\_\_\_\_. Integração cultural regional. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina.” In: NAVARRO, Márcia Hoppe. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michel (Org.). *As armas do texto*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- SCHWANTES, Cíntia. As mulheres de um mundo sem mulheres. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.37, n.2, p.109-115, 2001.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2005.
- SISCA, Alicia. *Martín Fierro como obra portadora de valores cristianos enraizados en el ser cultural argentino*. Argentina: Universidad Católica de la Plata, 2002.
- SPAGNUOLO, Marta. *Ascasubi, Borges y La Lujanera*. Ensaio originalmente publicado na revista *Variaciones Borges* # 16/ 2003, p. 16-78 (The J. L. Borges Center for Studies and Documentation, University of Aarhus, Denmark). Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/bh26borges.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2010.
- STORTINI, Carlos R. *O dicionário de Borges: o Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- TEDIO, Guillermo. Borges y “El Sur”: entre gauchos y compadritos. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2000. Disponível em: <[http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor\\_gauc.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html)>. Acesso em: 10 jan. 2011.
- \_\_\_\_\_. "El muerto" o el trono del rey de burlas. Sobre la narrativa de J. L. Borges. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2000b.

Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/elmuerto.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

TENEMBAUM, León. *Buenos Aires Tempo de Borges*. Buenos Aires: Ediciones Turísticas, 2001.

TORO, Alfonso de. *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Vervuert, 1997.

VALLERIUS, Denise Mallmann. *De traduções e transcrições: o regionalismo borgeano para além das fronteiras*. Tese de Doutorado (UFRGS, 2009). Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=14307](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=14307)>. Acesso em: 10 abr. 2010.

VÁZQUEZ, María Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WELLECK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa América, 1962.

VELLINHO, Moysés de Moraes. *Letras da Província*. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Literatura como Espelho da Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 239-263, 1988. Disponível em: <[http://www.casaruiarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB\\_MonicaVeloso\\_Literatura\\_espelho\\_nacao.pdf](http://www.casaruiarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_MonicaVeloso_Literatura_espelho_nacao.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2010.

WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Trad. Fábio Fernandes. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

WOODARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomás Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2005.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

\_\_\_\_\_. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.