UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Reverberações da fronteira em Horacio Quiroga

Wilson Alves-Bezerra
Sob orientação da Profa. Dra. Teresa Cristófani Barreto

São Carlos, 2005.

ALVES-BEZERRA, WILSON
2005

Índice

Apresentação, 5

Capítulo 1 – Fundamentos, 11

Das origens, 13
Da fronteira pela transculturação, 15
Das fronteiras denotativas às fronteiras constitutivas, 29
Do discurso da fronteira, 33
Das fronteiras argentinas em Quiroga, 35

Capítulo 2 – Narrador fronteiro, 39

Fronteira infranqueável: Uma leitura de "A la deriva" (1912), 39
revisão crítica: realismo e objetividade, 39
o personagem envenenado, 43
narrador *envenenado,* 45
Multiplicidades que se significam... – "Las moscas" (1933), 49
revisão crítica, 50
deslocamentos de um narrador paralítico, 53
a deriva do olhar, 56
ser mosca, 58
A identificação do pai e a sedução da história – "El hijo" (1928), 62
revisão crítica: a sedução da história, 62
sobre as funestas digressões, 65
rumo a uma caracterização do narrador, 69

Capítulo 3 - Do rigor da ciência, 72

Da ciência em Quiroga, 72
Da importância de parecer civilizado, 74
***Problemas de travesseiro* – "El almohadón de pluma" (1907), 81**
o silêncio de Alicia: seus desejos, seus t(r)emores, 84
dos deslocamentos, 85
do recalque, 90
discurso das fronteiras: recalques e silenciamentos, 93
A sedução do mestre: "El manual del perfecto cuentista" (1925), 94
o labirinto e o todo: a sedução de Quiroga, 94
uma leitura enunciativa do manual, 97
revisão crítica, 102
Ser argentino na selva – uma passagem, 105

Capítulo 4 – O estrangeiro na língua, 109
do estrangeiro, 110
O acercar-se do estrangeiro: "Un peón" (1918), 117
o estrangeiro das coisas: *das unheimlich* , 123
coda: a ciência mais uma vez suspensa, 126
da captura, 128
da impossível prisão, 130
A língua de "Los desterrados" (1925), 134
velhice no desterro: dos impossíveis retornos, 139

Considerações Finais, 143

Apêndice: A primeira crítica em jornal a *Más Allá,* 145

Bibliografia, 148
Obras de Horacio Quiroga, 148
Sobre Horacio Quiroga, 149
Geral, 152
Obras de referências, 161

Resumo, 163

Resumen, 164

Para Eliane Mara Silveira

Fibra de mi corona de carne
(Cesar Vallejo, "Terremoto")

Apresentação

Este trabalho propõe uma releitura da obra do escritor uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937) e, conseqüentemente, compõe-se também de uma releitura da crítica sobre sua obra. A abordagem proposta privilegia o seguinte aspecto: toma a narrativa de Quiroga sob uma pespectiva reordenadora que chamarei "fronteira".

Tal termo remete imediatamente para aspectos da biografia do escritor, e para a temática de alguns de seus contos – esta é, por exemplo, a perspectiva crítica de Fleming (2001). Entretanto, da maneira pela qual será tomada a categoria neste trabalho, o que pretendo é que ela possa ir além de aspectos denotativos imediatos referentes ao autor e seus personagens, e possa dar conta de outros aspectos da literatura de Quiroga.

Dessa forma, fronteira se referirá não somente a locais geográficos de fronteira onde nasceu e viveu Quiroga, respectivamente Salto Oriental e Misiones; nem somente ao tema de seus contos. Dará conta também de aspectos formais referentes à escrita de seus contos. Assim, reler a narrativa de Quiroga buscando ver nela como critério ordenador aspectos que são do plano da forma implica reler e discutir posições de uma crítica que se renovou e que não necessariamente privilegiou tais aspectos, aquela que o tem considerado escritor realista.

No capítulo 1, mostro como, para tornar operativa a categoria de fronteira tal como a entenderei neste trabalho, vali-me, inicialmente, do conceito de transculturação do crítico Ángel Rama, pois através deste conceito e da discussão de Rama é possível situar a discussão da literatura latino-americana da primeira metade do século XX através dos conflitos entre escritores vanguardistas, realistas e realistas transculturadores. Discutir a análise de Rama sobre tal contexto, e questionar sobre o lugar ocupado pela narrativa de Horacio Quiroga nesta discussão, possibilita enunciar uma primeira hipótese sobre a obra do escritor: o conceito de transculturação – apesar de ter sido concebido a partir da análise de escritores latino-americanos do meio do século vinte – permite uma releitura produtiva da literatura de Quiroga – cuja produção é bastante anterior (1899 e 1937, aproximadamente). Rama, ao expor o que é a transculturação, estabelece três níveis de

análise: o lingüístico, o literário e o discursivo. Analisarei a literatura de Quiroga nesses três níveis, e mostrarei como em cada um deles se manifesta - ou reverbera - a fronteira.

Passarei então à conceituação do que seja, neste trabalho, a fronteira. Inicialmente retomo o trabalho de Leonor Fleming (2001), o qual ocupa um lugar de ponto de partida nesta discussão, tratando de situar o que a autora chama de "frontera geográfica", "frontera lingüística", "frontera humana", "mundo fronterizo" e "estilo fronterizo" em relação à discussão por mim proposta. Esse momento do texto objetiva, ao perceber que o termo fronteira também se presta a análises conteudísticas e biográficas da vida do autor, conferir-lhe outro estatuto, qual seja, aquele que, segundo Antonio Candido (1972), permite mostrar como o "externo", o social, aquilo que é comumente qualificado como pertencente ao contexto da obra literária, importa "não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno.*" (Candido, 1972:6)

Assim, proponho a transposição da *fronteira denotativa* à *fronteira constitutiva* na literatura de Quiroga. Para tanto, proponho sublinhar o discurso do Estado Liberal Argentino que, no século XIX, visa à definição das fronteiras da Argentina. Mostrarei como a definição de limites implica um processo de inclusão e exclusão que é tanto físico como discursivo; ou seja, definem-se as fronteiras físicas do país, mas também as fronteiras discursivas, orientadas a partir do que *deve* pertencer e o que *não pode* pertencer à nação que se está criando. É desta forma que o que se chamará barbárie será proscrito: os índios selvagens, o atraso; e o deserto será civilizado.

Em tal ponto do trabalho, Viñas (1982) e Andermann (2000, 2003) representam importantes subsídios para a reflexão proposta. É importante ressaltar, neste ponto, que Rama, por um lado, e Viñas e Andermann, por outro, representam, a meu modo de ver, contribuições fundamentais situadas em campos opostos. A reflexão de Rama tem como pressuposto um ideal de literatura, que é a literatura transculturadora; os encontros entre línguas e culturas têm, para ele, um caráter harmônico e até mesmo desejado; e este encontro está muito bem situado nos três níveis que o autor propõe. Em meu trabalho, a operação nos três níveis (lingüístico, discursivo e literário) mostra-se produtiva, entretanto a noção mesma da transculturação – vista como encontro desejado – afasta-se de minha proposta, a de perceber tensão irresoluta, como forma e como conteúdo, em Quiroga. Neste

sentido, tanto Viñas como Andermann dão conta da tensão subjacente à literatura argentina ao encontrar como lugar privilegiado de reflexão o discurso do Estado Liberal argentino. Mostrar como se dá esta tensão fundadora argentina na obra de Quiroga, no níveis propostos por Rama, é o objeto deste trabalho. Esta leitura – que se configura a partir do político – permitirá perceber como há uma singularidade estética, que representa uma resposta literária às tensões apresentadas, e que ultrapassa em muito um realismo denotativo.

Definidos os fundamentos no capítulo 1, caberá, pois, nos três capítulos seguintes, analisar a fronteira operando na literatura de Horacio Quiroga nos três âmbitos de análise propostos por Rama: o literário, o discursivo e o lingüístico.

No capítulo 2, tratarei do que qualifico como o "narrador fronteiro"[1] que há na literatura de Quiroga. Tomar o limiar como fundador da narrativa de Quiroga no plano da narração supõe, em primeiro lugar, rever o que foi dito sobre sua obra e rediscutir a posição dos críticos que o tomam como um escritor realista e objetivo. Trato de mostrar como a objetividade, a impessoalidade em geral atribuída ao narrador quiroguiano (cf. Monegal, (1961), Ezquerro (1996)) é aparente e necessária em seus relatos: necessária para a manutenção do suspense em suas narrativas; e aparente pois diz muito *sobre* e *pelos* seus personagens, ao sutilmente imiscuir-se a eles.

Assim, parto de uma análise do conto "A la deriva" (1912), para mostrar as particularidades do narrador deste conto e seu comprometimento com as percepções do personagem. Mostrar as ambigüidades do narrador quiroguiano neste conto implica superar a univocidade que comumente se atribui à sua obra e que, no limite, resulta em desconsiderar seu trabalho narrativo e limitá-lo a um contador de boas histórias. (cf. Monegal, 1968:272). O conto seguinte, "Las moscas" (1933), permite perceber a radicalidade da proposta narrativa do último Quiroga, através da qual procuro mostrar como o narrador explicita sua parcialidade e sua condição de sujeito no limiar, à deriva, pois, pelo critério que orienta minha leitura, trata-se de um narrador à deriva dos

[1] Optar pelo termo "fronteiro" como adjetivo qualificativo referente à fronteira, ao invés do mais usual "fronteiriço", responde à opção de evitar a ambigüidade trazida pelo termo. "Fronteiriço" corresponde, em psicanálise, à tradução portuguesa de "borderline" e tem conotação negativa: "O termo *borderline* (fronteira) designa distúrbios da personalidade e da identidade que se encontram na fronteira entre a neurose e a psicose. Fala-se também em casos fronteiriços [ou limítrofes], personalidades fronteiriças ou patologias fronteiriças." (Roudinesco e Plon, 1998:83). Desta forma, falar em fronteiriço poderia dar margem a uma ambigüidade indesejada, ao remeter a um termo que, não raro, tem caráter depreciativo, o que não é o caso.

significantes que vão tomando diferentes configurações e que também o vão configurando de diferentes formas; é esta deriva que lhe permite inclusive ver-se metamorfoseado em mosca. Finalmente, com a leitura de "El hijo" (1928), mostro, de modo mais explícito, o comprometimento (ou a identificação) do narrador de Quiroga com o personagem do pai.

O narrador fronteiro de Quiroga será, conforme a leitura que sustento, uma entidade capaz de identificação, de colocar-se a serviço de um personagem, de mimetizar-se com ele, e está sempre a ponto de tornar-se outro. Num sentido metafórico, é possível, talvez perigosamente, atribuir ao narrador de Quiroga as características de um médium que, sem deixar de ser ele mesmo, também pode ser o outro, e se torna algo escravo da vontade de outro; retomando a questão da univocidade proposta pelo Estado Argentino, ele estaria do lado de fora da fronteira, pois seu território é o da dúvida e o da vacilação, é o vão entre os territórios, onde as formas podem ainda adequar-se de outra forma, sempre imprevista, sempre imprecisa. O papel deste narrador se mostrará fundamental nos capítulos seguintes, pelos quais veremos como sua peculiaridade é fundamental tanto no nível discursivo como lingüístico.

No capítulo 3, a análise parte para o território discursivo, e nele será privilegiado justamente um discurso forte, totalizador, que esteve presente ao longo do século XIX argentino e que é bastante presente na obra de Quiroga: o discurso da ciência. Discurso da ciência entendido como aquele passível de total transmissibilidade, e também como aquele que é tomado pelos intelectuais do oitocentos argentino como o pilar da civilização. A etapa do Estado Liberal em que a ciência entra em cena é justamente aquela em que se lança mão de uma retórica da inclusão, através da qual o Estado pretende assimilar os antigos bárbaros à sua nova configuração. O surgimento em cena do discurso da ciência, com sua natureza inequívoca de dar respostas conclusivas será analisada neste capítulo terceiro; buscarei analisar em que medida ele é elemento fundamental na elaboração da literatura de Horacio Quiroga, e é fundamental na escrita de contos como "El almohadón de pluma".

A ciência e a técnica têm sido freqüentemente analisadas na obra do escritor, mas como temática. A proposta do capítulo é, além disso, analisar como o narrador de Quiroga opera ambiguamente com o discurso científico em sua literatura. Defendo que, através da operação particular de Quiroga com o discurso totalizador da ciência, ele nos deixa entrever

a parcialidade deste discurso. Os pontos cegos ao discurso científico, aquilo pelo que ele não pode responder é justamente onde estão instalados os espaços de ambigüidade, refratários à significação, que são o mistério da narrativa de Quiroga. É justamente isso que mostro na análise de "El almohadón de pluma" (1907): como a nota científica que encerra bruscamente o relato com uma explicação totalizante mostra-se extremamente parcial e sugestiva, principalmente em relação ao que ela cala. A releitura de tal conto a partir de seu parágrafo final permite ver como a explicação totalizadora do parágrafo final tem necessariamente de calar-se sobre os conflitos sobre os quais ela nada tem a dizer: a voz do científica pode explicar a causa imediata da morte da jovem Alicia, mas nada tem a dizer sobre o casamento fracassado que a precipitou à doença. Assim, dar a resposta de uma manifestação de um mal, como se fosse todo o mal, parece ser o funcionamento da ciência em Quiroga; mas certamente a riqueza de sua literatura funda-se nos flancos oferecidos pelo discurso científico.

Já no artigo "El manual del perfecto cuentista" (1925), que é em seguida analisado, a ciência é posta em cena de uma outra forma. Neste texto, o que está em questão é a fé do leitor na ciência, e a possibilidade de teorização da produção literária, prevista discursivamente pelo narrador nas estratégias argumentativas do artigo, no qual ele propõe uma série de regras pelas quais o leitor pode aceder à escrita literária. Analisar neste texto os procedimentos irônicos através dos quais a possibilidade de sistematização é ridicularizada permite-nos perceber como o discurso da fronteira é outra vez trazido à tona pelo narrador que se apresenta ambiguamente como mestre e marginal.

Finalmente, no capítulo 4, a fronteira mostra-se no nível lingüístico, pelo manejo peculiar que é feito da língua de fronteira, o qual, pretendo mostrar, oferece subsídios na construção e leitura do relato. O espanhol, o português e o guarani entrecruzam-se, principalmente, na fala dos personagens desterrados, mas também na do narrador. Tomar o funcionamento lingüístico (Cf. Lemos, 2002) como responsável pelo estabelecimento das relações entre os personagens e mesmo entre o narrador e os personagens permite-nos forjar um modo de ler Quiroga no qual o papel das línguas vá para além do "mero efeito de color local" (cf. Quiroga, "El Ombú de Hudson", 1929), mas que também não tenha que ser um projeto consciente do autor (cf. Rama, 1973). O portunhol, neste sentido, é um funcionamento lingüístico capaz de capturar os falantes e mantê-los à deriva da errância de

seus significantes. De tal modo de leitura lanço mão para a análise dos contos "Un peón" (1919) e "Los desterrados" (1925). Neles, o uso pronominal mostra-se revelador das relações pessoais e sociais, ao servir-nos de marca de como o outro é tomado na interação entre os personagens e entre estes e o narrador.

Assim, mostrarei como reverbera a fronteira em cada um dos níveis analisados; como discursiva, lingüística e literariamente a obra de Horacio Quiroga repercute o discurso da fronteira e confere-lhe uma posição singular na literatura argentina até a atualidade.

Capítulo 1 - Fundamentos

"Somos Ud. y yo fronterizos
de un estado particular, abismal, luminoso,
como el infierno."
(Quiroga, Horacio. Carta a Ezequiel Martínez Estrada, maio 1936)

O que funda este trabalho é a seguinte suposição primária: há fronteira na literatura de Horacio Quiroga. Esta fronteira se manifesta na escrita dos contos, e é apreensível pela análise de procedimentos literários, lingüísticos e discursivos.

Ao falar em procedimentos literários, refiro-me a um modo de narrar perceptível pela aplicação e discussão das categorias de narrador, personagem, tempo e espaço na narrativa de Quiroga; por lingüísticos, refiro-me ao uso da dêixis e ao manejo das línguas estrangeiras ou variantes do espanhol na literatura de Quiroga; e ao tratar do discursivo, refiro-me principalmente à ambígua inscrição do narrador de Quiroga no discurso científico, de perceptíveis resultados estéticos.

Que a fronteira constitua o espaço de alguns de seus contos, de que ela possa ser considerada tema de alguns deles, que o uruguaio Horacio Quiroga tenha nascido na cidade de Salto, próximo à fronteira sul da Argentina e que anos depois tenha ido viver na fronteira norte é já coisa sabida, que não se pode ignorar. Porém, tais dados não constituem a premissa deste trabalho: a reflexão que proponho pretende ir além deles. Vale então dizer que não tomarei a fronteira denotativa, mas a constitutiva da literatura de Quiroga, como elucidarei nas seções seguintes.

Antes de responder à pergunta cabal – O que é fronteira? – a qual, em definitiva, não supõe uma quantas linhas, tomemo-la pelas bordas. Dizer que há fronteira em Quiroga implica não classificá-lo apenas como escritor realista[2], regionalista[3], objetivo[4], detentor de

---

[2] "Poe era un romántico; Quiroga era un realista" (Zum Felde, 1941: 400)

[3] "Houve uma disputa entre regionalistas e vanguardistas (modernistas) que se inicia com o texto de quem, por sua idade e obra, era mestre indiscutível dos primeiros, Horacio Quiroga, intitulado "Diante do tribunal", divulgado em 1931 (sic)" (Rama, 1982: 248). Curiosamente, a defesa feita no texto de Quiroga não alude ao que poderia considerar-se regionalismo, limitando-se a uma enfática defesa do conto, e com ela, do seu próprio projeto pessoal de vida e escrita: "Yo sostuve, honorable tribunal, la necesidad en arte de **volver a la vida** cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto, toda vez que sobre la finísima urdidumbre de la

uma linguagem meramente denotativa referencial[5] ou uniforme[6]. Significa devolver-lhe na análise o que lhe estava contingencialmente na escrita: trata-se de um escritor em cuja obra perpassam de maneira constitutiva tensionamentos marcantes como a crise da unicidade/objetividade do narrador, tempo e espaço da narrativa; a crise da narrativa como detentora de uma significação, de uma alegoria moralizante, social ou política; o manejo singular da língua literária e do portunhol. Além disso trata-se também um autor cuja obra revisita conflitos estabelecidos na cultura argentino ao longo do século XIX.

A narrativa de Quiroga supõe uma leitura de procedimentos formais que vá mais além daquela que se lhe costuma fazer: a de tomá-lo como gregário apenas da poética da narrativa do século dezenove, de ver em sua obra somente o tema da morte trágica, da exploração dos peões em Misiones, das fantasias tecnológicas de fim de século; de perscrutar-lhe as influências – para as quais bastaria ler o primeiro mandamento de seu decálogo – e de acreditar nelas; de situá-lo na tradição da narrativa regionalista, modernista ou fantástica; e finalmente, a de psicanalisá-lo, explicando as mortes presentes em sua obra através das mortes da vida do autor, sob o ineludível risco de ter perdido a ambos: autor e obra.

Registre-se aqui com clareza que se tais leituras têm sido feitas é porque a obra e – por que não - a narrativa costumeira da vida de Quiroga as sustentam: há mortes trágicas na obra de Quiroga e não poucas em sua vida. Há influências de Poe, Kipling, Tchékhov, Dostoiévski e Maupassant em seus contos. Há relatos de exploração dos peões *misioneros* na fronteira norte argentina. Há histórias de fantasmas, vampiros, e mortos que voltam à vida. Há também, entretanto, por parte deste trabalho, a percepção de que é possível e

---

emoción se han edificado aplastantes teorías" (Quiroga, 1930). É justamente neste trecho que Rama parece ver em "volver a la vida" uma " **busca da realidade e da vida** em oposição aos desvarios imaginativos" (Rama, 1973:139). Entretanto, gostaria de ressaltar que na leitura de Rama parece haver um deslocamento de *vida* para *realidade*, e daí para *realismo / regionalismo*. A série seria a seguinte: *vida – realidade – realismo – regionalismo – "tradução acabada da vida"*.

[4] Cf. Monegal (1950, 1961, 1967, 1968, *passim*); veja-se também Jozef (1989:149): "Sua sensibilidade, unida ao subjetivismo dos modernistas, seus modelos de juventude foram dominados pela objetividade, que será a característica principal de seus escritos da fase madura."

[5] "Horacio Quiroga (...) teve tempo (...) de descobrir a inóspita selva de Missões (...), consagrando-se à edificação de uma forma de conto austera e precisa **cuja pretensão era ser mera tradução acabada da vida.**" [grifo meu]. Rama (1973: 138-9).

[6] "O escritor uruguaio preocupa-se em pensar uma poética do conto, em inúmeros artigos sobre o tema; por isso, suas narrativas contemplam muitas daquelas virtudes desejadas no verdadeiro conto literário: uma delas é a uniformidade da linguagem." (p. 177) [grifo meu] (Bittencourt, 1998: 177).

produtivo abordar a narrativa de Quiroga pelas peculiaridades de sua forma, articulada de um modo outro que não o das tipologias temáticas, ou das curvas de evolução ou involução.

Para tal análise, propus a categoria da fronteira[7], a partir da qual buscarei articular tema, forma e discurso, com um recorte da obra de Quiroga que, longe de buscar ser totalizador, quer dar conta de aspectos que possam dizer algo sobre a singularidade de sua obra.

Das origens

Calligaris (1999:11) inicia um estudo sobre a descoberta e a colonização da América dizendo da importância da fixação *a posteriori* das datas e eventos tomados como marco fundador de uma era; estes inícios míticos responderiam, portanto, à imagem que determinada sociedade quer fazer de si, "estão sempre em função da imagem de nós que gostamos e queremos divulgar."

Há, na crítica sobre a literatura argentina, a escolha mais ou menos disseminada de um momento fundador: a percepção de que o início do século XX na literatura coincide com o surgimento das vanguardas argentinas, nos anos vinte. Esta escolha tem por conseqüência o estabelecimento de um cânone, e a proscrição, mais ou menos imediata, daquela literatura que não se afina com este novo padrão.

Nesse caso, são os escritores anteriores a esse período ou contemporâneos não militantes nas fileiras vanguardistas os relegados ao grupo dos superados. Partiremos de três exemplos de distintas latitudes e cronologias, com o intuito de analisar os critérios utilizados por cada crítico para sua classificação estética.

Horacio Salas, na introdução à edição *facsimilar* da revista *Martín Fierro*, de 1995, afirma cabalmente, já no primeiro parágrafo de seu estudo à obra "(...) la literatura argentina de este siglo retrasó su nacimiento hasta el comienzo de la década del veinte." (Salas, 1995: VIII) Esta afirmação vem como segundo termo de um comparação militar, pela qual dá igual importância ao surgimento das vanguardas como ao assassinato do duque Francisco Fernando, estopim para que

[7] A polissemia do termo "fronteira" parece autorizar estudos sob perspectivas as mais diversas. Em relação a Horacio Quiroga, sua obra já foi tratada, a partir dessa perspectiva, por dois autores: Fleming (2001) e Andermann (2000). Na terceira seção deste capítulo retomarei as discussões de Fleming para esclarecer a posição deste trabalho em relação à sua perspectiva. Quanto a Andermann, partilho sua perspectiva em relação ao trabalho com o discurso da constituição das fronteiras argentinas, como se vê na seção quarta deste capítulo.

estourasse a primeira guerra. Desta forma, Salas confere um estatuto de importância ímpar ao movimento vanguardista, o qual teve força de sobredeterminar o tempo, "A despecho das cronologías."

O crítico Donald Shaw (1999), ao tratar dos anos vinte, também entrega-se à sedução do novo:

> "Se ve, pues, que en el Buenos Aires de la polémica Boedo-Florida ya empezaba a perfilarse la fisionomía de **algo nuevo**. *Don Segundo Sombra*, junto con *Zogoibi* de Enrique Larreta, y en otro sentido *Los desterrados* de Horacio Quiroga, que contiene sus mejores cuentos de la selva de Misiones, todos aparecidos en 1926, **representan lo pasado**, los temas rurales, lo autóctono. Por el contrario, *El juguete rabioso* de Arlt, según Jitrik 'inaugurará definitivamente la literatura urbana **con proyección universal**, por una parte, y la literatura que muestra la forma de ser y los mitos de una clase social concreta por la otra.'" [grifo meu] (Shaw, 1999: 23)

Shaw toma como valor a nova temática urbana, à qual atribui universalidade. Um olhar acurado para a produção literária de Quiroga realmente mostra que parte de sua narrativa corresponde à exploração de temas "rurales"; entretanto, o tratamento narrativo que os mesmos sofrem está longe do realismo convencional que reiteradamente se lhe atribui. E, ademais, atribuir "proyección universal" a certa literatura pelo fato de ser urbana e nova, parece trazer implícito que o suposto regionalismo passadista de Quiroga não suporte universalidade apenas por ter como cenário de suas histórias um rincão esquecido da Argentina. A se levar adiante esta visão, Tchékhov, tratando dos mujiques do interior da gelada e distante Rússia, tampouco teria qualquer universalidade. Em definitiva, não se pode aceitar que o universalismo possa advir meramente do tema.

De modo que, para esses dois críticos, há na literatura um marco divisor, inaugural, o momento do surgimento das vanguardas, de cujos desdobramentos teria nascido a mais representativa produção literária da Argentina. Trazer à discussão esses dois juízos críticos justifica-se porque podem ser tomados como exemplares da retomada e reafirmação de um certo critério estético, segundo o qual há um valor intrínseco nessas obras, que automaticamente as opõe ao que eles consideram o passadismo do regionalismo decimonônico[8].

---

[8] Cunho aqui o termo corrente em língua espanhola *decimonônico*, referente ao século XIX, abrasileirando-o.

Da fronteira pela transculturação

Vamos nos deter agora em comentário do crítico uruguaio Ángel Rama (1974) que. em seu ensaio "Os processos de transculturação na narrativa latino-americana", toca no mesmo tema. O maior interesse por Rama deve-se ao fato de que, ainda que pareça ir na mesma direção dos dois críticos anteriormente citados quanto ao caráter fundador das vanguardas hispano-americanas, propõe uma articulação entre a relação entre estas e os escritores "regionalistas" – nos quais inclui Quiroga – cujo conteúdo nos interessará discutir mais a fundo.

Rama, ao tratar do que ele chama de conflito entre vanguardas e regionalismo, cita o artigo "Ante el tribunal" (1930), de Horacio Quiroga, como marca exemplar de uma atitude defensiva e de "enfrentamento radical" por parte dos regionalistas, dos quais Quiroga seria um respeitável mestre. Tal enfrentamento, ainda de acordo com o crítico, não chega a deflagrar-se cabalmente.

O que virá, anos depois, será uma resposta, sob a forma da renovação do regionalismo latino-americano. Esta resposta do regionalismo teria sido dada porque, segundo Rama,

> "Um grupo de escritores **viu, com lucidez,** que se o regionalismo fosse congelado em sua disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico, entraria em agonia e morte." (Rama, 1974:211) [grifo meu]

Todo esse processo de renovação porém, para Rama, somente teria ocorrido partir dos anos trinta. De modo que Quiroga ficaria, outra vez, como exemplar do regionalismo superado, dado que a produção de sua narrativa dá-se entre os anos de 1899 e 1937[9].

A análise de Rama e seu conceito de transculturação interessarão para este trabalho porque permitem uma entrada na discussão sobre a literatura contemporânea a Horacio Quiroga. Para a operação que buscarei fazer com seu conceito, afasto-me de Rama em dois

---

[9] Os marcos que estabeleço têm por base a publicação da primeira narrativa de Quiroga, "Fantasía Nerviosa", 1899, e da última, "La tragedia de los ananás" 1937. Faço a ressalva de que os anos 30 representam uma diminuição do número de publicações de Quiroga, o que tem levado parte da critica a dar por encerrada a sua carreira literária a partir da publicação, no ano de 1926, do livro *Los desterrados*. Ainda que a produção posterior a esta data não seja numericamente grande, considero que neste período Quiroga publica narrativas importantes, algumas das quais analisarei nos capítulos seguintes.

pontos. Se levamos em conta que os escritores a que se refere o crítico são das mais diversas nacionalidades (José María Arguedas, Juan Rulfo, Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez) e que, além disso, muitos dos traços da chamada transculturação estão presentes também na obra narrativa de Quiroga, somos levados a matizar:

(a) a assertiva de que a transculturação narrativa é fruto da vontade consciente de um grupo de autores, portanto fruto de um projeto consciente com um marco temporal preciso;

(b) a suposição de que a transculturação surgiria como resposta ao conflito do regionalismo com as vanguardas, ou mesmo que se desse nos referidos anos 30, já que – como buscarei demonstrar adiante, a narrativa de Quiroga apresenta elementos do que seria a tal transculturação já aos anos 10 do século XX.

Mais do que preciosismo cronológico, essa ressalva referida à vontade dos escritores e às datas tem o objetivo de mostrar que, em certo sentido, a reflexão de Rama pode ser extensível a outros autores de outros períodos. Claro está que, ao fazer isso, já não estaria utilizando o conceito tal como fora pensado por Rama, e sim estabeleceria uma reflexão a partir dele.

Pois se lermos Quiroga a partir de alguns pressupostos da transculturação, poderemos notar que tal processo de transmutação na literatura regionalista latino-americana deu-se de maneira muito mais paulatina, e não foi fruto da vontade de determinado grupo de escritores, tampouco de polêmicas gremiais como a dos vanguardistas. Sem tal ressalva, o conceito de Ángel Rama fica inexoravelmente limitado em seu uso para somente a partir dos anos trinta e para os escritores regionalistas, o que impediria sua aplicação a Quiroga, de antemão categorizado como "regionalista tradicional" em oposição a um "regionalismo trasculturador", surgido apenas partir dos anos 30.

O que me interessa apontar aqui é que a teorização de Rama, tecida com fins diversos dos aqui utilizados, pode servir-nos de ponto de partida para a leitura que proponho, para a detecção de alguns tensionamentos presentes na obra de Quiroga, que desdiriam a "uniformidade" que comumente se atribui à narrativa deste escritor e apontariam para o que venho chamado fronteira. Assim, a partir de uma sucinta exposição

do conceito de transculturação de Rama[10], em seus três aspectos fundamentais – lingüístico, o da cosmovisão e o literário – proporei deslocamentos, no sentido de urdir meu aparato teórico com vistas à análise de Quiroga, , já noutra chave.

a) **o lingüístico**

O conceito de transculturação, para Rama (cf. 1970, 1974, 1982), é retomado do cubano Fernando Ortiz (1940) e pensado a partir da narrativa da América Latina. Busca dar conta de como haveria na literatura latino-americana uma resposta à tensão entre universalismo e regionalismo, marcadamente pela influência cultural e política européia sobre cultura autóctone dos países latino-americanos.

O exemplo mais imediato do que seja o uso transculturador da língua para Rama é a renúncia às estratégias de distanciamento entre o registro lingüístico do narrador (que Rama identifica ao do autor) e o dos personagens que façam uso de uma variante distinta da sua: estas estratégias se traduziriam como o uso de aspas nos termos não dicionarizados empregados pelos personagens ou o uso de apêndices com vocabulários nas obras regionalistas:

> "Las novelas de este regionalismo establecían un curioso escalón entre el personaje que hablaba en particular galimatías criollista, y el autor, quien se situaba por encima de sus criaturas y al describir, al comentar, al narrar, hablaba desde su cátedra más o menos purista" (Rama, 1970: 224)

Para Rama, no regionalismo transculturador o que há é o entrecruzamento da "fala dos personagens" com a "língua do escritor" (1974: 220). Nas palavras de Rama, "é o autor que se reintegra na própria comunidade lingüística, falando a partir dela, com o uso desembaraçado de seus recursos idiomáticos" (1974: 220). Haveria que se perguntar se este entrecruzamento constitui valor positivo por si só, como parece nos dizer Rama. Pois, se por um lado, a naturalização de uma certa inatacabilidade lingüística do narrador, que

[10] As críticas e discussões propostas em relação à transculturação de Ángel Rama que aqui proponho fundam-se na discussão dos textos em que o autor trata da matéria, em relação às suas possibilidades referidas à leitura de um autor especifico, o de Horacio Quiroga, no caso. Não me deterei portanto noutras leituras, criticas e operações com este conceito que tem se dado nos últimos trinta anos, gerando uma série de outros aparatos analíticos com fins os mais diversos, que guardam parentesco com a teorização de Rama, tais como os conceitos de hibridismo (GARCÍA CANCLINI), heterogeneidade (CORNEJO POLAR), crioulização (GLISSANT), entre outros.

estaria posicionado no lugar da norma, é certamente nefasta; não seria o caso de se perguntar se a "tonalidade unitária" preconizada por Rama (1982: 267) não seria também outra faceta deste mesmo efeito homogeneizador, manifestado agora como um mascaramento da diversidade em nome de uma suposta unidade artística:

> "E além disso se encurta a distância entre a língua do narrador-escritor e a dos personagens, na crença de que o uso dessa dualidade lingüística rompe o critério da unidade artística da obra. (...) Resumindo, são essas algumas das vias pelas quais se propõe a **unificação lingüística do texto literário**, respondendo a uma concepção de organicidade artística evidentemente mais moderna, graças a uma muito **nova e impetuosa confiança na língua americana própria**, aquela com a qual o escritor lida todos os dias." (Rama, 1982: 267) [grifos meus]

Rama parece recorrer, neste trecho, ao que Antonio Candido havia chamado, anos antes, de "função social da literatura" (1972). Ocorre que da maneira tal como está enunciado o preceito de Rama, "língua americana própria" aparece como um valor em si mesma e, para além disso, como a realização de uma utopia. Assim, gostaria de matizar a asserção de Rama, pois a busca do tipicamente local pode resultar, conforme Candido (1972), numa função social "ao mesmo tempo humanizadora e alienadora" (Candido, 1972:86). Humanizadora, no caso de Rama, se consideramos que visa retirar o personagem do texto regionalista do estatuto de sub-humano, dando-lhe voz de modo digno. Alienadora, pois ao propor a "língua americana" como objetivo, pode acabar incorrendo em certo escamoteamento, já que se os conflitos culturais e políticos dão-se a conhecer também pelo uso que da língua fazem seus falantes, tal conflito não tem que ser necessariamente mascarado, sob a forma de "uma língua americana própria". Neste caso, o projeto transculturador poderia incorrer em seu extremo oposto, como indicam as análises de Chiappini (1994: 688 ss.) no campo do regionalismo brasileiro, na quais ela aponta que o autor, ao cuidar em descer da cátedra, "trai esta intenção pela mitificação romântica".

Há exemplos na narrativa de Quiroga que, a meu ver, não incorrem em nenhum dos dois extremos. Citarei um conto de Quiroga que vai no sentido oposto ao do mascaramento, ao recriar narrativamente o conflito lingüístico – que se pode tomar por índice de conflitos outros – sem que isso fira qualquer "totalidade unitária" dos relatos.

Refiro-me a "Los desterrados" (1925)[11], onde brasileiros estão submetidos muito peculiarmente à discursividade da língua espanhola e, como teremos oportunidade de analisar mais adiante, é da tensão, tanto política como subjetiva e lingüística, que se funda o relato. Faça-se aqui a ressalva de que o narrador quiroguiano, diferentemente do que se costuma afirmar (cf. Rodríguez Monegal, 1961) não se coloca no lugar do onisciência, o que, nestes relatos, implica que ele ocupe o lugar do estrangeiro em relação ao estrangeiro que é seu personagem. Dito de outra maneira, trata-se de um narrador forasteiro falando de personagens também forasteiros nas terras fronteiras de Misiones.

Assim, reitero que o conflito lingüístico dá-se na narrativa de Quiroga como elemento constitutivo de seus relatos, como elemento caracterizador dos personagens e de suas relação e não como mero efeito de cor local, e que o manejo que há na representação da língua de fronteira destes personagens afasta tais relatos do convencionalismo que se costuma atribuir ao uso gratuito da língua dos índios. Por outro lado, também está distante de Quiroga a narrativa do peão em primeira pessoa, constituindo única exceção o conto "Los precursores" (1929).

Entretanto, tal uso da língua em Quiroga, nem transculturador nem mascarado, não exime o escritor – e dizendo isso volto a questionar a vontade do intelectual de que fala Rama – de uma visão algo preconceituosa em relação ao espanhol falado por aqueles que inspirariam tais personagens. Vejamos o que diz Quiroga, num artigo sobre tradução[12] a respeito do que lhe parece que seria o uso apropriado dos giros verbais peculiares dos personagens e qual seria seu papel para a caracterização dos mesmos:

> "Nada agregaría a este vigoroso planteo de una personalidad el hecho de que el breve diálogo cambiado entre el patrón y el esclavo reprodujera el léxico un poco corrompido del patrón, y el más astroso del esclavo. La reacción en el alma del magnate rural es lo que define, colorea y afirma a éste en su ambiente. El resto: español mal hablado, palabras truncas o caprichosamente acentuadas, no poseen por sí solas capacidad alguna para caracterizar a un tipo. (...) En manos muy expertas, bajo la vigilancia del hondo conocimiento regional y su impecable buen gusto, el artista logra a veces acentuar el colorido de su cuadro con el uso muy sobrio de la lengua nativa. La jerga sostenida desde

[11] Outros contos, como "Un peón" (1918) e "Los precursores (1929) também se fundam na relação de seus personagens com a língua do estrangeiro.
[12] QUIROGA, Horacio. "Sobre 'El Ombú' de Hudson" (1929).

el principio al fin de un relato, lejos de evocar un ambiente, lo desvanece en su pesada monotonía." (Quiroga, "Sobre 'El Ombú' de Hudson", 1929)[13]

Antes de que se diga que o que diz Quiroga facilmente cai na vala do regionalismo convencional que demoniza Rama, faria a ressalva de que os escritos de Quiroga sobre literatura nem sempre correspondem à sua prática. O escritor Quiroga certamente é razoável ao dizer que a língua de fronteira, por si só, não basta para caracterizar um personagem; porém é inegável o preconceito presente em sua explanação referente ao espanhol "mal hablado", "corrompido", "astroso" dos personagens em relação ao "impecable buen gusto" e à sobriedade do narrador. Quiroga claramente trata a língua neste artigo como quem está na cátedra do purismo, e toma com luvas a impura língua dos peões e patrões; porém, nem isso o impede de, em sua literatura, contradizer esta teorização, com o que somos levados a, uma vez mais, questionar a noção de projeto político conscientizador de que trata Rama. Pois parece que a falta de uma consciência transculturadora de Quiroga não o impede de fazer uma literatura que poderíamos, em certos aspectos, chamar de transculturadora.

Baste-nos um exemplo preliminar nesta exposição prévia. Vejamos como no mesmo ano de 1929, quando publica tal artigo, o contista uruguaio também publica um conto intitulado "Los precursores", que cabalmente contradiz o artigo. Trata-se de um relato de um peão índígena, escrito em "jerga sostenida desde el principio al fin de[l] relato", em que ao seu recém aprendido espanhol cruzam-se o guarani e o português, e é nesta língua híbrida que o peão conta sua própria experiência e a de seus companheiros nos tempos de doutrinação comunista e movimento operário. Diferentemente do que diz Quiroga em seu artigo, o texto não é nem monótono nem ilegível mas, pelo contrário, uma determinada fala do personagem principal, que ocupa também sugestivamente a posição de narrador, nos leva a pensar no conceito de transculturação como transitividade transformadora da cultura

[13] Nesta dissertação, as citações de textos de Horacio Quiroga, serão acompanhadas do título do texto em questão e a data da primeira publicação. Não se trata, pois, da data de publicação em livro. Tal ressalva se faz importante pois acredito que algumas análises diacrônicas inconsistentes da obra de Quiroga deveram-se ao fato de tomar-se a data de seus livros como referência, e não a das primeiras publicações. Os textos aqui citados têm como fonte Quiroga (1996) – no caso dos contos – e Quiroga (1993) – no caso de artigos –, salvo indicação em contrário. Para informações mais precisas sobre as datas e periódicos em que se deram as primeiras publicações remeto o leitor ao trabalho precursor de Rela (1972).

nativa e da cultura do outro, para colocar a discussão nos termos de Rama. Diz o personagem-narrador logo no primeiro parágrafo:

> "Yo soy ahora, che patrón, medio letrado, y de tanto hablar con los catés y los compañeros de abajo, conozco muchas palabras de la causa y me hago entender en la castilla. Pero los que hemos gateado hablando guaraní, ninguno de esos nunca no podemos olvidarlo del todo, como vas a verlo en seguida." (Quiroga, "Los precursores", 1929)

Salta-nos à vista como são distintos os caminhos trilhados pelo autor no seu artigo anteriormente citado, e neste pequeno trecho, no qual a língua materna, o guarani, mostra-se como de esquecimento impossível, e como o manejo deste estado entre-línguas é sustentado e fundamental para caracterizar o personagem; a tal ponto que este seria impensável para o leitor fazendo uso de qualquer outro idioma, que não este mui particular.

Assim, seria o caso de matizar as afirmações de Quiroga quando este se coloca na posição de suposto teórico da literatura, pois ela nem sempre caminha de mãos dadas com sua prática. Pois se partimos das categorias de Rama, a narrativa de Quiroga seria "transculturadora", enquanto que sua teorização seria de um regionalismo tradicional. E, claro está, esta percepção nos leva também a matizar algo do ímpeto transformador de Rama, segundo o qual o projeto transculturador deveria ser bandeira de lutas do intelectual latino-americano pois, conforme vimos, muito do que Rama chama transculturação dá-se contingencialmente no discurso literário latino-americano, independente de um projeto consciente.

Finalmente, parece apropriado aludir a mais um aspecto lingüístico da literatura de Quiroga, para além da divergência em sua visão como escritor do que é o uso literário da língua, e do seu manejo efetivo desta quando posta na boca de seus personagens. Refiro-me agora à linguagem utilizada em seus contos pelo narrador, a qual, se não é a mesma dos seus personagens, tampouco pode ser considerada padrão de purismo castiço. Alguns contemporâneos de Quiroga, ao demonstrar todo seu estranhamento frente à língua usada por este em suas narrativas, nos servirão como parâmetro da particularidade do idioma de Quiroga.

Manuel Gálvez (1944), amigo e editor de Quiroga, no capítulo de suas memórias dedicado a este escritor é reveladoramente reticente quanto às peculiaridades lexicais e sintáticas da linguagem literária de Horacio Quiroga:

"A Quiroga no le interesaba la perfección de la prosa. Con motivo de la corrección de pruebas le hice varias observaciones, que no aceptó. Por ahí, describiendo una fiesta social, en el cuento *Los ojos sombríos*, hablaba de una joven señora que pasaba "del brazo". Debía decir que pasaba del brazo de tal individuo determinado, o de "un viejo", o de "un rubio", o de "un gordo", pero no "del brazo" a secas. No obstante, Quiroga se emperró en que debía ser como él había escrito. En *Los Mensú*, una de sus más trágicas y bien contadas historias, hablaba de "la suba de la provista". Creí que se tratase de la llegada de las provisiones para el obraje, las cuales, como eran traídas de Buenos Aires, río arriba, venían subiendo. Me equivoqué. Nadie hubiera imaginado, ni en cien años, que "la suba de la provista" era el alza de los precios..." (Gálvez, 1944: 276-77)

Percebemos pelo trecho e, principalmente, pelos contos de Quiroga que, se seus narradores explicitamente não falam tal como seus personagens da selva, tampouco falam um espanhol castiço, seja nos relatos urbanos ou rurais.

O espanhol Guillermo de Torre (1950), em seu prólogo a uma coletânea de contos de Quiroga, também critica o estilo de Quiroga, que é assim por ele qualificado:

"Al modo barojiano quizá, infravalorizando la literatura ante la acción, el autor de *El salvaje* había llegado a menospreciar excesivamente las artes del buen decir. Escribía, por momentos, una prosa que a fuerza de concisión resultaba confusa; a fuerza de desaliño, torpe e viciada. En rigor no sentía la materia idiomática, no tenía el menor escrúpulo de pureza verbal. ¡Hecho curioso en quien había comenzado con pujos de estilista y alardes de la más complicada retórica finisecular!" (Torre, 1950:19 *apud* Fleming, 2001:92)

Se há um certo tom normativo no discurso de Torre e Gálvez sobre o "bem dizer", como também o havia no Quiroga "teórico", a partir do qual prontamente reconhecemos a fala da cátedra à qual se refere, décadas depois, Ángel Rama; há que se notar que definitivamente não se pode atribuir o mesmo procedimento "catedrático e purista" ao narrador quiroguiano. Além disso notamos, pelos diferentes textos de Quiroga, como há em sua literatura – da qual artigos como aquele são parte – mais matizes nos registros e línguas do que quer fazer supor um projeto conscientizador e politizador como o de Rama; e que tal diversidade mostra-se não só desejável como necessária para a realização de literatura de Quiroga. A língua se mostra mais diversa do que um desejo de uma forma de língua apenas, seja para Torre, Gálvez, Rama, seja para o próprio Quiroga, cujo projeto narrativo realizado ultrapasse-lhe as opiniões pessoais.

b) cosmovisão ou nível dos significados

O conceito de cosmovisão remonta a Wilhelm Dilthey (1911). Rama, entretanto, parece retomá-lo de Jung, onde ele é indissociável da noção de inconsciente. Jung postula a existência de diferentes "psicologias" entre diferentes "raças". Assim, Rama opera em duas frentes, (a) ao narrar a introdução desta psicologia alemã do princípio do século XX na América (cf. Rama, 1982, 275-6); (b) ao defender que é através dela que o latino-americano encontra sua identidade.

O conceito de cosmovisão corresponderia, para Rama, àquele que "engendra os significados", o ponto onde "se assentam os valores, se desenvolvem as ideologias, sendo, portanto, mais difícil de se render às mudanças da modernização homogeneizante baseada em padrões estrangeiros" (1982: 273). Desta forma, para Rama, o achado dos transculturadores latino-americanos seria a redescoberta do pensamento mítico, a partir de onde poderiam se afirmar diante da modernidade homogeneizante.

Assim, contrariamente aos vanguardistas – que se renderiam à aculturação promovida pelo irracionalismo, entregando-se à proposta da modernidade – os transculturadores operarão com o que ele chama "pensar mítico".

Chama-nos a atenção que, aparentemente, o conceito de cosmovisão equivalha, ele mesmo, a uma visão homogenizante[14], o que, retomando o que diz Rama, nos levaria a concluir que há três grandes modos de pensar excludentes (a): o "pensar mítico", marcado pela redescoberta do inconsciente, por parte dos transculturadores; (b) o irracionalismo vanguardista; (c) e finalmente o discurso lógico-racional, "que o romance regional aplicava a fundo" (Rama, 1974:222).

---

[14] Para pensar no efeito homegenizador da psicologia nacional podemos recordar o uso anti-semita que fez o próprio Jung de posse deste conceito, ao defender que o inconsciente ariano seria superior ao inconsciente judeu: [o judeu] "tem algo de nômade e é incapaz de criar uma cultura que lhe seja própria: todos os seus instintos e seus dons exigem, para se desenvolver, uma povo hospedeiro mais ou menos civilizado" (Jung, "A situação presente da psicoterapia" *apud* apud Roudinesco e Plon, 1998:423). Dois meses, defendendo-se da críticas de anti-semitismo, o suiço defende-se: "Deveríamos realmente pensar que uma tribo que atravessa a história há milhares de anos como povo eleito por Deus não tivesse sido levada a uma tal idéia por uma disposição psicológica particular? Enfim, se não existe diferença, o que faz com que os judeus sejam reconhecidos? Diferenças psicológicas existem entre todas as nações e todas as raças, e até entre os habitantes de Zurique, de Basiléia e de Berna (...). É por isso que combato toda psicologia uniformizante quando pretende a universalidade, como a de Freud e a de Adler, por exemplo" (Jung, 1934, "Zeitgenössisches" *apud* Roudinesco e Plon, 1998:423).

De acordo com a posição de Rama, aquilo que ele considera o achado dos transculturadores, o inconsciente ameríndio e o pensar mítico que o caracteriza, poderia ser manejado, a serviço de uma determinada ideologia. Como se à homogeneização ideológica exocêntrica, a América pudesse responder com a homogeneização mitificadora, com seu inconsciente ameríndio:

> "Os transculturadores redescobriram o mito. (...) como um repertório quase fabuloso de elementos que não haviam sido explorados nem utilizados livremente pela literatura narrativa do regionalismo, embora vivesse ao lado dele." (Rama, 1974: 223-4).

Entretanto, o conceito de cosmovisão é essencial, não pelo que representa, senão por suscitar uma discussão importante, aquela que corresponde ao campo ideológico. De forma que para operar com o que ele espera dar conta – a ideologia tal como se manifesta no texto literário – gostaria de propor algumas mediações. Uma formulação, que ressalta aspectos centrais no tratamento da ideologia, e que pode servir-nos de ponto de partida para a enunciação de nosso modo de operar com este aspecto, é aquela trazida por Mikhail Bakhtin.

Em seu percurso através das diversas leituras críticas sobre o texto de Dostoiéviski, Bakhtin detém-se no crítico russo Vyatcheslav Ivanov que, segundo ele, ao tentar dar conta de seus aspectos ideológicos no texto do romancista, fez uma passagem brusca entre a suposta cosmovisão do autor e aquela presente no texto. Bakhtin então pondera:

> Vyatcheslav Ivanov não mostrou como esse princípio da cosmovisão dostoievskiana se converte em princípio de uma visão *artística* do mundo e de construção artística do todo *literário* – o romance. (...) Ivanov comete aqui um erro metodológico típico: passa diretamente da cosmovisão do autor ao conteúdo das suas obras, contornando a forma." (Bakhtin, 1981:6)

Eis aqui um importante princípio norteador deste trabalho, a análise a partir da forma, e sua relação com o conteúdo, e as referências extra-textuais, quando houver, apontarão para o histórico e o social, quando estes se manifestem no texto ou sejam suscitados por ele.

Bakhtin, na conseqüência de sua argumentação, aquela que vê a ideologia na forma, terminará por operar com o conceito de *polifonia*. Tal conceito nos parece o mais apropriado para dar conta do aspecto discursivo da obra de Quiroga, e entendo aqui discursivo como o aspecto ideológico manifesto na superfície lingüística ou, dito de outra

forma, marcas da superfície lingüística que reconstruam no texto conflitos da sociedade que o gerou.

Assim, ao analisar a obra de Quiroga nesse aspecto, nos interessará ver os tensionamentos ideológicos presentes, por exemplo, em seus textos argumentativos sobre a escrita do conto; ou ainda como se manifesta o discurso da ciência nos seus contos, que papel eles ocupam narrativamente na obra do escritor. Para tanto, o conceito de polifonia será o mais apropriado. Entretanto, como apontou recentemente apontou Tezza (2003), ao referir-se à natureza do trabalho de Bakhtin sobre o romance polifônico, há uma certa dificuldade na operação direta com o conceito de polifonia, justamente por não tratar-se de um conceito operativo:

> "Longe de desenvolver um sistema fechado de uma ordem literária a ser aplicado universalmente, Bakhtin faz emergir das obras que enfrenta (Dostoiéviski, Rabelais) uma rede de relações formais e valorativas altamente complexa, enraizadas na história e na cultura, que lhe dão uma singularidade extraordinária: *polifonia* e *carnavalização*, assim, surgem como expressões únicas de momentos históricos, categorias não reiteráveis ao acaso, que só com muito cuidado serão redutíveis a um esquema abstrato; daí a inadequação de tentar dar a elas um uso *instrumental*. Talvez parte das dificuldades que se encontram na busca de uma compreensão melhor de Bakhtin decorra da atitude de tomar pontos de chegada como pontos de partida." (Tezza, 2003:26-7)

Acredito, por outra parte, que quem melhor tratou a questão da polifonia, retirando-a dos seus referentes primeiros – os romances de Rabelais e Dostoiéviski – e dando-lhe uma operatividade produtiva, foi o lingüista Oswald Ducrot (1984), ao esboçar sua teoria polifônica da enunciação. A operatividade do conceito de polifonia em Ducrot dá-se, primordialmente porque – a partir do questionamento da unicidade do sujeito falante – o autor vai buscar o caráter polifônico da linguagem não em obras literárias mas no nível dos enunciados.

Assim, na fala atribuída a um mesmo locutor (que coincide com aquele que diz "eu" na enunciação), pode-se identificar mais de um enunciador. Tal noção se mostrará muito produtiva ao analisarmos tanto os contos de Quiroga em que há língua de fronteira, como também os intrincados artigos argumentativos sobre a escrita do conto.

Adiantemo-nos a uma objeção que poderia fazer-se à análise aqui proposta, de que a teorização de Ducrot não se prestaria a falantes reais ou ao texto literário dado que, como afirma Nolke (2004, 385), "o que diz respeito ao ser falante real não interessa a Ducrot".

Pois, se o sujeito produtor do enunciado, como também o afirma Ducrot (1984) não constitui o centro de suas preocupações, por estar ocupado justamente em uma teoria da produção dos sentidos, o mesmo ocorrerá aqui. Não se tratará, de modo algum, em tomar Horacio Quiroga ou o narrador de seus contos como locutor, e muito menos em saber qual deles terá sido o falante real, o produtor do enunciado. Interessará, antes de tudo, tomar os enunciados produzidos, e analisar deles as suas marcas lingüísticas: dêiticos, fragmentos de português e espanhol; pois tais marcas têm valor analítico por reconstruírem no âmbito do texto conflitos ideológicos, seja no caso dos enunciados em portunhol que revelam conflitos de poder e as tensões das relações com o estrangeiro, e que operam na construção literária do conto, seja nas promessas do "Manual del Perfecto Cuentista", de que o leitor poderia também ser um escritor, se seguisse os passos do mestre.

Assim, partindo de um conceito urdido no corpo na teoria literária, por Bakhtin, aproprio-me de como o trabalha Ducrot para manejá-lo no texto literário de Horacio Quiroga. Desta forma, interessará mostrar como há marcas lingüísticas de um enfrentamento entre narrador e leitor suposto (no caso do "Manual del perfecto cuentista"), entre o peão e o patrão, entre o peão e seu passado, dadas como um conflito na fronteira que corresponderiam a enunciadores que se entrechocam, conflituosamente.

Dessa forma, projetarei no campo do discurso a discussão suscitada pela cosmovisão em Rama, e o caráter ideológico que tal discussão traz será tratado através das marcas lingüísticas do texto.

c) nível da *composição literária* (cf. Rama,1974) ou da *estruturação literária* (cf. 1982)

A encruzilhada dos transculturadores, segundo Rama, consistia na escolha de um modelo narrativo entre os que tinham à sua disposição, quais sejam, o naturalista do século XIX, com uma "concepção racionalizadora rígida, filha do sociologismo e do psicologismo do século XIX" (1982: 269), ou o da vanguarda, cujo modelo teria impressa "uma visão de mundo fraturada" (1982: 269).

A resposta transculturadora a essa encruzilhada teria sido a recuperação das estruturas da narração oral e popular, através do "monólogo discursivo" (cujo exemplo é o Guimarães Rosa de *Grande Sertão: Veredas)* ao invés do *stream of conciousness*, da

narração fragmentária. Assim, pode-se dizer que o processo transculturador, em seus três níveis, parece tomar como parâmetro a aceitação, por parte do escritor latino-americano, da cultura autóctone, falando a partir dela, retratando-a, e significando o continente a partir dela, diferentemente do que teriam feito "os regionalistas tradicionais", dos quais Rama considera Quiroga um "indiscutível mestre" (Rama, 1982: 248).

Entretanto, se retomamos o *regionalista* Quiroga de "A la deriva" (1912), o que melhor cabe para descrever seus procedimentos narrativos é justamente o seguinte fragmento de Rama, no qual ele mostra os efeitos literários do discurso irracionalista da vanguarda sobre o realismo-crítico urbano:

> "O vanguardismo contestou o discurso lógico-racional que manipulava pela literatura e que, seja como linguagem referencial, seja como remissão a símbolos, o romance regional aplicava a fundo. (...) Também pôde estender seus efeitos (...) por meio das margens imprecisas da consciência, dos estados oníricos ou das comoções anímicas, mas sobretudo pela incorporação dos mecanismos do chamado "ponto de vista", que dissolviam a suposta objetividade narrativa." (Rama, 1974: 222)

Ressaltemos que Rama, no fragmento acima, está referindo-se às vanguardas, tomadas por ele como o oposto do regionalismo, e que características por ele levantadas aplicam-se, à maravilha, a Horacio Quiroga. Vejamos, são "margens imprecisas da consciência e estados oníricos ou das comoções anímicas" o que temos em contos como "Las moscas" (1933), em que a consciência delirante de um homem ante sua morte iminente passeia ao sabor dos estímulos exteriores; também em "A la deriva" (1912), em que um homem ferido de morte por uma picada de cobra delira ao sabor do veneno; em "El hijo" (1927), o pai, que sofre de alucinações, vê as mais diversas imagens referentes a possibilidade de uma morte trágica do filho. Além disso, os diversos pontos de vista articulados pelo narrador constituem marca fundamental em todos os contos acima – como mostrarei nos capítulos seguintes. Vimos, pois, como Rama, descrevendo os vanguardistas, descreve também o seu contrário, o "regionalista" Quiroga.

Assim, voltamos a encontrar Quiroga no território da fronteira, pois se uma de suas temáticas dominantes é sim regionalista, que é justamente o que autoriza a grande parte da crítica a contentar-se com sua classificação como tal, por outro lado, vemos como os procedimentos narrativos deste escritor estão longe de ser descritos por fórmulas taxativas

de que a arte de Quiroga quer ser "mera tradução acabada da vida"[15], ou como diz Monegal, referindo-se ao narrador de contos como "A la deriva":

> "La visión es todavía externa. Aunque el narrador ha alcanzado una habilidad enorme, aunque cuenta lo que quiere y como quiere, la creación, **de magnífica objetividad**, es limitada. Porque el narrador está notoriamente ausente de ella: es un testigo, a veces hasta un personaje secundario del relato pero no está él entero, con sus angustias y su horrible sentido de la fatalidad personal." (Rodríguez Monegal, 1961:13)

A leitura proposta por este trabalho vai no sentido de mostrar como há na melhor obra narrativa de Quiroga a presença dos estados oníricos a que se referia Rama, e uma suspensão em estados fronteiros entre vida e morte, sanidade e loucura, dia e noite, que encontram eco em procedimentos lingüísticos que podem ser um uso muito peculiar do portunhol, como também um narrador imiscuído na matéria narrada, seja pelo uso atípico da dêixis[16], seja pela intrusão velada do mesmo na (in)consciência dos personagens. Tal intrusão chega ao leitor numa aparentemente isenta voz de terceira pessoa. Isso, entretanto, deve levar-nos menos a querer reclassificá-lo como vanguardista ou proto-vanguardista que assumir que sua singularidade basta para suspender os apressados rótulos e levar-nos a uma maior detenção à sua narrativa.

Dessa forma, a partir do que até aqui foi dito, partiremos dos três aspectos propostos por Rama, com os deslocamentos já tratados – o lingüístico, o discursivo e o literário – para reler alguns textos de Quiroga e discutir a crítica sobre eles. Além das ponderações e dos deslocamentos já discutidos, há também uma inversão que proponho da qual é imprescindível tratar. Enquanto Rama toma a literatura latino-americana sob o signo da confluência, em seus mais diversos aspectos, o que primordialmente me interessa é a tensão, as marcas que ficam do que não se resolve; a fronteira, pois, é o que nomeia este território de entrechoque. E é justamente a partir destas fronteiras que se constrói a narrativa de Quiroga.

Rama pois, nos foi imprescindível neste trajeto por permitir nomear aspectos da narrativa de Quiroga, a partir do que ele qualificou "vanguarda", "regionalismo tradicional" e "regionalismo transculturador". Cuidemos pois, de que mais do que definir Quiroga como um híbrido – com o que chancelaríamos as classificações estanques, e tomaríamos

[15] Cf. Rama, 1973:138-9.
[16] Tal procedimento será explicitado adiante, na análise de "Las moscas" (1933).

Quiroga como uma exceção – prefiro mostrar como tais propostas narrativas se entrechocam e entrecruzam das maneiras mais diversas na narrativa de Quiroga. Deste modo, afasto-me de Rama no sentido de não privilegiar a cronologia do surgimento destes movimentos literários, e de tomar Quiroga como uma literatura em movimento. Mas partilho com ele o que, a meu ver, tem sua reflexão de mais produtivo: as portas de entrada do texto literário, os três aspectos já abordados.

Assim, o caminho primeiro de análise literária proposto com este trabalho leva-nos no sentido de demonstrar a não unicidade do narrador quiroguiano. Mostrá-lo como dividido, como entidade fronteira falando a partir de diferentes lugares. Desta forma, poderei retomar a análise de alguns contos que parte da crítica tem considerado confusos, malogrados, tratando de revê-los a partir da peculiaridade do funcionamento do narrador quiroguiano. Casos opostos, nos quais tem sido vista, antes de tudo, objetividade e unicidade do narrador, como em "A la deriva" (1912), serão submetidos à mesma leitura.

Das fronteiras denotativas às fronteiras constitutivas

Iniciei estes *Fundamentos* afirmando que a localização geográfica de nascimento do homem Horacio Quiroga, em Salto, Uruguai, próximo à fronteira sul da Argentina, e seus longos períodos de estadia em Misiones, na fronteira norte da Argentina, não poderiam ser ignorados, mas que, ainda assim, não constituiriam a base de sustentação deste trabalho.

Entretanto, lançarei questões que, sem pretender que sejam a tese central, podem nos servir para formular uma hipótese orientadora na leitura destas páginas, e indicar outras possíveis leituras. Haveria que pensar se os aspectos até aqui levantados referentes à fronteira nos âmbitos lingüístico, discursivo e narrativo estariam necessariamente ligados ao fato de que as narrativas de Quiroga tenham tido como tema ou espaço de ação as fronteiras argentinas. Desta pergunta adviria, conseqüentemente, outra, também capital: esses aspectos que levantei e que nomeei como fronteiros estão somente presentes nos contos que têm por espaço a selva de Misiones, ou seriam extensíveis aos contos de temática urbana?

Responder tais questões nos obriga a revisar a indissociabilidade que comumente se aponta entre forma e conteúdo ou tema e técnica, como nos diz Arrigucci Jr. (1973: 185),

ao retomar um ensaio de Mark Schorer: "Ao mesmo tempo que a técnica condiciona o desenvolvimento temático, é condicionada pelo tema". Ficaria uma incômoda pergunta por responder: se a categoria da fronteira como aqui a tomamos é extensível a um conjunto de contos maior do que apenas os que tem por espaço a selva de Misiones, a que tema geral responderiam os contos de Quiroga? Ou seja, se a fronteira de que aqui trato não é apenas o marco divisor entre países e línguas – e também corresponde a um procedimento ou conjunto de procedimentos formais –, qual é o tema a que corresponde esta fronteira?

Proponho iniciarmos a discussão pela relação entre o social e o literário, nos termos que propõe Antonio Candido, num texto de 1961, utilizado como capítulo introdutório a seu *Literatura e Sociedade,* de 1972. O subtítulo do pequeno texto – que pretende ser um acerto de contas entre a sociologia e a crítica literária – dá-nos uma mostra do quão espinhosa apresenta-se a questão: "Crítica e Sociologia *(Tentativa de esclarecimento)*". Diz-nos Candido: "Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.". O caso seria então saber se o social, como dirá adiante,

> "fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético)." (Candido, 1972:6)

Assim, caberia ainda outra pergunta: essa suspensão, esse limiar a que tenho chamado fronteira, recupera, na obra de Quiroga, meramente um dado geográfico, ou seja, é mero "veículo para conduzir a corrente criadora", ou discursivamente retoma algo já presente na cultura argentina, a partir do que seria traço constitutivo essencial de sua narrativa? É possível afirmar que a escrita de Quiroga esteja marcada por ele ter nascido e habitado regiões de fronteira e, além do mais, por haver escrito sobre elas, porém a questão certamente não se esgota aí.

Fleming (2001), na seção "La frontera en los textos" de seu estudo introdutório a uma coletânea de contos de Quiroga, toca na questão da fronteira no autor. Tal motivo nos leva a ver que tipo de resposta há nesta autora à questão acima enunciada. Para tratar do

que na obra de Quiroga relaciona-se à fronteira, a autora levanta três aspectos, primordialmente: a) "frontera geográfica", que seria o cenário dos contos de Quiroga; b) "frontera humana", que se refere aos personagens, em sua maioria imigrados, desterrados, fugitivos em geral; e finalmente, c) "frontera lingüística", a mistura entre o português, o guarani e o espanhol. A partir destes três aspectos, Fleming aponta a composição de "un estilo fronterizo", já que, para ela, "Un mundo de frontera reclama necesariamente un estilo fronterizo" (2001: 42).

O achado de Fleming é a relação por ela estabelecida entre a fronteira geográfica, política, lingüística e humana e o modo de escrever de Quiroga. Entretanto, da maneira tal qual isso nos é enunciado, parece haver certo determinismo, de uma relação causal entre o mundo exterior e a produção literária, como se todos os escritores de Misiones tivessem que necessariamente ser uma espécie de Quiroga, escrevendo – em língua de fronteira – contos em que a fronteira fosse tema, o que certamente não é o caso. Sob outro aspecto, se a resposta da autora à questão que acima enunciei aponta para uma inseparabilidade entre tema e técnica, o "estilo fronterizo" de Quiroga para ela corresponde tão somente a um reflexo do mundo com sua espessura natural, lingüística e política. A fronteira para Fleming seria então, sobremaneira, o limite entre os territórios, a conseqüente interpenetração lingüística e, finalmente, a presença dos desterrados, degredados e aculturados; e a este mundo dado corresponderia o estilo que Quiroga aplica em suas narrativas. De acordo com esta perspectiva, conseqüentemente, a obra-prima de Quiroga onde a fronteira se realiza plenamente seria "Los desterrados": "el encuentro con lo fronterizo, que va creciendo a lo largo de su obra, sólo se realiza abiertamente en los cuentos de la madurez; *Los desterrados* es el libro más representativo en este sentido." (2001:33)[17]

[17] Seria ainda o caso de notar como Fleming parece referir-se de um modo um tanto negativo, seja a este mundo de fronteira, seja ao estilo de Quiroga. Ao primeiro, no tocante ao aspecto lingüístico, diz a autora, ao referir-se ao portunhol: "Esta lengua 'sabrosa' para el oído de un profesional de la palabra, delata sin embargo en los hablantes – convertidos luego en personajes – limitaciones culturales profundas" (2001: 40). Já quanto ao modo de narrar de Quiroga, ela usa os seguintes qualificativos: "un punto de vista de la narración **fluctuante** y **contradictorio**" (p. 43), "La transformación del punto de vista en este caso es **lenta** y **confusa**" (p. 52) [grifos meus]. A relação causal que vê Fleming nota-se também em: "[Quiroga] da importancia a las voces de los personajes y consigue agilidad y economía **al convertir en riqueza estética la lengua estrafalaria o torpe de sus actores.** (...) la lengua del narrador (...) está en consonancia con la rudeza del mundo que describe." (p. 41).

Entretanto, a noção de fronteira que vou constituindo ao longo destas linhas, ainda que considere aspectos tratados por Fleming – como a relação entre forma e conteúdo – não compartilha com esta autora a visão de que tal relação se dê de modo causal. Ademais, distancio-me de seu ponto de vista ao considerar que a literatura de Horacio Quiroga não é da forma que é meramente por ser escrita numa fronteira entre estados e línguas na atual configuração geopolítica daquela dada região. A fronteira é vista neste trabalho como algo mais que este marco separador; considero que Quiroga é mais que um uruguaio desterrado no país vizinho, nas selvas do norte argentino, escrevendo literatura na fronteira; e sim um escritor que se inscreve no discurso argentino, trazendo à sua literatura um aspecto fundamental da fronteira, o discurso do estabelecimento do território argentino no século dezenove.

Assim, ao assumir a categoria de fronteira como algo mais amplo que o marco natural, geográfico, político e lingüístico, assumirei também que o tema e o estilo dos contos que aludem a este mundo fronteiro não podem limitar-se ao contos da selva que tenham por cenário Misiones ou Chaco. Assim estenderei as análises às narrativas urbanas e a seus artigos narrativos sobre o conto, por exemplo.[18] Trata-se de um modo de ler que dê conta de um traço da obra de Quiroga fundamental em sua constituição.

Dessa forma, percorreremos, ainda que brevemente, elementos centrais do processo de constituição das fronteiras argentinas, de modo que o histórico será, neste momento, o outro aspecto da fronteira com o qual trabalharemos, na medida em que nos dá conta da gênese de um discurso, presente na narrativa de Quiroga.

Essa é a forma de explicitar que a fronteira, além de ter-se denotativamente constituído-se como um marco que estabelece os limites do território argentino, mostrando até onde vai a Argentina, e onde começa o estrangeiro; também constitui-se discursivamente, ao longo do século XIX, regida por um discurso que ia definindo o que é que cabia e o que não cabia naquele projeto de nação. Este discurso também tem seus

[18] Emprego o termo "artigos narrativos" a partir de Lafforgue (1996). Ler os artigos de Quiroga sobre literatura não como teoria mas como narrativa, ou uma ficção da teoria é proposta presente em Macherey (1971) ao tratar dos artigos e conferência de Poe sobre literatura como "Philosophy of Composition". Observo que libertar a obra do escritor dos condicionamentos de sua própria – e necessariamente parcial - leitura é um grande passo para uma melhor apreensão da obra. Aludo aqui aos críticos que insistiram em ler a contística de Quiroga à luz de seus "mandamentos", ainda quando uns claramente contradiziam aos outros. Sobre estas questões trataremos no capítulo terceiro deste trabalho.

marcos, não raro mais naturalizados do que aqueles da fronteira física, mas que mesmo ocultos – não raro se manifestam-se quando são ultrapassados.

Do discurso da fronteira

Iniciaremos esta discussão partindo de alguns termos fortes, cuja presença na literatura de Quiroga é marcante, tais como "frontera", "desierto", "salvaje"[19]. Esses termos são freqüentemente encontrados também na produção intelectual do século XIX argentino, nos escritos referentes à constituição da idéia de nação argentina, nos escritos de intelectuais como Sarmiento e Alberdi.

A acepção de fronteira que temos atualmente é primordialmente política, geográfica e militar, de um limite entre dois territórios ou estados. De fato, esta é a primeira leitura e a mais elementar. Entretanto, se projetarmos esta discussão no século XIX argentino, a primeira acepção do Dicionário da *Real Academia Española*, de "confín de un Estado", ganhará outra espessura, a de "frontis, fachada". Naquele contexto, o que está em questão é a expansão de um território, de modo que as fronteiras movem-se, não necessariamente sobre outro Estado, mas sobre aquilo que se convencionava chamar no século dezenove argentino de "desierto", e que se referia à região não colonizada pela civilização argentina: "Después de la Europa, ¿hay otro mundo cristiano **civilizable y desierto** que la América?" (Sarmiento, 1845:31) Pois onde os auto-proclamados civilizadores argentinos do XIX não vêem espelhos, vêem desertos.[20] Significativamente, da noção de deserto dos argentinos

[19] Refiro-me aqui às seguintes obras de Quiroga: *El salvaje* (1920), *El desierto* (1924) e *Más Allá* (1935); a noção da fronteira é retomada no título dos volumes: *Los desterrados* (1926) e *Suelo natal* (1931). Significativamente, o livro de 1931 é o único da obra quiroguiana que faz referência a termos territoriais sem a noção do "fora". Trata-se de um livro de contos infantis, onde o narrador mostra um maior cuidado na formação de seu leitor, tratando de explicitar alguma lógica no combates tanto do universo agressivo da natureza inóspita, quanto no da vida urbana (Cf. "La tortuga gigante" e "El diablo con un sólo cuerno").

[20] Com a curiosidade que pode inspirar a um brasileiro do século XXI ouvir o termo "desierto" referido à selva, fui à cata de definições antigas de dicionários em espanhol que pudessem indicar alguma pista. Um dicionarista espanhol do século XIX, Pedro María de Olivé (1843), assim define "desierto": "La palabra *desierto* proviene de la latina *deserere*, que significa dejar, desamparar, abandonar, destituir. (...) Resulta de esto que el país *desierto* se halla abandonado, descuidado, inculto, sin producción alguna (...) Acaecimientos físicos o morales pueden haber traído la *despoblación*, y por tanto cambiados éstos volver la población. Al contrario *los desiertos*, que no parecen a propósito para la población, por oponerse a ello la naturaleza misma del terreno, como sucede en los desiertos de Arabia." Já Joaquín Barcia, argentino, opõe-se à idéia do deserto como inabitável ou inabitado: "1. Los beduinos viven en el *desierto*. Por conseguiente, ese *desierto* no es un lugar *inhabitado*, puesto que le habitan los beduinos. Tampoco es paraje *solitario*, puesto que el beduino no vive solo, estando en compañía de otros de su raza. Encontramos, pues, que un lugar *desierto*, porque está

não participa a idéia da impossibilidade: é deserto, portanto árido, inculto, porém civilizável. Entretanto, o modo de lidar com "lo inculto"[21], sabe-se pela história argentina, trazia implícito o extermínio da barbárie e instalação da civilização: "puede levantar la fortuna un soberbio edificio en el desierto" (*op. cit. p. 51)*

Assim, a fronteira tem o sentido do *front* da batalha, do território a ser conquistado. São os limites do território empurrados, calculadamente, em batalhas *a posteriori* narradas pelo exército civilizador:

> "La resistencia de los indios asilados en **el desierto desconocido aún para nosotros**: he ahí las dificultades que hay que vencer. Como primer término del plan hay que elegir entre dos que se presentan: 1° Encerrar a los indios en el **desierto** cortando todas sus comunicaciones al otro lado del Río Negro. 2° Entrar a perseguirlos en el desierto sin dar tregua ni cuartel hasta exterminarlos, rendirlos u obligarlos a buscar refugio al sud del Río Negro, y **entonces establecer allí la frontera**." (Cel. Alvaro Barros, *Fronteras y territorios de las Pampas del Sur, 1872 apud.* Andermann (2003) [grifos meus]

Findos esses primeiros relatos, que correspondem à conquista do território e do extermínio dos indígenas, passa a haver por parte dos cronistas decimonônicos o esforço de demonstrar que, ainda que a grande custo, a barbárie foi exterminada. E que os índios que restam são "nossos", porque foram civilizados, mesmo que esta civilização tenha significado extermínio ou incorporação à força, como quando partes dos corpos são expostas agora no museu de história natural:

> "Mi querido teniente, contesté yo, poniendo el pié en el estribo, si la Civilización ha exijido que Vds. ganen entorchados persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, la ciencia exige que yo la sirva llevando los cráneos de los indios á los museos y laboratorios. **La Barbarie está maldita y no quedarán ni los despojos de sus muertos**." (Zeballos. *Viaje al país de los araucanos,* 1881, apud Andermann (*op. cit.)*) [grifos meus].

> "No hace todavía un año que numerosos wagones conducian hasta la plaza de "25 de mayo" centenares de infelices en un estado lamentable, debido á la miseria y el desaseo que son proverbiales a **nuestros indios** . (...) Hoy – **han perdido hasta la fisionomia salvaje.** La reaccion se ha operado en el físico de los indios; las mujeres visten á la usanza del pais: van calzadas y limpias. Los niños – han dejado su *chamal* ó chiripá y visten pantalón, sacos y gorra. ¡Honor al Gobierno y al pueblo argentino por esta hermosa conquista de la humanidad y civilización!" (Barbará, Federico. *Manual o vocabulario de la lengua pampa y del estilo familiar. Para el uso de los jefes y oficiales, y de las familias a cuyo cargo están los indios.* 1879 *apud* Vinãs, David. *Indios, ejercito y frontera,* 1983) [grifos meus].

---

inculto no es un lugar *inhabitado* ni *solitario*." Deserto como lugar inculto, eis aí a definição do lexicógrafo argentino, a qual parece partir da de Olivé, sem aceitar entretanto a "incultura" como estado definitivo.

[21] "que no tiene cultivo ni labor. (...) Aplícase a la persona, pueblo o nación de modales rústicos y groseros o de corta instrucción" (*Diccionario de la Real Academia Española*).

O extermínio, ademais de físico, pretende-se discursivo. Os vestígios têm de ser destruídos, os rastros apagados; os sobreviventes, à força desse decreto, convertidos. Recalca-se a barbárie. Viñas fala, referindo-se ao aparato estatal argentino, de uma "peculiar capacidad silenciadora para negar la violencia que subyace a la instauración del estado liberal" (Viñas, 1982:17). Já para Jens Andermann,

> "La frontera se ha incrustado en el inconsciente nacional, como un contenido latente y desfigurado; es la escena primaria reprimida que retorna de manera siniestra en el presente de la ciudad masificada" (Andermann, 2003: 361).

Das fronteiras argentinas em Quiroga

Pois bem, esse é o passado recente da constituição das fronteiras argentinas, historicamente exposto. Nesses territórios limítrofes Horacio Quiroga passará a maior parte de sua vida.[22] Mas o que nos interessa ressaltar primordialmente, mais do que o território de fronteira em que ele vive, é o discurso da fronteira que ele retoma em sua obra.

Ressaltemos que mesmo que costumeiramente a maior parte da documentação sobre o século XIX argentino dê conta da Campanha do Deserto, que tem como referente a pampa, processo semelhante dá-se na conquista da região chaquenha, no norte do território, nomeado por conquistadores da época como *Desierto del Chaco* (Peyret (1889) *apud* Viñas, *op. cit.*, 131). Viñas, inclusive, vê uma relação de complementaridade entre ambas as conquistas:

> "si el río Negro era la frontera del sur frente a los indios, el río Bermejo ineludiblemente tenía que serlo en el norte. Esos dos "frentes de guerra" resultaban complementarios: uno remitía al otro y el segundo era corolario, aval y justificación del primero (...) Dominado el sur, entonces, no se podía de manera alguna prescindir del Chaco: ambas zonas eran los límites reales donde necesitaba asentarse la "civilización"" (Viñas, 1982: 128-9)

Assim, o discurso que rege a expansão rumo ao norte como ao sul parece ser da

[22] Valha-nos uma pequena nota biográfica, a título de ilustração: Quiroga nasce em Salto Oriental, província uruguaia que faz divisa com a Argentina; anos depois, desloca-se para o Chaco (de 1905 a 1907), e logo para a selva de Misiones (de 1908 a 1916 e posteriormente de 1931 a 1936), no norte do território argentino. De 1917 a 1931, Quiroga vive em Buenos Aires.

mesma natureza. Dos termos apontados na seção anterior, excetuando-se *frontera*, como já disse, quase todos são títulos de livros de Quiroga.

A selva de Quiroga não é a selva dos relatos da Campanha do Deserto. Não há mais *gauchos* ou índios selvagens a ser exterminados; há o dia seguinte da conquista: peões e índios aculturados. As fronteiras nacionais já estão legalmente demarcadas e a propalada civilização mostra-se através do plantio de erva-mate, das madeireiras e do álcool vendido nos incontáveis *boliches*. E já que a barbárie, ao menos discursivamente, tem sua dizimação afirmada, já que Quiroga parece identificar-se com ela, representá-la, devolvê-la, em "su malditismo emitido semanalmente en los suplementos de *La Nación y La Prensa*" (Viñas, 1982:57), ela entra em cena no esquecido território misionero da literatura de Quiroga, para o terror e o deleite do público da grande cidade, para a classe média que lê *Caras y Caretas, El Hogar*. Quiroga afirma sua auto-exclusão da civilização ao escolher a selva, pois a barbárie dizimada não pode afirmar-se ao civilizado a não ser a partir da fronteira, onde se acredita já não haver mais nada, senão o limite do vazio[23].

Nesse sentido, é interessante ver como a narrativa de Quiroga dá voz àquilo que Viñas (1982:160) chamou os "núcleos controvertidos" silenciados no estabelecimento da república oligárquica argentina: os índios, os *gauchos* e os imigrantes europeus. Muito menos que adesão ou defesa destas classes, trata-se de que, a partir do lugar social secundário que então ocupam, tenham direito a voz e protagonismo nos contos de Quiroga. Não pensemos, entretanto, que se trata de dar voz aos expoliados e defendê-los.

Esses "despojos humanos" têm exposto tão somente o seu brilho trágico evocado, regra geral, numa lembrança distante, num tempo heróico; o tempo presente do relato já é o da sua derrocada, vítimas de algum excesso que pode tanto ser a conseqüência final de um projeto científico, de um delírio, de uma intoxicação, de um conto do vigário. Como tão bem define Andermann (2000:159), "Son historias de un espacio-tiempo posutópico donde todo ya pasó". Estes são os casos exemplares do celebrado volume *Los desterrados*, de 1926. O que se evoca é um passado esquecido a partir da derrocada do momento presente.

Dito isso, façamos duas aclarações. A literatura não é fruto da terra, daí devermos

---

[23] Penso aqui no afirmação da exclusão do personagem central do conto "El salvaje", na auto-exclusão do narrador-escritor de "Ante el tribunal" (1935), que põe em cena seu julgamento e antecipa sua própria condenação, naquele que assina como "El desterrado" alguns de seus contos da selva e, finalmente, na tensa maneira de colocar-se em cena do narrador dos artigos sobre o conto, como analisarei adiante.

ter cuidado em derivar do contorno geográfico uma obra literária, sob pena de incorrer no procedimento decimonônico do homem como fruto de seu meio. Os termos que rastreamos vêm à Quiroga não pelo chão, pelo rio ou pelas linhas imaginárias da fronteira, mas pelo discurso. O que nos importa, sobremaneira, e aqui a segunda aclaração, é que a província de Misiones parece condensar justamente o supra sumo das "relaciones silvestre de fuerza" (cf. Canclini, 1980:20), da ausência do Estado, da barbárie enfim. E que Quiroga, tendo vivido e escrito sobre este lugar, assume-o discursiva, lingüística e literariamente em sua obra narrativa, seja ele referido explicitamente ou não em seus contos. O escritor, ao assumir em sua literatura a voz silenciada da barbárie excluída pelo Estado Liberal argentino, tem este elemento agregado à sua narrativa não somente nos contos da selva. Pois dar voz a tal silenciamento não é fazer falar um índio, um peão, um imigrante, ainda que também o seja. Assumi-lo implica trazer para si e dar voz ao que foi silenciado no discurso da formação da pátria Argentina.

Entenda-se que tal assunção não se dá como uma defesa explícita do indígena ou do excluído que seja, manifesta-se sim na afirmação agônica da barbárie, na auto-exclusão, na fantasmagoria, no retorno do recalcamento civilizatório. Assim é que a fronteira se tematiza na escrita de Quiroga, e não apenas nos contos da selva. Não será somente Misiones o território da barbárie por excelência, mas tão somente um cenário mais – privilegiado, é verdade – da barbárie; já que noutro momentos é substituído pelo lar burguês, urbano, em que as enfermidades e a loucura rompem repentinamente a estabilidade ou insidiosamente, sob a forma do sinistro bicho que bebe o sangue da jovem em seu ninho de amor[24]; ou dos filhos idiotas que, a despeito da negação desta filiação por parte de seus pais, degolam sua irmãzinha "normal", devolvendo a seus pais sua condição negada, a de pais de filhos idiotas.[25]

Ainda quanto aos temas, Quiroga tematiza o "estar entre" e o mover-se dentre estados alterados; têm-se a narração de um limiar, que pode ser entre a vida e a morte[26], o sono e a vigília[27], o delírio e a lucidez[28], a noite e o dia[29]. O que interessaria ressaltar, mais

---

[24] Cf. "El almohadón de pluma" (1907).
[25] Cf. "La gallina degollada" (1909).
[26] Em "A la deriva" o homem picado por uma cobra vai rio abaixo em busca de socorro; em "El hombre muerto", "Las moscas", "El desierto", "La insolación" também é a chegada da morte o tema central.
[27] Em "El desierto" é em sua cama, num estado de semi-consciência que um viúvo sente, impotente, o avanço das horas e a chegada iminente da morte.

do que proceder uma exaustiva tipologia de situações-limite, é que há um marco fronteiro nos contos citados nas notas de rodapé que indicam a entrada do personagem num outro estado, num outro regime de percepção. Neste âmbito, a fronteira poderia ser aproximada da noção de *más allá*[30], título do último volume de contos de Quiroga.

Por esta leitura, o *más allá* assumiria, nos contos de Quiroga, o lugar do recalcado que retorna, do bárbaro que se pensara destruído, que se manifesta inesperadamente no discurso[31] – como no caso dos fragmentos da língua portuguesa que atravessam a fala dos peões brasileiros no desterro, ou no guarani dos índios aculturados; irrompe no tecido narrativo, como a filha vista ratazana numa alucinação, os filhos idiotas e finalmente assassinos, o parasita vampiro no travesseiro. Isso buscarei detidamente mostrar nos capítulos seguintes, quando a fronteira nos servirá para nomear este funcionamento, através da leitura de alguns contos e artigos.

---

[28] Em "Síncope Blanco" é o delírio pelo clorofórmio; em "Los destiladores de naranjas", o pai, em meio a alucinações causadas pelo alcóol por ele mesmo destilado, olha a sua filha e vê uma ratazana. Nos contos "En la noche" e "La menigitis y su sombra" é a menigite que causa os delírios, dos quais nem sempre escapam os personagens. Em "El hijo", o pai antevê a morte acidental do filho, enquanto espera-o retornar da caçada na selva para o almoço.

[29] O cair da noite ou o amanhecer são momentos explorados nos contos "A la deriva", "La gallina degollada", "El salvaje" e "Yaguaí" por exemplo, em relação ao ingresso noutro estado físico ou noutro regime de percepção.

[30] Nesse âmbito, fronteira é tomada como radicalização da idéia de desconhecido, tal como o enuncia Junqueira: "A palavra fronteira é usada ainda hoje nos Estados Unidos para se referir aos lugares pouco conhecidos. No século XX, foi empregada pelos norte-americanos com relação à Amazônia brasileira, chamada, por exemplo, de 'a última fronteira'. Os oceanos, por serem ainda pouco conhecidos em termos científicos, foram identificados como 'a fronteira do século XX'. Da mesma forma, o espaço extra-terrestre foi classificado como a 'fronteira do novo milênio'". (Junqueira, 2001:61). E ainda: "Os norte-americanos usam a palavra *border* para a linha de delimitação entre dois países e *frontier* para a linha divisória entre civilização e o *wilderness* (região erma, 'despovoada', que provoca sensações de temor ou reverência no homem civilizado)". (Junqueira, 2001: 58)

[31] Tal a história de "Los mensú" (1914) quando, após fuga frenética do patrão armado pelo meio da selva misionera, em companhia do companheiro maleitoso, Cayetano, ao acreditar-se fora de perigo, vê o companheiro – num delírio – confundi-lo com o patrão, e apontar-lhe sua própria arma.

Capítulo 2 – Narrador fronteiro

"um fronteiro não canta sozinho"

(João Almeida Neto e Gilberto Carvalho)

Fronteira infranqueável – Uma leitura de "A la deriva" (1912)

Diferentemente da noção do senso comum, que toma a fronteira como uma passagem entre dois lugares, como um marco que se cruza, trato de mostrar neste capítulo a fronteira como lugar que se habita. Não se trata de habitação estática pois, como limiar, tudo na fronteira é evanescente, e sua manutenção se dá de maneira ativa, em metamorfoses sucessivas. Tais características serão pois analisadas no âmbito da narrativa, privilegiando as características peculiares do narrador quiroguiano.

Em Quiroga, a fronteira não se cruza, ela supõe um trajeto, uma passagem, nunca uma saída. O conto "A la deriva" (1912) nos servirá como uma primeira aproximação ao narrador, para melhor caracteriza-lo. Privilegiarei, pois, o papel do narrador na construção do relato, mas também algumas características do personagem típico quiroguiano em sua peculiar trajetória pela fronteira, sem termo.

revisão crítica: realismo e objetividade

Publicado pela primeira vez em 7 de junho de 1912, na revista portenha *Fray Mocho*[32], este conto foi recolhido cinco anos mais tarde no volume *Cuentos de amor de locura y de muerte*, pela editora de Manuel Gálvez. A paisagem do conto é o rio Paraná e suas imediações, na tríplice fronteira, entre os territórios de Brasil, Argentina e Paraguai. A

[32] O canal principal da publicação dos contos de Quiroga foram os magazines de Buenos Aires e Montevidéu. Principalmente revistas como *Caras y Caretas, Fray Mocho, El Hogar, Mundo Argentino*, entre outras. Rivera (1996:1260), ao definir *Caras y Caretas*, modelo das demais revistas, nos dá uma idéia do caráter de tais publicações: "La más frecuentada, *Caras y Caretas* (1898-1939), fue durante largo tiempo un auténtico modelo de magazine informativo y recreativo de amplia repercusión entre lectores urbanos y rurales de la Argentina y otros países limítrofes". Romano (1998), assim se refere ao primeiro número de *Caras y Caretas*: "Con lo cual queda establecido que *Caras y Caretas* se arrogaba la tarea de darle un perfil literario a los nuevos modos de ser y de vivir que el alud imigratorio imponía a la ciudad, escenario de múltiples y vertiginosas transformaciones" (Romano, 1998:23)

curta narrativa conta a história de um homem, picado por uma cobra, que luta para buscar socorro, descendo pela correnteza daquele rio.

São contos como esse que, dada sua temática e o espaço da ação, têm sido costumeiramente classificados como realistas ou regionalistas. Vejamos:

> "El realismo de Quiroga está muy próximo al de Azuela y al de Gálvez en el hecho de que constituye cuidadosamente una cadena de causas y efectos que termina para el protagonista en un desastre. (...) **El realismo de Quiroga, más que en un minucioso análisis psicológico, radica en el estudio de la conducta humana en unas condiciones extremas.** (...) Así, lo que apreciamos en el escritor es el perfecto funcionamiento de este mecanismo, más que sus rasgos alusivos o de ambigüedad.(Franco, 2002:200-1) [grifo meu]

Chama-nos a atenção a ênfase dada no elemento "realista" do conto, a despeito da singularidade que, a meu entender, é central no relato, pois, como mostrarei adiante, é ela que estrutura o relato. Ainda que o elemento psicológico em Quiroga esteja presente nas ponderações de Franco, não parece constituir para ela um traço importante, como vemos a seguir:

> "La presentación de problemas psicológicos es una de las venas menos explotadas por la literatura de Hispanoamérica. Ello se debe, al menos parcialmente, a que el 'personaje', en el contexto realista hispanoamericano, es menos importante que la situación total (...) La literatura modernista fomentó, sin embargo, la exploración de las psicologías aberrantes. Los primeros cuentos de Horacio Quiroga eran a menudo historias de este tipo." (Franco, 2002:217)

Entretanto, notamos como Franco limita a exploração da psicologia dos personagens à temática das "psicologías aberrantes", o que impossibilita, é claro, ver como continuidade na obra de Quiroga o tratamento da singularidade de seus personagens, presente em toda a sua produção narrativa – inclusive neste "A la deriva". Tal como está posta a questão, a psicologia limita-se a alguns contos, como "El crimen del otro" (1904) e "Los perseguidos" (1908), nos quais abordava centralmente o desequilíbrio psíquico de seus personagens, sob a influência de Edgar Alan Poe. Posteriormente, outros contos tratariam de temas desta ordem, mas o que interessa sublinhar aqui é que o universo subjetivo dos personagens é explorado na maioria dos contos de Quiroga, sem tratar necessariamente de patologias.

No caso de "A la deriva", o que primeiro pode saltar à vista do leitor é a exterioridade e a ação de Paulino, o que costuma fazer com que estes sejam os aspectos privilegiados, tratando o conto meramente como um conto de ação. Entretanto, há que se

notar que a subjetividade de Paulino – o personagem principal – norteia o relato, e inclusive algumas intervenções do narrador. Mesmo que o homem seja caracterizado como um elemento a mais da natureza, como um animal em ação, cuja dimensão corporal tem caráter de centralidade – neste caso específico na luta pela salvação da vida –, não se pode descuidar de sua singularidade. Paulino nos é dado a conhecer por suas ações, desde a primeira, pela qual começa o conto – "El hombre pisó algo blanduzco" – até o necessariamente final "Y cesó de respirar." E é de se notar que esta exterioridade é carregada de sentidos que apontam para as sensações do personagem, mediadas por sua singularidade, como veremos a seguir. Em contos como este, os personagens se dão à luz preponderantemente pelas suas ações, o que não implica que estas ações não sejam reveladoras, que o narrador lhes seja alheio. Um exemplo desta aliança entre narrador e personagem são os momentos em que sensações ou vontades do personagem ganham estatuto de verdade, como quando Paulino se sente um pouco melhor, e o narrador opta por um verbo impessoal no enunciado – "El veneno comenzaba a irse, no había duda" – conferindo estatuto de verdade ao que é dito; o mesmo quando aceita, sem comentários, o cálculo inverossímil do personagem, o qual conta com a queda do orvalho para se sentir melhor quando o sol sequer se pôs: "contaba con la caída del rocío para reponerse del todo".[33]

Talvez seja justamente essa aparente exterioridade, já que não está explicitamente dado o universo subjetivo de Paulino, que tenha levado críticos como Monegal a dizer do narrador deste conto que sua "visión es todavía externa" e que sua criação é "de magnífica objetividad" (1961:13), ou Rama a dizer sobre a literatura de Quiroga que sua "pretensão era ser mera tradução acabada da vida." (1973: 138-9).

Canfield (1996), também tocando no tema da exterioridade-interioridade relativo ao narrador quiroguiano, nos diz o seguinte:

---

[33] Esta aliança a qual me refiro constrasta com a ironia do narrador em relação a seus personagens em contos como "El almohadón de pluma" (1907), quando, logo na primeira frase do conto diz da recém-casada Alicia "Su luna de miel fue un largo escalofrío" ; ou em "La gallina degollada" (1909), quando, após terem dado a luz a um filho que logo teve problemas mentais, provavelmente genéticos, o narrador diz sobre os amargurados pais "**Como es natural**, el matrimonio puso todo su amor en la esperanza de otro hijo." [grifo meu]; finalmente, em "La cámara oscura" (1920), quando, ao referir-se à disposição da nova esposa do juiz Malaquias Sotelo para o trabalho, diz: "Trabajaba desde el amanecer hasta la noche como un peón (el juez tenía buen ojo) (...)".

"Un análisis detallado de las estructuras narrativas y un análisis comparado de cuentos de animales, como por ejemplo 'Yaguaí' (1918, en ALM)[34], y de cuentos con protagonistas hombres, como por ejemplo 'A la deriva' (1912, en ALM) o 'El hombre muerto' (1920, en LD), pondrían en evidencia la analogía del enfoque. Si el punto de vista narrativo es externo, se focaliza en los movimientos del protagonista; si es interno, se limita a las percepciones o a **pensamientos muy rudimentarios**: ello se aplica tanto a los perros de 'La insolación' (1908, en ALM), como al hombre de 'A la deriva'." (Canfield, 1996: 1377) [grifo meu]

Ao perfilar os juízos de Canfield e Monegal, parece-me imprescindível dizer: a exterioridade não prescinde de uma interioridade. Ou, dito de outro modo, não há exterioridade sem interioridade, pois os movimentos seja dos personagens humanos ou animais de Quiroga são claramente marcas de uma singularidade subjetivada. De modo que dicotomizar entre o exterior e o interior significa perder a articulação (a) do personagem – forçadamente dividido na análise – entre seus desejos e suas ações; e (b) das relações entre o narrador e seus personagens.

Pois, pela leitura que aqui farei, "A la deriva" não é senão a história de um homem, Paulino, mostrado em seus momentos finais, em seu conflituoso círculo de relações – a esposa, o compadre Alves –, em suas lembranças do mundo do trabalho (pois a selva, a canoa e o rio não são para ele outra coisa que não o trabalho), em seus delírios ante a iminência da morte mediados pelo veneno no corpo, e na luta para ser ainda o senhor de seu corpo e seus movimentos, à busca de quem o possa ajudar no nunca alcançado povoado de Tacurú-Pucú.

Ainda que os pensamentos, as lembranças de Paulino possam ser considerados "rudimentarios" por Canfield, eles marcam a singularidade deste homem, movido pelo desejo que o orienta: "El hombre no quería morir".

Quanto à segunda questão, se o que escreve Quiroga é narrativa realista ou não, parece apropriado recorrer a um artigo de Antonio Candido (1983) para iluminar a discussão. Nele, Candido define o realismo como uma escrita que tende "a uma fidelidade documentária que privilegia a representação objetiva do momento presente da narrativa" (Candido, 2004:135). Assim, como veremos nesta análise, não há objetividade na escrita de Quiroga, "A la deriva" não pode ser cunhado como realista, ao menos não no sentido referencialista do termo.

---

[34] As siglas da autora nesse excerto referem-se aos volumes ALM: *Cuentos de amor de locura y de muerte*; e LD: *Los desterrados*.

Entretanto, poderíamos sim considerá-lo realista por uma outra concepção presente no mesmo artigo, segundo a ponderação de que "talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos." (2004:135). Tal concepção leva Candido à seguinte definição:

> "O Realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto, como acontece na obra de Proust (...)" (Candido, 2004:137)

Assim, certamente encontramos realidade em Quiroga, mas numa instância não referencialista ou documentalista, senão naquela concepção de realidade que abarcasse a singularidade e a subjetividade do personagem, e certamente não é esta a concepção de realismo com a qual comumente opera a crítica literária, dado que as classificações de Quiroga vêem-se instadas a negar este importante aspecto do escritor, à força de classifica-lo.

o personagem envenenado

Vamos nos deter agora no personagem deste conto, e na parte inicial de sua ação. Apesar de o leitor saber o nome do personagem, para o narrador, durante todo o conto, ele será "el hombre", homem oposto à natureza – a um só instante em conflito e parte dela: primeiro em luta com a cobra, depois na canoa pelo rio. A única instância que o singulariza, em princípio, ao evocá-lo por seu nome próprio, é a esposa: "– Pero es caña, Paulino!". Afora este curto diálogo com a esposa e sua nomeação por ela, seu nome de nada lhe vale, restando-lhe meramente ações de força, "atos reais", conforme Melman (in Calligaris, 1992)[35].

[35] Entendo aqui por *ato real* aqueles sem consistência simbólica, dados pela força, sem mediações ou leis do universo da cultura. Ao falar em simbólico e real , faço referência à tópica do R (Real), S (Simbólico), I (Imaginário) de Jacques Lacan. Para Roudinesco e Plon (1998:643), R designa "uma realidade fenomênica que é imanente á representação e impossível de simbolizar"; S, por sua vez, "termo extraído da antropologia, (...) [designa] um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização." (Roudinesco e Plon, 1998:714); finalmente I, é "o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo." (Roudinesco e Plon, 1998:371). Há uma discussão

E é justamente nessa escassez de mediações simbólicas, no sentido lacaniano, que "o homem" nos é apresentado: ele é aquele que conta com sua força física, maneja a faca, mata a cobra, ata-se um torniquete, pede cachaça à esposa, rema à morte na canoa e percebe suas alterações físicas provocadas pelo veneno. Tudo isso desencadeado pelo casual encontro entre cobra e homem, quando este a pisa acidentalmente, e o enfrentamento – a picada, o golpe com o facão – produz marcas de parte a parte. Morta a cobra, ferido o homem, este lutará para manter-se são.

Há que se acrescentar que o outro é desconsiderado por Paulino, mesmo nos dois únicos momentos de contato com pessoas, suas falas são vazias; seja no caso da esposa, Dorotea, que, na posição de serviçal dada pelo marido, tem como única função trazer a cachaça, não tendo qualquer papel de relevância para auxiliá-lo[36]; seja no caso do compadre Alves, com quem estava brigado e a quem clama ajuda cegamente – "¡No me niegue este favor!". Assim, mesmo estes dois "diálogos", que poderiam ser da instância do Simbólico, também mostram-se atos reais, pois parecem estar fora da linguagem.

Afora isso, as observações do próprio corpo em metamorfose vão dando ao homem a medida de seu ferimento e de suas possibilidades: Primeiramente os dois "puntitos violeta"; em seguida, a carne viva grotescamente transformando-se em alimento: "la carne desdordaba como una monstruosa morcilla". E desta ação do veneno estabelece-se uma primeira deriva: o veneno movendo-se , a partir do pé, pelo corpo.

O homem, que "no quería morir", decide ir em busca de ajuda em Tacurú-Pucú, povoado de destino, sempre evocado, de chegada sempre adiada. Para tanto, conta com sua força para remar até o meio do rio Paraná, e em seguida deixar que a corrente o leve. Feito isso, percebe que por seu estado físico – as mãos dormentes, toda a perna inchada e mais o sangue vomitado – não poderá chegar sozinho a seu destino, e conta com a corrente para levá-lo até o compadre Alves.

Estabelecem-se então dois trajetos: o veneno pelo corpo, o corpo pelo rio; este descrito com riqueza de detalhes pelo narrador, aquele primordialmente pelos efeitos do

---

bastante produtiva sobre *atos simbólicos* e *atos reais* em Calligaris (2000:109-122), levada em conta na análise de "A la deriva", e que retomarei detalhadamente adiante.

[36] Em oposição a este papel irrelevante de Dorotea, temos no conto "En la noche" (1919), uma situação semelhante, em que a mulher ocupa um papel central, ao remar por horas para tentar salvar o marido moribundo. Paulino não reconhece que Dorotea, em definitiva, tenha qualquer implicação com a salvação de sua vida.

veneno ao homem. Mas, ambos coincidindo com a paulatina entrega do homem, que vai vendo esgotarem-se suas possibilidades. Sua última ação é o pedido desesperado de ajuda ao compadre Alves, surdo a seus clamores.

Talvez seja justamente essa sucessão de atos reais, essa ausência de uma lei simbólica que disponha sobre causas ou relações – excetuando-se, repito, o fugaz encontro entre Paulino e Dorotea – que leve a crítica a falar em realismo. Pode-se aceitar tal denominação, insisto, porém noutra chave, a do R (real) lacaniano.

o narrador *envenenado*

Pela leitura que aqui sustento, o papel do narrador é essencial, por atuar como instância simbolizadora do "homem". É justamente o narrador que dá voz a este homem de "pensamientos muy rudimentarios", dando-lhe vazão às percepções narrativamente, na medida em que se imiscui em suas sensações. Tal momento coincide com aquele em que, esgotada sua última possibilidade, o homem volta à canoa. É o ponto nevrálgico do conto. O homem, impotente diante da ação do veneno, sucumbe. Sua condição de homem em ação cede passagem à passividade; podemos dizer que é o momento do conto em que o homem abandona um protagonismo direto.

Entra em cena o narrador, reordenando a narrativa. Justamente neste trecho, dentro de um mesmo período, o narrador adota uma construção sintática peculiar, a qual tomo como índice sintático da passagem do homem para uma condição de passividade: "El hombre tuvo aún valor para llegar hasta su canoa, y la corriente, cogiéndola de nuevo, la llevó velozmente a la deriva.". Notamos o que o giro sintático não é gratuito, e reflete a nova condição – física inclusive – do "hombre": ao não poder mais contar com sua força e ao entregar-se à força da correnteza, perderá imediatamente no relato – no nível sintático – a condição de sujeito gramatical. No trecho citado, "el hombre" é sujeito da primeira oração, condição que logo perde para "la corriente", sujeito da oração seguinte. É justamente o que ocorre no nível da ação: o homem, tendo perdido a força, abandona-se à canoa, que se moverá ao sabor da "corrente".

O parágrafo seguinte sustenta essa leitura pois, na relação homem e natureza, teremos a partir de então preponderância, inclusive sintática, da segunda. Vejamos, neste

sentido, como é revelador o tal parágrafo, inteiramente dedicado à descrição da paisagem, pela boca do narrador:

> "El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, **encajonan fúnebremente** el río. Desde las orillas bordeadas de **negros** bloques de basalto asciende el bosque, **negro** también. Adelante, a los costados, detrás, siempre la eterna **muralla lúgubre**, en cuyo donde el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina con él un **silencio de muerte**. Al atardecer, sin embargo, su **belleza sombría y calma** cobra una majestad única." (Quiroga, "A la deriva", 1912) [grifos meus]

Levem-se em conta, primordialmente, dois aspectos. O sujeito sintático da oração inicial é justamente o rio Paraná, reforçando a mudança na condição do homem no relato, Paulino perdeu a centralidade da cena, na qual quem surge majestosamente em primeiro plano é o rio; segundo, não se trata de descrição meramente denotativa da paisagem, e sim de uma ênfase no elemento lúgubre, no caráter fúnebre da paisagem, o que, levando-se em conta o ponto de inflexão da narrativa, antecipa a derrocada do personagem, ao prefigurar um cortejo fúnebre, no qual a canoa seria um féretro passando "encajonada" entre a silenciosa muralha negra, na igualmente negra floresta. Vão paralelos os fluxos de veneno e das águas barrentas do rio, numa consonância de morte.

Entre as duas derivas, agora em estado avançado, é na voz do narrador e em seu modo peculiar de descrever a paisagem que o homem nos será mostrado, pois até então, o que via o leitor eram suas ações. Finda a possibilidade de novas ações, deslocado o homem, surge fúnebre a paisagem.

No parágrafo seguinte, volta a descrição do corpo. Surpreendentemente, alterou-se a condição do homem; diz-nos o narrador: "se sentía mejor." E salvo contadas exceções, o bem-estar do homem nos será mostrado com este ocupando a posição sintática de objeto. O sujeito são as partes do corpo doloridas – a perna, o peito – mais as sensações físicas: "La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.". Reduzido semanticamente à condição de corpo enfermo e fragmentado, e sintaticamente à condição de objeto, o bem estar que nos é descrito mostra-se veladamente parcial.

Mas não será somente a sintaxe um índice revelador na narrativa. Também o narrador assume para si o protagonismo do relato, e dada a aliança que este faz com o personagem, cada afirmação categórica deste narrador é passível de dúvida. Diz ele, após

nos ter descrito o ambiente fúnebre: "El veneno comenzaba a irse, no **había duda**.". O uso da forma impessoal do verbo "no había duda", ao invés de, por exemplo "no tenía duda", dá estatuto de verdade à melhora do homem. É-nos claro como o narrador está comprometido com as percepções de Paulino. Senão vejamos a descrição da paisagem que vem a seguir deste súbito bem estar:

> "El cielo, al poniente, **se abría ahora en pantalla de oro**, y el río se había **coloreado** también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su **frescura crepuscular**, en **penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre**. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en **silencio** hacia el Paraguay" (Quiroga, "A la deriva") [grifos meus]

Compare-se como aparece a paisagem em ambas as descrições, como antes predominava o negro funesto e como agora proliferam-se cores (o céu dourado, o rio colorido) e odores inebriantes (mel silvestre, flor de laranjeira). Percebemos então como o narrador está totalmente comprometido com as sensações e percepções do moribundo, e como as transmite como se fossem verdade inquestionável. Trata-se, entretanto, de intrusão paulatina, que parece ter permanecido imperceptível para quantos viram aqui regionalismo denotativo.

O traço inverossímil, comum a ambas as descrições, é justamente o silêncio dominante. Pois sabe-se que o entardecer na mata tropical é necessariamente ruidoso e, não fosse apenas isso, mesmo os elementos naturalmente ruidosos apresentados na descrição não emitem qualquer ruído: não se ouve a correnteza e mesmo o casal de araras passa em silêncio. Além disso, avistadas as aves, o narrador assume literalmente o ponto de vista destas: "Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente, girando a ratos sobre sí misma entre el borbollón de un remolino."

Para o homem, que "se sentía cada vez mejor", o próprio corpo, antes fragmentado em seus ferimentos e dores, vai se tornando realidade impalpável e dando lugar às lembranças que lhe evocam o trajeto do rio - seu percurso de trabalho como peão –, o ex-patrão, o gerente da madeireira. Paradoxalmente, é a primeira vez no conto em que Paulino tem lembranças pessoais, em oposição à mecanicidade de seus atos ao longo de todo o processo de tentativa de salvação.

O momento em que se faz outra vez presente o corpo é quando este falha para além de seu inebriar-se: "De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración...", percepção que antecipa o parágrafo final, quando a interrupção da respiração coincide com o final do conto "Y cesó de respirar."

Temos então este habitar do corpo que se apresenta no esforço e na dor: as picadas, as remadas, o peito ofegante, o corpo gelado. E estas mesmas sensações de dor ou de ausência, traduzidas pela voz do narrador por seu modo de descrever a paisagem.

Vimos como da deriva de Paulino foi narrado seu momento de suspensão, quando não está completamente morto nem completamente vivo; este estágio que a nós, vivos, nos parece de exceção, ganha centralidade na narração de Quiroga, concretizado na peculiar e quase secreta aliança entre narrador e personagem. Assim, contrariando a expectativa do senso comum, de morte como silêncio e imobilidade, o que temos é um aguçamento das percepções envenenadas do moribundo, também marcadas por um metamorfosear-se de paisagens funéreas a paradisíacas, sensações que oscilam do bem-estar à dor, panorama no qual a morte deixa de ser um termo.

Pois note-se que, para além dos esforços físicos de Paulino, há um descentramento do personagem, tal como o centro de suas percepções deixa de ser apenas seu corpo, o centro do que é descrito no relato deixa de ser suas ações: vem a primeiro plano suas lembranças de peão; logo, as paisagens modificadas por seu delírio; e finalmente a insólita descrição da passagem das aves silenciosas que nos desloca, leitores e narrador, para seu vôo.

A não-vida e não-morte de Paulino traduzem-se em uma proliferação de distintos registros e regimes de percepção, num fluir sem termo. O final do conto culmina com a perda da respiração, o não habitar definitivo do corpo, a perda do referente imediato: o homem. Mas as derivas estabelecidas seguem: o veneno nas veias, a canoa no rio, as araras nos céus, o sol a se pôr.

Não se trata de culminação; de passagens se trata. O trajeto sutilmente exposto no corpo do homem: do bote da cobra no pé, na primeira cena, ao mover-se de dedos, na cena final, estamos diante de uma experiência transformadora, para cuja transmissão o papel do narrador foi fundamental.

Multiplicidades que se significam... – "Las moscas" (1933)

"O significado é efeito do significante"

(Lacan, *mais, ainda*, 1972)

Em meio a árvores calcinadas, uma árvore tombada resistiu à queimada; ao lado dela jaz um homem com a coluna vertebral fraturada. Esta é a cena inicial de "Las moscas", conto de Quiroga, publicado em 1933, na revista portenha *El Hogar*[37]. Tal narrativa, que se auto-proclamara, em seu subtítulo, "Réplica de *El hombre muerto*", conto do autor publicado em *Los desterrados*[38].

"El hombre muerto" (1920) narrava, em primeira pessoa, a agonia de um homem que, após carpir o bananal, pisa numa casca de banana, tropeça e fere-se mortalmente com seu facão. Já a "réplica" afasta-se de seu "original", com uma mudança brusca de cenário: Em um leito de hospital, um homem com a coluna vertebral fraturada espera a chegada das varejeiras, alugadas de seu médico a módico preço, para que se tenha o resultado do exame final. Os médicos riem enquanto esperam, tendo uma gaiolinha em forma de ataúde nas mãos. Logo, sucedem-se diante de seus olhos, as mais distintas visões: losangos verdes, um bando de potros, uma procissão de homens sem cabeça.

---

[37] No magazine *El Hogar*, Quiroga também publicou diversos artigos como "Ante el tribunal" (1930), "Sobre *el Ombú* de Hudson" (1929). A respeito desta revista, Quiroga comenta numa carta: "C*rítica* se hartó de mi colaboración con la tercera enviada, que no publicó y tuve que rescatar con dificultad. Pasé a *El Hogar* que temo se harte también a la brevedad. Es digno de notar el carácter feminista – femenino mejor – de nuestras revistas" (Quiroga. Carta a Ezequiel Martínez Estrada, 24 de abril de 1935 *apud* Pérez Martín, 1997:129). Em carta a seu último editor, Cesar Tiempo, diz o seguinte: "Lo que creo pasa es que no interesa mi producción a su Magazine [*Crítica*]. Son cosas demasiado serias y sin efectismos. Igual pasará con *El Hogar*, si no me equivoco. Este, con *Atlántida, Caras y Caretas* y demás, están exclusivamente al servicio de la sociedad mujeril, y su literatura. Por suerte queda aún *La Prensa*, grave y constante para sus picaneadores como un buey" (Quiroga, Carta a Cesar Tiempo, 24 de abril de 1935 *in* Quiroga, 1970:43).

[38] "El hombre muerto", publicado em 27 de junho de 1920, no jornal *La Nación;* posteriormente incluído no volume *Los desterrados*, de 1926.

revisão crítica

Narrativa de espaço incerto, pode-se dizer que "Las moscas" funda-se na multiplicidade irredutível – movimento, ruído e cor – que vai se configurando de distintas formas, pautadas por um delírio. E tudo se conta de muitos lugares, ou de lugar nenhum. Parece ser justamente esta multiplicidade o que tem incomodando a crítica de Quiroga, especialmente a primeira crítica, ocupada em ordenar a obra do escritor através de tipologias temáticas, curvas[39] ou etapas evolutivas[40]. Assim, sendo refratária a este tipo de classificação, a radicalização que representa "Las moscas" na narrativa de Quiroga acaba ficando sem lugar, de acordo com esses críticos.

A crítica de Noé Jitrik (1959) a *Más allá* (1935), livro do qual "Las moscas" é parte, constitui-se tão somente dos dois seguintes comentários:

> "La publicación de *El Más allá* (sic) (reunión de cuentos viejos) significa un retroceso, una vuelta al patetismo fantasmagórico que todavía subsiste en parte de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (sic). (Jitrik, 1959: 67)

> "(...) los cuentos de *El más allá* (sic) que nunca hubiera debido reeditar porque pertenecían a una etapa muerta y quemada de su evolución o quizás este mismo hecho indique que en realidad nunca hubo evolución consciente en Quiroga; que él creía ser siempre el mismo y que todo lo que hacía era bueno siendo en verdad que una gran parte no era tan bueno y que lo realmente bueno de su obra él mismo no lo discernía." (Jitrik, 1959: 113)

Do normativo julgamento de Rodríguez Monegal (1968) a *Más allá*, reproduzo alguns trechos:

> "Allí se recogen algunos cuentos de distintas épocas que en su mayoría (cabe sospechar) han sobrado de anteriores recopilaciones. (...) Es un libro frustrado aunque revela, de forma por demás desgarradora, los fantasmas que acosan al escritor. (...) ***Las moscas* retoma la anécdota de *El hombre muerto* (de *Los desterrados*) para presentarla desde el punto de vista del insecto** (...) Ninguno de estos cuentos está logrado cabalmente. Dentro de la producción de Quiroga representan apenas la explotación de temas que le importaban pero hecha casi en un nivel de semanario femenino: ese mismo nivel que como teórico le resultaba

---

[39] Noé Jitrik vê na obra de Quiroga uma trajetória parabólica, cujo ponto máximo corresponderia à publicação de *Los desterrados*; a tal cume se seguiria uma "involución literaria" (Jitrik, 1967). Tal ponto de vista parece-me inaceitável se levarmos em conta que se a partir de 1926 diminui a produção narrativa do escritor, por outro lado, sua correspondência, seus "artigos narrativos" e suas crônicas ganham relevância nesses últimos anos.

[40] Emir Rodríguez Monegal, por sua vez, estabelece quatro fases evolutivas na carreira do escritor, a última das quais, compreendida entre 1926 e 1937, também seria de decadência: "aunque ya escribe algunos cuentos más, Quiroga ya está de espaldas al arte" (Rodríguez Monegal, 1967:17).

tan desagradable. No hay que censurarlo por haberlos escrito. Al fin y al cabo tenía que vivir. Pero no debió haberlos reunido en un libro." (Rodríguez Monegal, 1968: 271-2)

Vê-se que há até pouco tempo, tanto "Las moscas" como o volume do qual é parte não vinham recebendo críticas muito favoráveis.[41] Na verdade, parece haver um consenso de que não há o que ser dito sobre tal livro, a não ser que ele representa um erro, uma mancha, que não deveria ter sido publicado. Tal rechaço – no corpo das obras do qual são extraídos – talvez se deva pois, pelas esquemas propostos de Monegal e Jitrik, *Más allá* não tem lugar senão como momento de decadência literária.

Note-se também que os dois críticos focalizam seus comentários em aspectos temáticos da obra. Relativamente ao conto "Las moscas", a questão de o ponto de vista ser assumido pelas moscas é usada por Monegal tão somente para descrever sucintamente o conto, ao qual não dispensa maior atenção, a exemplo do que ocorrera com "A la deriva" (1912).

---

[41] Estes comentários depreciativos remontam à publicação da primeira edição do volume *Más Allá*, em 1935. A primeira crítica foi um texto anônimo – atualmente atribuído a Eduardo Mallea *(cf.* Ponce de León e Rocca (in Quiroga, 1996:708)), militante das fileiras de *Martín Fierro* – publicado no jornal *La Nación*", na edição do dia 3 de março de 1935. Tal texto não é de todo negativo, limita-se à temática fanstasmática de Quiroga – desaprovando-a –, trata de suas influências e ainda traz algumas provocações ao escritor: "El autor de 'Historias Extraordinarias' [Edgar Allan Poe] ha embrujado la juventud de Quiroga con su morboso afán por lo raro y lo alucinante; luego ni el mismo ardiente sol de Misiones ha sido capaz del exorcismo que desembrurará al hechizado". (Mallea, Eduardo (?). "Más allá" in *La Nación*, 3 de março de 1935, p. 4). Quiroga não ficou alheio a estes comentários, e não os aprovou, como em carta sua escrita dois dias após a publicação da resenha: "Bien el comentario de Boy. Menos bien el de LA NACIÓN. Hay en esa casa unos ratones envenenados que no me perdonan el que yo resulte autor interesante de leer" (Quiroga. Carta a Cesar Tiempo, 5 de março de 1935 in Quiroga, 1970:40). Essa última referência parece remeter a trechos provocativos presentes no artigo tais como "algunos de los cuentos irresistiblemente, por veces irritantemente cautivantes". (Mallea (?) op. cit.). Como as demais críticas pareceram pautar-se nesta primeira de *La Nación*, a tolerância do escritor também parece diminuir, como se nota em correspondência posterior: "Conservo curiosidad de saber quién hizo la crítica de *Más Allá*. ¡Habráse visto mentecato igual! Me ha fastidiado la incomprensión bestial del tipo. (...) Recibidos los diarios del Uruguay. Vamos viendo que la gente persiste en la pauta dada por *La Nación*: patología etc. Apena un tanto tanta incomprensión en un libro que se llama *Más Allá*. ¿Pretenderán que hable de carreras?" (Quiroga. Carta a Ezequiel Martínez Estrada, 24 de abril de 1935, apud Ponce de León e Rocca In: Quiroga, 1996:708). "La amable nota de *La Gaceta* excita mi deseo de saber quién hizo la de *La Nación*. Si Vd. logra averiguarlo, me daré el gusto alguna vez de aludirlo en algún apólogo. No por malo, sino por burro" (Carta a Cesar Tiempo, 24 de abril de 1935 in Quiroga, 1970:43). "Sospecho que LA PRENSA confió la crónica de MÁS ALLÁ a algún *retardado*. Difícil creer que no proteja un poco a su nuevo colaborador." (Quiroga. Carta a Cesar Tiempo, 16 de junho de 1935 in Quiroga, 1970:44). A reprodução algo longa de cartas que aqui faço objetiva mostrar como a repercussão da crítica primeira em *La Nación* saiu dos jornais e entrou posteriormente nos livros, pois o que se elogia e critica nesse livro de Quiroga repetiu-se com poucas variação, até tempos recentes. Mostraremos a seguir, na análise de "El hijo", como a escolha deste conto como melhor conto do livro e um dos melhores de Quiroga estava presente naquela crítica fundadora de *La Nación*. Justamente por considerar a crítica apócrifa do *La Nación* – em muitos sentidos – fundadora, e dado seu ineditismo em livro até o momento, optei por reproduzi-la na íntegra, em apêndice, ao final deste trabalho.

Mais recentemente, Fleming (1991), num estudo crítico introdutório a uma antologia da qual se encarregou para a Editora Cátedra, reconhece o valor literário deste conto, e alude à mudança de ponto de vista no relato, apesar de considerá-la confusa e, a seu ver, inferior à de "El hombre muerto":

> "En 'Las moscas', se narra el tránsito como una disgregación de la víctima en una multitud de moscas verdes que contemplan insensibles, desde su nueva perspectiva, el cadáver del hombre: la materia en la que fueron fecundadas. **La transformación del punto de vista en este caso es lenta y confusa.**" (Fleming, 1991: 51-2) [grifo meu]

O ponto importante da crítica de Fleming, além de reconhecer a relevância do relato na narrativa de Quiroga – diferentemente de Monegal e Jitrik –, é perceber como o procedimento da mudança de ponto de vista é recorrente em sua obra e, para além disso, como há similaridade entre o procedimento do uruguaio neste conto e o de Cortázar em "Anillo de Moebius" (1980). Entretanto, a qualificação da mudança do ponto de vista como "lenta e confusa" não será assumida em minha leitura.

Defendo que o ponto de vista do conto marca-se pela ocupação sucessiva de múltiplos lugares ao longo do conto; do mesmo modo como são múltiplos os espaços e as possíveis significações. Assim, não teríamos uma mudança paulatina, e sim sucessivas mudanças. Neste sentido, minha leitura se afasta da bastante acurada análise de Davi Arrigucci Jr (1973), que percebe na narrativa a existência de dois narradores, para cuja caracterização recorre à comparação cinematográfica:

> "No primeiro parágrafo, utiliza-se uma espécie de onisciência neutra, que, como uma câmara cinematográfica, apanha, num grande plano, apenas o tronco caído. Mas, já no segundo parágrafo após um rápido plano de grande conjunto, feito ainda, aparentemente, de um ângulo neutro, em terceira pessoa, se desliza o enfoque pelo tronco até o protagonista sentado, que passa a narrar. A continuação da narrativa manterá essa alternância entre o ângulo interno em primeira pessoa e o ângulo de fora, em terceira, até o penúltimo parágrafo, a não ser a cena do delírio, dada em diálogo direto." (Arrigucci Jr., 1973:134)

Mesmo reconhecendo a argúcia interpretativa de Arrigucci, certamente um dos primeiros – se não o primeiro – a lançar tão atenta mirada ao narrador de Quiroga, justamente numa obra dedicada a Cortázar, a análise que proponho pretende ver como operam estas mudanças no âmbito dos dêiticos de espaço e pessoa, através de apenas um narrador. Pois se o recurso da comparação cinematográfica tem forte poder imagético ao

desvelar o resultado de um funcionamento narrativo, parece-me também necessário – através da descrição lingüística – mostrar, ademais das alternâncias narrativas, como se constituem na superfície textual estas alterações, e quais suas implicações.

Pois, como buscarei mostrar adiante, a onisciência que se propõe neutra dá conta de um discurso científico que se ensaia e se desarma tanto na narrativa de Quiroga como em seus artigos sobre o conto. Assim, não seria propriamente onisciência, mas tão somente um discurso forte que se oferece como verdade, fora de todos os discursos, daí a ilusão da onisciência. Trataremos de ver como se incorpora, narrativamente, este discurso da ciência aos desdobramentos do narrador de Quiroga neste conto e como as digressões são parte do fluxo narrativo.

deslocamentos de um narrador paralítico

Pode-se dizer, sem risco de reducionismo, que o elemento unificador do conto é o verde, o zumbido e o movimento; e esta multiplicidade sensorial vai assumindo diferentes configurações ao longo da narrativa. Daí, tomá-la pelas categorias tradicionais da prosa, inevitavelmente significa estar diante de um conto "mal logrado", qualificativo assumido por Monegal e Fleming, com diferentes graus de conivência com o autor.

No primeiro período do conto, o leitor é introduzido no cenário da narrativa: um bosque incendiado, árvores queimadas e uma árvore tombada:

> (1) "Al rozar el monte, los hombres tumbaron **el año anterior este** árbol, cuyo tronco yace en toda su extensión aplastado contra el suelo." (Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifos meus]

Notamos, nesse trecho, a presença do dêitico "este", que indica proximidade do narrador no cenário dos acontecimentos. Neste trecho, a ênfase recai sobre o espaço da narrativa mais do que sobre o enunciador[42]. Entretanto, em meio ao bosque calcinado, o narrador chama atenção para algo:

> (2) "Mientras sus compañeros han perdido gran parte de la corteza en el incendio del rozado, **aquél** [árbol] conserva la suya casi intacta" (Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifo meu]

[42] Desta forma seria a ênfase sobre o cenário o que teria levado Arrigucci Jr. (73) a falar em onisciência neutra neste trecho.

Sabemos pelo narrador que a árvore, a qual já havia feito referência, encontra-se intacta. Entretanto, surpreende que a mesma árvore seja referida com um dêitico distinto, que, neste caso, indica distanciamento do enunciador em relação ao objeto referido.

O narrador oferece-nos, já nestas poucas linhas, o enigma de sua corporeidade. Se aceitamos, com Maingueneau (2001:32), que "os dêiticos *espaciais* se organizam a partir da posição do corpo do enunciador", somos necessariamente levados a nos perguntar: onde está o narrador? Responder a esta pergunta é não apenas saber como lidar com a aparente inconsistência temporal que nos evoca "este árbol" / aquél [árbol], como também responder sobre a natureza do narrador quiroguiano.

Se recorremos aos referentes temporais, notamos que no primeiro trecho há o não-dêitico "el año anterior", o qual mostra que o narrador apóia-se não no momento de sua enunciação, mas numa referência que nos é até então desconhecida. Trata-se de um ano anterior a quê? Já no princípio do segundo parágrafo, há mais referências temporais "Esto era el invierno pasado. Han transcurrido cuatro meses.". Neste caso, entretanto, o evento a que se referem é o da queimada, da preparação do terreno, não o outro, o que segue sem ser nomeado.

Ao lado da árvore, finalmente, surpreende-nos o narrador:

> (3) "Sentado contra el tronco, el dorso apoyado en él, **me hallo** también inmóvil. En algún punto de la espalda tengo la columna vertebral rota." (Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifo meu]

Sabemos com clareza que o narrador participa da história, ele explicitamente se coloca no local dos fatos, mortalmente afetado por eles. E já no parágrafo seguinte, um deslocamento mais:

> (4) "He caído **allí** mismo, después de tropezar sin suerte contra un raigón. Tal com he caído, permanezco sentado." (Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifo meu]

A árvore da qual falava o narrador, referida até então como "**este** árbol" pelo paralisado pela lesão medular, volta a ser indicada pelo dêitico "allí". Se assumimos que após a queda não houve deslocamento físico do personagem ("tal como he caído, permanezco sentado") e que o uso dos dêiticos "allí" e "aquél" (ao invés de "aquí" e "este")

mostra um deslocamento, somos obrigados a supor que aquele que fala está num lugar não coincidente com o do, até então, narrador-personagem-acidentado, muito embora o pronome de primeira pessoa seja usado para ambos.

No trecho seguinte, o narrador nos informa que a lesão na medula ocasiona-lhe um zumbido contínuo, que inunda tudo. Ato contínuo, passa a discorrer sobre a certeza da morte iminente, a qual, ainda que enunciada em primeira pessoa, leva o discurso a um nível tal de generalização e abstração que poderíamos dizer, na perspectiva de Ducrot (1984) tomado por Guimarães (2002:26), que se trataria de um enunciador-genérico[43]. Ocorre que esta mudança de enunciadores é acompanhada de uma mudança na dêixis pessoal. De modo que o suposto enunciador genérico, estando no roçado, vê o homem acidentado como se fosse outro, assumindo a terceira pessoa para referir-se a ele:

> (5) "Esta es la verdad. Como ella, jamás se ha presentado a **mi mente** una más rotunda. Todas las otras flotan, danzan en una como **reverberación lejanísima de otro yo**, en un pasado que tampoco me pertenece. La única percepción de **mi existir**, pero flagrante como un gran golpe asestado en silencio, es que de aquí a un instante **voy a morir**.
> ¿Pero cuándo? ¿**Qué segundo y qué instantes son éstos** en que esta exasperada conciencia de vivir todavía dejará paso a un sosegado cadáver?
> Nadie se acerca a **este rozado**; ningún pique de monte lleva hasta él desde propiedad alguna. **Para el hombre allí sentado,** como para el tronco que lo sostiene, las lluvias se sucederán mojando corteza y ropa, y los soles secarán líquenes y cabellos, hasta que el monte rebrote y unifique árboles y potasa, huesos y cuero de calzado." (Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifos meus]

Se nos detivermos no trecho acima, percebemos como, ao iniciar suas reflexões sobre o fim iminente da própria vida, o narrador passa a referir-se a si próprio como outro. Recorrendo à teorização discursiva de Guimarães, diríamos que quando tem voz o enunciador-genérico, tratando da morte iminente como uma verdade transcendente, o personagem assume este discurso e deixa de ser ele o implicado, passa a ser outro o moribundo. Assim, as verdades, que não a certeza da morte, voam, dançam, e são ecos de

---

[43] Para Guimarães (2002:25-26): "a cena enunciativa coloca em jogo, também, *lugares de dizer* que estamos aqui chamando enunciadores. E estes se apresentam sempre como a representação da inexistência dos lugares sociais do locutor. E embora sempre se apresentem como independentes da história ou fora da história, são lugares próprios de uma história." Pouco antes, define enunciador-genérico: "Pensemos aqui em ditos populares como 'Quem semeia vento colhe tempestade'. Neste caso o Locutor também simula ser a origem do que diz. Mas o que aí se diz é dito, não de um lugar individual, independente de qualquer contexto, mas é dito do lugar de um acordo sobre o sentido de repetir o dito popular. O que se diz é dito como aquilo que todos dizem. Um todos que se apresenta como diluído numa indefinição de fronteiras para o conjunto destes todos." A distinção entre locutor e enunciador, tomada de Ducrot (1984) é a seguinte: ambos são figuras do discurso, o locutor é aquele que diz "eu", o enunciador é a posição (ou lugar) que evoca este enunciado.

outro eu. O tempo, alheio, não pode constituir uma narrativa linear da própria vida, a qual, por sua vez, também se desagrega.

Dito de outra forma, a partir desse trecho, em que o homem deixa de sentir os efeitos da morte próxima para falar sobre ela, abandona a perspectiva de moribundo e adota a do que discorre sobre a morte, não estando implicado nela.

Esse procedimento, se aplicado ao conjunto dos trechos já apreciados, pode nos levar a pensar que o narrador conta a história como se se tratasse de história superada, tratada *a posteriori*: "el año anterior", "aquél [árbol]", "allí mismo"; e que contando-a, revisita o local dos acontecimentos: "este árbol"; entretanto, há também a perspectiva que é refratária a qualquer distanciamento: a do corpo ferido.

Assim, temos nesse primeiro momento, forças antagônicas: o discurso sobre a morte, por um lado (vide 5), e as descrições do corpo e suas sensações físicas (cf. 3 e 4); é notável, durante todo o conto, a ausência de um discurso como o que vimos em (5) que sustente a primeira pessoa, tal como não há descrição isenta do estado do próprio corpo.

a deriva do olhar

(6) "(...) a través de los troncos y negros gajos del rozado, **desde aquí o allá**, sea cual fuere el punto de observación, cualquiera puede contemplar con perfecta nitidez **al hombre** cuya vida está a punto de detenerse sobre la ceniza (....)".(Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifos meus]

A vida a ponto de deter-se (6) em oposição ao vôo do que não seja a certeza da morte (5). A impossibilidade de uma história linear (5) em oposição à perfeita nitidez de quem o veja desde qualquer ponto (6). A percepção do homem mostra-se clara desde que apreendida do ponto de vista de uma exterioridade, aquela segurança que parece conferir-lhe uma verdade, ainda que seja a certeza da morte.

O zumbido atribuído à lesão da medula, entretanto, aumentando, força o homem a uma nova mudança de perspectiva, a que o devolve à perspectiva do corpo ferido, num implacável presente narrativo:

(7) "El zumbido aumenta cada vez más. Ciérnese ahora sobre mis ojos un velo de densa tiniebla en que se destacan rombos verdes.". (Quiroga, Horacio. "Las moscas") [grifos meus]

Ativam-se o ouvido e os olhos; os losangos verdes revoando sobre o homem tiram-lhe a possibilidade de querer ou não ver; o corpo paralítico tem escolha entre ficar ou partir. Fica claro que, neste conto, dizer "eu" representa uma experiência dolorosa, problemática, que se resolve em discurso alienante, como vimos ou como vemos a seguir, em delírio. E é pelo delírio, pela deriva do olhar do moribundo que se detêm os deslocamentos espaciais tais como haviam se dado; desaparece a dêixis espacial, que dá lugar à sucessão de imagens delirantes:

> (8) "Y en seguida veo la puerta amurallada de un zoco marroquí, por una de cuyas hojas sale a escape una tropilla de potros blancos, mientras por la otra entra corriendo una teoría de hombres decapitados." (Quiroga, Horacio. "Las moscas")

As imagens vão se sucedendo, com uma organização própria, para além da razão: a procissão grega é composta por homens sem cabeça, o bando de potros brancos parte sem cavaleiros. A saturação do branco segue e compõe-se nova visão: não mais o templo marroquino visto de fora, mas o hospital visto de dentro; não mais procissão de homens decapitados, mas junta médica:

> (9) "Quiero cerrar los ojos, y no lo consigo ya. Veo ahora un cuartito de hospital, donde cuatro médicos amigos se empeñan en convencerme de que no voy a morir. Yo los observo en silencio, y ellos se echan a reír, pues siguen mi pensamiento." (Quiroga, "Las moscas")

E é no discurso da ciência, atualizado pela boca dos médicos, que se introduzem as moscas varejeiras – que "olfatean la decomposición de la carne mucho antes de producirse la defunción", dizem eles – e que permitirão o diagnóstico cabal da condição do moribundo, alugadas a módico preço e soltas desde o corredor do hospital.

Assim, retorna uma vez mais o discurso da verdade, aquela "verdad rotunda" à qual o narrador recorre, e agora volta através dos médicos, forjados pelo delírio. À espera pelas moscas, a evocação do significante mosca leva o homem a ter uma revelação, que se dá também pelos sentidos.

O zumbido – atribuído à lesão medular – mais os losangos verdes que lhe apareciam diante dos olhos repentinamente ganham um sentido que dissipa o delírio, ao condensar-se

na imagem das moscas. As moscas de fato lhe trarão um diagnóstico, mas por outras vias e noutro cenário.

ser mosca

A revelação leva o homem a reconfigurar suas últimas sensações e percepções:

> (10) "Y bruscamente, también, se hace en mí la revelación: ¡las moscas!
> "Son ellas las que zumban. **Desde que he caído** han acudido sin demora. Amodorradas en el monte por el ámbito de fuego, las moscas han tenido, no sé cómo, conocimiento de una presa segura en la vecindad. Han olido ya la próxima descomposición **del hombre sentado,** por caracteres **inapreciables para nosotros** – tal vez en la exhalación a través de la carne de la médula espinal cortada." (Quiroga, "Las moscas") [grifos meus]

Perceba-se que, uma vez mais, basta uma breve reconfiguração lógica para que o narrador abandone sua condição de moribundo delirante para assumir um desconcertante *nosotros* inclusivo, que neste caso evoca o discurso acadêmico-científico para tratar do comportamento das moscas, e tomar-se a si mesmo – outra vez – como "el hombre sentado". Outra vez, é no discurso cientificista que a perspectiva narrativa abandona o corpo de homem para transformar-se na abstração da terceira pessoa, da não pessoa, dado que teorizar é tudo ver e saber, de fora, posto que o discurso da verdade "sutura o sujeito", mas como nos diz Silveira, marca-se, "na sutura, a sua presença" (cf. Silveira 2003:63).

Entretanto, já no parágrafo seguinte, após atribuir "razão" ao médico – "El médico tenía razón." – o homem opõe a esta razão uma "beata imponderabilidad", traduzida como aceitação e libertação do corpo:

> (11) "El médico tenía razón. No puede su oficio ser más lucrativo.
> "Mas he aquí que esta ansia desesperada de resistir se aplaca y cede el paso a una beata imponderabilidad. No me siento ya un punto fijo en la tierra, arraigado a ella por gravísima tortura. Siento que fluye de mí, como la vida misma, la ligereza del vaho ambiente, la luz del sol, la fecundidad de la hora. Libre del espacio y el tiempo, puedo ir aquí, allá, a este árbol, a aquella liana. Puedo ver, lejanísimo ya, como un recuerdo de remoto existir, puedo todavía ver, al pie de un tronco, un muñeco de ojos sin parpadeo, un espantapájaros de mirar vidrioso y piernas rígidas. Del seno de esta expansión, que el sol dilata desmenuzando mi conciencia en un billón de partículas, puedo alzarme y volar, volar..." (Quiroga, "Las moscas")

Eis que, aquilo a que vinha chamando discurso cientificista, totalizador, ao qual o narrador alinha a "ansia desesperada de resistir", justamente o discurso que o afastava de

sua condição e de seu corpo, cede à "beata imponderabilidad". É importante notar como este sintagma evoca a uma só vez a passividade, a aceitação e o imponderável – o que não se pode avaliar ou pesar. Com esta aceitação, o fluxo uma vez mais se estabiliza, há uma reordenação dos elementos, e a proliferação se detém num único sentido: ser mosca. Curiosamente, esta nova configuração provê o homem daquilo que ele mostrava desejar sem no entanto havê-lo dito: afastar-se do corpo doente. Este caminho, buscado no discurso que rechaçava a subjetividade, mas que o devolvia ao corpo, é então alcançado na transmigração: ser mosca.

O homem, até então identificado à árvore pela imobilidade de ambos, se liberta da fixidez – "no me siento ya un punto fijo en la tierra, arraigado a ella por gravísima tortura". Percebe, enfim, que a fecundidade das moscas que depositaram nele os seus ovos é a sua própria fecundidade, com o que ganha leveza e mobilidade. O zumbido que se significava pela lesão medular, ressignifica-se a partir do zunido das moscas. Seu corpo mostra-se – finalmente – um espantalho distante de "ojos sin parpadeo", liberto das visões.

Finalmente assume a nova perspectiva-mosca, morte tornada vida, na dêixis que evoca o mesmo espaço dos acontecimentos prévios, e outra vez a coletividade, mas agora não mais o *nosotros* acadêmico:

> (12) "Y vuelo, **y me poso con mis compañeras sobre el tronco caído**, a los rayos del sol que prestan su fuego a nuestra obra de renovación vital."

Assim, podemos dizer que a brusca revelação das moscas é justamente a possibilidade de reter o fluxo aleatório de associações pautadas pelo delírio e optar por uma configuração que se opõe à fixidez da paralisia, vitaliza a morte: ao usar o corpo moribundo como vetor para a fecundação dos ovos, permite dar significado novo ao zumbido medular, transforma as cinzas do fogo em fogo do sol para a obra de renovação.

Ao descobrir-se mosca, o homem abdica à certeza e à razão, que apontavam para a morte e vai pela via do imponderável: não a certeza da morte, mas a das outras verdades alheias, as que "flotan, danzan en una como reverberación lejanísima de otro yo, en un pasado que tampoco me pertenece." Utopia de ser mosca, sem passado. Assunção da multiplicidade, dos deslocamentos. Estabilização na instabilidade. "El médico tenía razón." O moribundo vai além da razão.

Arrigucci Jr. (1973:135) lançou mão do conceito de visão de mundo para mostrar "Las moscas" como "fábula mítica da transformação perene da natureza". Tal abordagem toma o discurso do narrador sobre a morte – quando ele não diz *yo* – como sendo a visão de mundo predominante no conto. Aqui, proponho que esta "visão de mundo" corresponde a um determinado discurso presente no conto, o que lhe confere parcialidade e nos permite operar com ele articuladamente aos delírios do narrador, quando se suspendem as certezas daquela "visão de mundo". Sem esta divisão, creio, não é possível dar conta de como aparecem em Quiroga as fraturas na eficácia do discurso da razão e da verdade no momento em que se acerca a morte. Percebemos assim como este discurso é posto em cena – nas digressões do autor, na voz do médico – e superado.

Por outra parte, é marcante neste conto especificamente como a inexorabilidade da morte é posta à prova, diferentemente de "El hijo", por exemplo, que analisaremos a seguir. Assim, do questionamento da certeza mais peremptória da narrativa quiroguiana – a morte – podemos dizer que deriva um conto cuja urdidura narrativa é também de caráter ímpar. Ao invés do curso natural que conduz à morte, como em "A la deriva", o que temos é uma revoada insignificada que, contrariando as expectativas de morte, leva o moribundo a outra vida. O conflito marca-se pela tensão entre *certeza da morte* e *renovação vital*, e nesse conflito o protagonista está na fronteira entre a afirmação da morte e a descoberta das moscas, que finalmente o levam por caminhos outros que não os da morte. Daí vermos o personagem tensionado entre a verdade – a qual também estava presente em "El hombre muerto" –, marcada pelo escárnio dos médicos, a indiferença da natureza e a voz do narrador afirmando sua morte próxima, por um lado; e o elemento novo, por outro, marcado pelo zumbido, as visões disparatadas, o verde borroso e, finalmente, o vôo.

Além desse tensionamento, há outro: aquele marcado por habitar ou não habitar o corpo, cujo índice é da ordem dos sentidos (ouvir o zumbido, ver o verde, sentir dor), os vôos da consciência e a certeza da morte, ou da falta de sentidos, quando o homem, ao ingressar no delírio, liberta-se do corpo.

A complexidade do momento de suspensão e corte que nos narra o conto reflete-se em opções formais não-lineares. Há a sobreposição de espaços e regimes de percepção distintos, e o narrador vai também ocupando cada um destes lugares, de diferentes

maneiras, enunciando-se de modo distinto ou narrando o personagem também de diversas formas. Esta riqueza é irredutível a esquemas lineares ou excessivamente rígidos, pois se a uma matéria complexa corresponde uma forma complexa, na análise não podemos furtar-nos deste aspecto, não querendo reduzir o conto a uma interpretação reducionista. Espero, entretanto, ter dado conta de alguns aspectos importantes do narrador, que serão desenvolvidos na análise de "El hijo", a seguir.

A identificação do pai e a sedução da história – "El hijo" (1928)

Vivem na selva de Misones pai e filho, este de treze anos, aquele já de cabelos grisalhos. O pai sofre de alucinações, e é atormentado por freqüentes visões do filho morrendo em acidentes corriqueiros. Numa manhã, o filho sai para caçar, espingarda em punho, e o pai entrega-se ao desespero pela demora do filho em retornar. Um tiro, que ele crê haver escutado, é suficiente para que se entregue a devaneios cruéis. A narração é feita em terceira pessoa, mas o narrador, a exemplo do que ocorrera em "A la deriva", pauta-se pelas sensações e visões do personagem. De modo que, chegado o final do conto, dois diferentes conclusões sucedem-se, não sem crueldade. Na primeira, o filho salva-se; na seguinte, o narrador esclarece que o filho salvo foi também fruto de uma alucinação.

revisão crítica: a sedução da história

Este conto, como "Las moscas", também compõe o volume *Más Allá*, de 1935, mas, diferentemente daquele, sofreu melhor acolhida por parte da crítica. Inclusive a primeira crítica recebida pelo livro, na já mencionada resenha anônima nas páginas de *La Nación*, que não é de todo favorável à obra de Quiroga, este conto é destacado:

> En este libro, como en otros anteriores, Horacio Quiroga con todo el talento que nadie le discute sigue siendo un espíritu cruel que se complace en hacer sufrir. Si siente lo que escribe – Poe, su maestro, blasonaba de escribir a frío – pudiera ser que Quiroga no haga sino compartir sus sufrimientos, que, en su aparente sadismo, no existe sino esa profunda necesidad de expresión de los sentimientos más hondos que es la fuente más pura de producción artística. Pero, cualquiera que sea la explicación o justificación de tal actitud, ella no es menos indiscutible. Aun en el cuento "El hijo", uno de los más patéticos y más reales de esta colección, aquél sin duda en el cual vibra la nota humana más auténtica y sin artificios, Quiroga no puede evitar el ensañamiento, clavando en el corazón del lector el puñal de una nota desgarrante después de haber hecho vibrar la más tierna: la de un padre que recupera al hijo perdido." (Anónimo, "Más allá" in *La Nación*, 3 de março de 1935, p. 4)

Com esta nota, nas páginas em que, sete anos antes, Quiroga havia publicado o conto[44], o anônimo crítico inaugura a desfavorável série sobre *Más Allá*, com essas

[44] A primeira publicação de "El Hijo" deu-se no mesmo *La Nación*, em 15 de janeiro de 1928, sob o título "El padre".

ambíguas linhas. Ao mesmo tempo que critica o "ensañamiento" de Quiroga, não consegue negar que há "cuentos irresistiblemente, por veces irritantemente cautivantes, que componen esta colección". E, quando se refere a "El hijo" como "uno de los más patéticos y más reales" não parece estar fazendo um julgamento depreciativo.

Parece que, regra geral, contos como "El hijo" prontamente seduzem seu leitor pela matéria tratada. E a esta sedução a crítica vai buscar uma explicação. No caso do crítico anônimo de *La Nación*, a explicação vem da influência de Poe.

Noutro casos, o crítico parte em busca de alguma pista na biografia de Quiroga, tal foi o caso de Monegal, por exemplo: "(...) en *El Hijo* cree ver a Darío[45] yaciendo al pie de un alambrado, muerto por un escopetazo" (Rodríguez Monegal, 1968: 273).

Também é possível que a sedução da história impeça os leitores de um comentário mais detido do conto, mas não de elogiar os méritos, sem maiores comentários, como ocorre com Delgado e Brignole[46], Orgambide[47], Martínez Estrada[48].

Houve ainda, os críticos que se limitaram a remeter à crítica existente, sem ocupar-se em analisá-lo, como é o caso de Ponce de León[49].

A única voz dissonante parece ser a de Noé Jitrik, para quem "El hijo" é um "cuento blando y pobremente escrito, en el que falta totalmente el rigor que caracteriza sus producciones más representativas." (1959:43). Ressalte-se que esta crítica em Jitrik não é gratuita e serve, justamente, no bojo de sua argumentação, para ir contra a crítica biografista sobre Quiroga. Porque até então não se tem notícia de qualquer crítica a este conto para a qual não fosse suficiente, para exaltar-lhe a mestria, evocar sua matéria pungente ou as relações desta com a vida do escritor; como se a evocação do título do conto pudesse constituir, por si só, ao ativá-lo na memória do leitor, prova de inquestionável qualidade.

É justamente nesse ponto em que se agarra Jitrik para desdizer a crítica impressionista: trata-se de um conto "pobremente escrito". O crítico argentino, pois, para

---

[45] Refere-se a Darío Quiroga (1912-1951), segundo filho de Horacio Quiroga.

[46] "La selva [en *Más allá*] no aparece más que en un solo relato, "El hijo", pero verdad es que vale por cientos, constituyendo una de las más patéticas narraciones de Quiroga" (Delgado e Brignole, 1939:349).

[47] "Cientos de sus páginas no valen las apretadas lineas de *La insolación* o *El hijo*" (Orgambide, 1954).

[48] "Su último cuento es "El Hijo", el mejor, a mi juicio, con todas sus grandes calidades y muy de él." (Martínez Estrada, 1957:67)

[49] "De entre los cuentos allí [en *Más allá*] recogidos sobresale "El hijo", ya publicado en la prensa el 15 de enero de 1928 y que buena parte de la critica juzga su obra maestra" (1979:58).

livrar-se da sedução do tema, recorre ao aspecto formal. Assim, na oposição entre matéria e forma, sustenta a discussão.

Para Monegal, entretanto, este conto é sim digno de nota. Diferentemente de todos os demais do volume do qual é parte, este merece ser comentado, já que o crítico considera-o "el único cuento creador del libro". Além da "hondura emocional en que transcurre la historia" (p. 273), para Monegal, o valor deste conto, em oposição aos demais que compõem a coletânea, sustenta-se no seguinte:

> "["El hijo"] También es morboso de asunto, también es alucinatorio, también **está escrito en un nivel de semanario popular**. Pero aquí **el mero oficio y el agotamiento del narrador (tan visibles en los otros cuentos) han desaparecido o pasan a segundo plano**, y lo que sobrevive es la desgarradora historia de un padre que sufre de alucinaciones visuales y que a pleno sol de Misiones sale a buscar a su hijo que partió en la mañana a cazar palomas." (Rodríguez Monegal, 1968:272)

Difícil detectar, num primeiro momento, a que se refeririam exatamente "mero oficio" e "agotamiento del narrador"; mas revela-se claramente que para Monegal o que importa é a história, a qual "sobrevive" ao conto também mal escrito, "en un nivel de semanario popular". Impossível não notar o curioso da afirmação: que o conto sobrevive *apesar de* Quiroga, que o teria escrito mal. Como se a matéria do conto existisse noutro lugar que não na sua forma, e não viesse em decorrência da escrita; como se Quiroga fosse um conduto imperfeito do qual fosse vertida a matéria narrativa.

Retomando, por outro lado, os pontos iniciais da citação de Monegal, vemos como "mero oficio" e "agotamiento del narrador" referem-se menos a aspectos narrativos propriamente do que à figura do escritor, o qual, para o crítico, encontrava-se velho e esgotado, escrevendo tão somente porque "tenía que vivir". Deixemos claro que o disparatado de certas afirmações de Monegal encontra sua cabida se o leitor se dá conta de que, ao longo do volume de *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, o objeto de Monegal, muito mais do que a literatura de Quiroga, é o personagem Horacio Quiroga, do qual o crítico-biógrafo autoriza-se inclusive a ser uma espécie de mentor e editor *a posteriori*:

> "Desde el punto de vista literario, hubiera sido más acertado recoger entonces en volumen sus historias de animales posteriores a los *Cuentos de la selva*. Tal vez Quiroga fue mal aconsejado y quiso hacer un libro popular." (Rodríguez Monegal, 1968:272)

sobre as funestas digressões

Mas dado que a suposição deste trabalho é de que matéria e forma, para uma análise conseqüente, são indissociáveis, retomemos outros críticos que ao referirem-se a este conto constituem notável exceção porque, ao resistirem à sedução do prosaico quiroguiano, encontraram sua prosa.

Em ambos os casos, referem-se ao narrador quiroguiano. O primeiro deles é Alazraqui (1976), retomado pelo professor e crítico uruguaio Pablo Rocca (1996), quando este trata da alteração do ponto do vista no final de "El hombre muerto". Trata-se de um procedimento que tem gerado leituras bastante díspares, as divagações do narrador quiroguiano sobre a morte:

> "Este cuento ["El hombre muerto"] – como lo ha explicado Jaime Alazraqui -, tiene un parentesco estricto con otros dos: el anterior "A la deriva" (*Cuentos de amor de locura y de muerte)* y el posterior "El hijo" (*Más allá,* 1935*)*. En los tres domina una concepción de la muerte que lleva al narrador a extremar su campo reflexivo lejos del acontecimiento de la historia" (Rocca, 1996:108-9).

Esse mesmo procedimento é aludido por Arrigucci Jr. (1973), ganhando agora contornos negativos aos olhos do crítico brasileiro:

> "até nos seus melhores contos (...) [Quiroga] quase nunca resiste aos comentários à margem da ação, às **digressões do autor onisciente**, quebrando a tensão interna, exigida pelo rigor construtivo de sua poética da narrativa." (Arrigucci Jr, 1973:132).

Ainda que Arrigucci não o diga, os comentários marginais do narrador quiroguiano são, regra geral, sobre a morte. Porém, mais do que vê-los como um problema da narrativa de Quiroga, interessará aqui ver como eles são constitutivos de seu modo de narrar, a tal ponto que – como veremos adiante – a maioria dos contos de *Los desterrados* carece das características preconizadas por Quiroga em sua poética da narrativa, não tendo portanto "una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio hasta el fin", tampouco constituindo-se em "una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar

directamente en el blanco", como quer Quiroga em alguns de seus artigos sobre o conto. (Quiroga, "Ante el tribunal", 1930).

Mesmo que essas afirmações de Quiroga sejam de uma beleza sedutora a qualquer crítico ou leitor, por buscarem dar conta da experiência da escrita literária, caracterizando-a, elas, de modo algum, definem cabalmente a literatura do escritor. Os contos de *Los desterrados* estão justamente fundados em longas digressões, e eles mesmo apresentam uma extensão mais longa que o habitual em Quiroga[50]. Não se trata de contos enxutíssimos como "A la deriva", "El hijo" ou "El almohadón de pluma", muito embora neles haja sim algo da suspensão que aqueles causavam em seu leitor. Penso aqui em contos de *Los desterrados* como "La Cámara Oscura" (1920), em que Malaquias Sotelo, o personagem principal, seu sogro, Estanislao Pilsudski e Elena, sua esposa, são cuidadosamente apresentados para que somente na terceira página, quase à metade do conto, o tema do relato nos seja introduzido: "Tales son los personajes que intervienen en el asunto fotográfico que es el tema de este relato". Há, pois, uma estrutura bem mais elaborada do que simplesmente uma linha reta. Também "Los destiladores de naranja" (1923) tem uma longa e necessária digressão de um parágrafo para contar o passado do Dr. Else, protagonista do conto.

Assim, vemos movimentos específicos do narrador que, de acordo com a matéria, tem diferentes procedimentos, não sendo a digressão em nenhum deles um crime a ser evitado. É possível já dizer que o narrador em Quiroga é um entidade que se adere ao que lhe interessa, ao que quer destacar no conto, seja um personagem, o ponto de vista de algum animal ou algum discurso. A conseqüência desta forma de narrar é que inclusive o tema de que trate o narrador fica sujeito a este procedimento: assim, ao assumir o discurso científico o narrador mimetiza-lhe o registro, o mesmo nas digressões funéreas, ou ao assumir as dores do pai, como no conto "El hijo", como veremos a seguir.

Paoli (1992), responsável por uma consistente análise de "El hijo", dedica especial atenção ao longo de seu estudo ao narrador deste conto. De modo geral, ele assim o qualifica:

---

[50] Tal mudança na escrita de Quiroga foi notada pela crítica, porém, por vezes, vista como algo negativo: "*Los desterrados* contiene narraciones mucho menos estructuradas (...)" (Franco, 2002:200-1)

"**El punto de vista dominante es, por supuesto, el paterno, pero hay más**. No debe olvidarse que todo el relato es introspectivo, o sea que es la dramática relación de lo que ocurre en la conciencia del padre. Los sucesos conciernen al hijo y ocurren fuera de la conciencia del padre no son más que dos: *la salida del muchacho* (párrafos 3-8) y *el disparo* (párrafo 20). Por otro lado, *la exterioridad* del estampido está aclarada y garantizada sólo por lo que se dirá en el último segmento. (...) En el segundo segmento continúa el predominio del punto de vista paterno, excepto en ciertos enunciados en que **se insinúa la voz del narrador omnisciente.** (...) El cuarto segmento está formado por el último párrafo (...) Por lo pronto, **la focalización es cero**: aquí **interviene el narrador invisible (e impasible), que, con estilo informativo, como si redactara una información final**, nos hace saber que la recuperada felicidad del padre es sólo una alucinación. (...) **La ubicuidad es parte integrante de la omnisciencia del narrador** pues éste sabe que el padre, aunque cree volver en compañía de su hijo, va solo. (...)" (Paoli, 1992:971).

Mesmo considerando a acuidade da análise de Paoli, cuja percepção da complexidade do narrador o leva a debruçar-se sobre tal ponto, há uma ressalva a ser feita que me parece fundamental: não há na narrativa de Quiroga qualquer marca de onisciência ou ubiqüidade. Por estes dois qualificativos, temos a noção do narrador que "está em toda parte" e que "de tudo sabe". E eis que o narrador de "El hijo" dá-nos sempre uma visão parcial coincidente com a limitação própria do personagem do pai. Quando o narrador de Quiroga denotativamente assume outro ponto de vista, é como o dos guacamayos de "A la deriva", ou o malacara de "El hombre muerto"; ou discursivamente como em "El almohadón de pluma" no parágrafo final, ou mesmo em "Las moscas" nas digressões sobre a morte. Ou seja, com a parcialidade que cada um destes entes necessariamente possui; da parcialidade do moribundo de "El hombre muerto" que não queria morrer, à do pangaré que o observava, temendo a intervenção deste para proibir-lhe que pastasse.

Não é correto falar em ubiqüidade, pois o narrador não está em todos os lugares ao mesmo tempo. O que sabemos é que ele pode estar em diversos lugares, sucessivamente e, mais importante, quando está em um lugar não está em outro; há, portanto, deslocamentos. De igual maneira, o saber do narrador é limitado ao personagem ou discurso com o qual se mimetiza. Onisciência pressuporia uma versão oficial assumida por este narrador, e que organizasse a parcialidade das demais versões, o que não ocorre.

Paoli (1992) sutilmente percebe essa mimetização do narrador pois, nos momentos em que prevalece o discurso sobre a morte, ele qualifica esta voz de "narrador invisible (e impasible)", posto que o narrador quiroguiano se corporifica de acordo com o personagem no qual se cola. Porém, se levamos a noção de mimetização que aqui proponho ao seu

limite, seremos levados a nos perguntar até que ponto é impassível e informativo – como o quer Paoli – o narrador do último parágrafo de "El hijo" que, de tão identificado ao sofrimento paterno, parágrafos antes já chegara a clamar, em tom pouco apropriado para qualquer onisciência: "Y si la voz de un hombre de carácter es capaz de llorar, tapémonos de misericordia los oídos ante la angustia que clama en aquella voz.". Neste caso, o narrador não se confunde com o pai, pois se diferencia dele a ponto de clamar em seu favor mas, de igual forma, tampouco pode-se eludir o grau de identificação que se dá entre ambos, irmanados na dor pela perda iminente do filho. Assim, por esta leitura, o parágrafo final deixa de ser meramente de "estilo informativo, como si redactara una información final", para tornar-se sinal de respeito e comedimento ante a dor alheia, nas lacônicas frases:

> "Sonríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambra de púa, su hijo bien amado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana" (Quiroga, "El hijo", 1927)

Da mesma forma, as demais divagações do narrador sobre a morte estão a meio caminho do comentário totalizador, mas é de se notar que nascem da dor dos personagens, como se fosse uma amplificação racionalizadora da experiência dolorosa, aquela que não encontra palavras no nível do personagem, e que no narrador se resolvem como uma rédea solta ao seu delírio – como em "A la deriva" – ou ainda, como no caso há pouco visto, em silêncio. Noutros momentos, como os aludidos por Arrigucci Jr., o que temos é propriamente uma digressão. Porém, ressalte-se que também neste caso não se trata de comentário gratuito, imotivado, à margem, pois algo deve ao traço de identificação entre narrador e personagem:

> "¡Oh! No son suficientes un carácter templado y una ciega confianza en la educación de un hijo para ahuyentar el espectro de la fatalidad que un padre de vista enferma ve alzarse desde la línea del monte. Distracción, olvido, demora fortuita: ninguno de estos nimios motivos que pueden retardar la llegada de su hijo, hallan cabida en aquel corazón" (Quiroga, "El hijo", 1927)

Atento ao leitor para que perceba como não se nota onisciência, o narrador segue tendo o pai como seu referencial e traz, quando muito, um saber sobre a paternidade de

acordo com o ponto de vista daquele personagem ou, dito de outra forma, a reprodução de um discurso deste pai noutra situação. Vejamos como mesmo quando cabalmente se afasta do universo subjetivo do personagem, e traz um discurso que não tem àquele homem como referencial imediato, o narrador reproduz sua pedagogia sob a forma de inquestionável verdade:

> "El peligro subsiste siempre para el hombre en cualquier edad; pero su amenaza amengua si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus propias fuerzas." (Quiroga, "El hijo", 1927)

Não se pode objetar, entretanto, a ressalva que fez Arrigucci Jr., pois em casos como o de "El hombre muerto", tais comentários de fato chegam a comprometer o ritmo da narrativa, o que parece não acontecer em "El hijo", por exemplo. Por outro lado, como espero ter demonstrado, tal característica é constitutiva do narrador quiroguiano.

Ressaltemos, ainda, que o discurso decimonônico da inexorabilidade, da ineludibilidade da morte, de sua cabal presença – e aqui estou usando termos caros ao narrador quiroguiano – seria apenas mais um dos diversos discursos que o narrador assume em cada um dos seus relatos, como também o discurso da ciência – ao final de "El almohadón de pluma" (1907) – do qual tratarei no capítulo seguinte. Sugestivamente, sendo a morte o único que parece haver de inexorável, ineludível e cabal nos contos de Quiroga, é justamente este discurso o que ganha relevo, e parece levar, por exemplo, Davi Arrigucci Jr. a atribuir-lhe não só onisciência, mas a identificá-lo ao autor, e não ao narrador, como seria conseqüente esperar, quando fala nas já citadas "digressões do autor onisciente" (Arrigucci Jr, 1973:132).

rumo a uma caracterização do narrador

Para que, finalmente, seja possível caracterizar o narrador quiroguiano, presente não somente em "Las moscas", mas nos três contos que neste capítulo analisamos, inicialmente devemos rediscutir sua suposta objetividade.

Como foi mostrado, há uma tendência do narrador Quiroguiano de imiscuir-se em diferentes graus no mundo de seus personagens, de inclusive identificar-se a eles, olhar o mundo narrativo pelos seus olhos; seja assumindo-lhes o discurso, como em "El hijo", seja assumindo sua posição física no espaço – como o caso tanto de "A la deriva", pela assunção do lugar dos guacamayos ou mesmo das percepções de Paulino, ou ainda em "Las moscas", quando os espaços do personagem paralítico eram muitas vezes ocupados pelo narrador, e vice-e-versa.

Entretanto, há que se levar em conta que o narrador de Quiroga é necessariamente contido, que seus enunciados aparentam comedimento e impessoalidade. Creio que é justamente esta contenção do narrador que possibilita que ele tenha sido qualificado como "objetivo". Deve-se levar em conta que este modo de narrar é absolutamente necessário para a economia narrativa de Quiroga, pois é justamente esta contenção que credibiliza os finais surpreendentes, como o de "El almohadón de pluma", "El hijo", ou mesmo os já previstos, e ainda assim fortes, como de "A la deriva".

É possível dizer também que o narrador quiroguiano silencia, exime-se aos comentários marginais – excetuando-se, como vimos, aqueles suscitados pelo universo de seus personagens – e que quando manifesta-se faz falar por ele os personagens, dá-lhes voz, caracterizando-os pela exterioridade de seus atos e pelos seus enunciados.

Por isso creio que seria apropriado falar de um narrador fronteiro, sempre à beira dos personagens e dos discursos, mimetizando-os sucessivamente, e tendo por lugar e ciência algo mais que o limite destes. Lembremo-nos como a narração dos momentos finais de Paulino, em "A la deriva", estava totalmente comprometida pelas sensações do moribundo, e como o narrador dava vazão a elas já que ao personagem não seria possível. Nesse sentido, pode-se afirmar que o narrador de Quiroga assume o olhar do personagens sem abrir mão de sua pluma; as visões convergem, mas a contenção do narrador raras vezes cessa.

Caracterizá-lo como fronteiro tem por conseqüência considerá-lo ocupando sempre um lugar parcial, à fronteira de um lugar outro, um discurso outro, um personagem outro. Assumir esta fronteira no âmbito da narração implica ainda uma hipótese, a da existência de diversos discursos distintos vindos pela boca de um mesmo narrador, pontos de vista distintos, e mesmo mistura de diversos dêiticos de espaço nem sempre coincidentes, sem

que tenhamos que, por isso, dizer que há um narrador totalitário, pois há nele uma visão parcial em lugares sucessivos. Poderíamos falar – para a infelicidade dos que demonizaram *Más allá* – em uma sorte de narrador médium bastante convincente, numa espécie de cavalo que incorpora vozes várias.

Capítulo 3 – Do rigor da ciência

"¿Qué le da la ciencia a la literatura?
¿En qué piensa la literatura
cuando nombra a la ciencia o alude a ella?" (Sarlo, 1993)

"Mi querido teniente, (...)
si la Civilización ha exijido que Vds. ganen entorchados
persiguiendo la raza y conquistando sus tierras,
la ciencia exige que yo la sirva
llevando los cráneos de los indios á los museos y laboratorios."
(Zeballos, 1880 *apud* Andermann, 2003:375)

"aunque los dos hombres estaban vestidos como peones
hablaban como ingenieros,
no eran ni ingenieros ni peones"
(Quiroga. "Los fabricantes de carbón", 1918)

Da ciência em Quiroga

Tem sido prática freqüente ver como a ciência aparece na literatura de Horacio Quiroga. Seja pela imediata remissão a temas de contos seus nos quais há experimentos técnico-científicos ou "inquietudes experimentais"[51] para usar um termo quiroguiano[52], ou pela percepção de que há relatos que em muito se assemelham a relatórios de experiências ou experimentos científicos[53]; ou ainda quando o discurso cientificista surge na conclusão de determinadas histórias[54].

As abordagens da crítica são as mais diversas. "El vampiro" (1927), por exemplo, costuma ser visto como antecedente de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy-Casares.[55] Ainda na linha das análises temáticas, poderíamos citar o italiano Dario Puccini (1996), que se dedica a identificar cientistas citados na obra de Quiroga e de supor outros que poderiam ter sido lidos pelo escritor. De modo gral, Puccini diz que os interesses científicos de

---

[51] Cf. Quiroga, "El desierto".
[52] Os contos geralmente aludidos são: "El retrato" (1910), "Los fabricantes de carbón" (1918), "Los destiladores de naranja" (1923) e "El vampiro" (1927). Encontramos esta classe de referências em Ezquerro (1996:1385) e Puccini (1996).
[53] Nesse caso, os contos referidos são "El haschich" (1903), "Mi cuarta septicemia (Memorias de un estreptococo)" (1906), "El Salvaje II - La Realidad" (título original: "Un cuento terciario") (1910).
[54] As referências mais imediatas são – "El almohadón de pluma" (1907) e "La miel silvestre" (1911). Veja-se, a este respeito, os comentários críticos de Ezquerro (1996:1388)
[55] Veja-se, entre outros, Dámaso Martínez (1996:1294, 1299, 1301).

Quiroga "não atrapalharam" sua produção, constituem matéria para seus contos e não atenuaram na escritura "su tendencia a la experimentación moderada". Depreende-se de tal afirmação de que o crítico considera – de alguma forma – a ciência como entrave à produção artística, o qual Quiroga teria suplantado. Vejamos:

> "(...) hemos de hacer de inmediato dos puntualizaciones como premisa indispensable aunque obvia: la primera es que la curiosidad científica de Quiroga **no** ahogó nunca su anhelo de imaginación y de misterio y **mucho menos** atenuó en la escritura su tendencia a la experimentación moderada, de innegable originalidad narrativa; la segunda es que la ciencia, o mejor, las ciencias, sirvieron de marco o de material parcial a algunos de sus mejores relatos y a otros secundarios y menores, **sin que** faltara en ellos el sello inconfundible de su genuina sensibilidad." (Puccini, 1996:1340) [grifos meus]

O objetivo desse estudo de Puccini parece ser principalmente o de rastrear quais teriam sido as possíveis leituras científicas de Quiroga e as teorias com as quais o escritor teria lidado; ao final do artigo, temos de Quiroga a imagem de um aplicado leitor de textos científicos. Ou seja, o foco de Puccini recai muito mais sobre a ciência do que sobre a literatura. A implicação do uso da ciência na narrativa de Quiroga não parece ser o objetivo do trabalho do italiano; assim, apesar de identificar no plano temático a presença da ciência em Quiroga, ciência e literatura se mantêm como esferas estanques, e não como um composto ativo na narrativa quiroguiana.

A tarefa de perceber os entrecruzamentos entre esses dois universos será cumprido por Sarlo (1992), que propõe que o discurso científico funciona narrativamente em Quiroga, ao ponderar que a importância do uso deste discurso consistia na garantia de "la independencia moral y la credibilidad de lo narrado" (*op.cit*, p. 39). Trata-se, neste caso, da legitimação, na literatura, do macabro, do imoral, do insólito, do sinistro; seja o consumo de drogas ilícitas – "El haschich" (1903) –, seja o caso de homossexualismo e incesto de "Una historia inmoral" (1907), ou o sinistro das histórias de macacos – "Historia de Estilicón" (1903) e "El mono ahorcado" (1907). Teríamos então a aparante neutralidade destas histórias garantida pela objetividade do discurso científico. Entretanto, tal como Puccini, Sarlo insiste na ausência de grandes contribuições formais deste discurso para a

literatura de Quiroga: "Quiroga da una vuelta por la 'ciencia' de donde extrae pocas novedades literarias (...)" (Sarlo, 1992:34).[56]

A premissa desta dissertação é que, ademais de tema de alguns contos, a ciência mostra-se também como um discurso, o qual tem função central em algumas narrativas, como veremos a seguir. Neste sentido, a leitura aqui sustentada aproxima-se à de Ludmer (2002), que reconhece no folhetim "El hombre artificial" de Quiroga a "operação de literaturização da ciência" (op. cit., p. 136).

Da importância de parecer civilizado

Antes de seguir adiante, é importante que caracterizemos o discurso que aqui venho chamando científico e qual sua vigência na época que nos corresponde analisar. É necessário esclarecer que a Argentina do início do século XX vê um entrecruzar-se peculiar de duas concepções distintas de ciência: primeiramente aquela imagem arraigada da ciência antiga, aquela que supõe

> "necessária a intervenção de um sujeito insubstituível – o que é chamado de mestre (...) Sem esse mais-de-saber, que se chama comumente sabedoria, e sem o mestre que lhe serve de suporte, transmissão alguma poderia se dar integralmente." (Milner, 1993:157).

Parece ser a partir dessa visão medieval que os portenhos do início do século olham ao seu redor. Assim, a tecnologia produzida pela ciência moderna – aquela concebida a partir de Galileu no século XVII – é vista com os olhos de um deslumbramento medieval. Há trabalho duro e pesquisa entre os cientistas, mas à sociedade cabe o assombro.

Folhear as páginas dos magazines portenhos do início do século XX nos leva a perceber como há um maravilhamento por um mundo que se descortina através da técnica. Sarlo chega a falar em um "impacto mítico de las nuevas tecnologías" (1997:12).

---

[56] Curiosamente, tal capítulo de Sarlo, "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica", que quatro anos mais tarde figuraria na edição de *Todos los cuentos* de Horacio Quiroga, é republicado no dossiê de tal volume com alguns de seus subtítulos alterados e, o principal, sem o parágrafo acima aludido (cf. Quiroga, 1996: 1285). Tal parágrafo, entretanto, segue presente na segunda edição, de 1997, do livro de Sarlo: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, da editora Nueva Visión.

Entretanto, esse encantamento, ao qual chamei medieval, como disse, supõe a existência de um mestre. Assim, na sociedade portenha, haverá os que ocuparam esta função. De outra maneira seria difícil explicar o efeito de maravilha causado pela visita de Einstein à Argentina, e a demanda dos leitores de *Crítica* – jornal argentino – pela publicação dos *artigos do mestre*, mesmo que incompreensíveis para imensa maioria do público leitor.

Sarlo (1997) chama-nos a atenção para como na Buenos Aires dos anos vinte há um desejo pela ciência, mesmo que esta seja absolutamente incompreensível. Ela nos aponta que, em 1925, o jornal *Crítica*, "el diario más popular y al mismo tiempo más moderno de la época", quando da visita de Albert Einsten à Argentina, publica alguns artigos sobre o cinetista e ainda consegue uma entrevista com ele. Tão grande é a repercussão da entrevista, que o jornal decide publicar artigos sobre a Teoria da Relatividade ao longo dos próximos quatro anos, com igualmente grande sucesso:

> "El tema merece que *Crítica* compre los derechos internacionales de una serie que presenta como 'valiosa primicia', cuyos **artículos sobre la teoría de la relatividad son un verdadero intríngulis terminológico pero producen un demoledor efecto de la ciencia sofisticada y moderna**. En el otro extremo de la oferta periodística, el que se dirige a los aficionados y habilidosos que desesperan por mejorar su 'saber hacer' técnico, ambos diarios [*Crítica e El Mundo*] mantienen y renuevan secciones fijas dedicadas a la radio y el automovilismo." (Sarlo, 1997:65) [grifos meus]

Einstein e seus textos serão opacos aos leitores de *Crítica*, porém cumpriram a função simbólica de inserir o leitor no mundo da ciência. Ao capital simbólico que corresponde a presença dos escritos do cientista, será somado o alento da presença imaginária – e certamente palatável – da ficção de ciência que então se faz. Refiro-me não somente à literatura de ficção-científica, mas a matérias como a que se lê em *Caras y Caretas:* "El planeta marte – Últimos descubrimientos"[57]. Sob o pomposo título, revelam-se – ao leitor de hoje –saborosos conhecimentos moderno-medievais, como o "Mapa general del planeta Marte dibujado por el abate francés Moreux", mais fotos dos "mares y canales de Marte, durante el verano del planeta" – compostas por uma série de imagens pintadas de manchas de tinta – mais o seguinte texto:

[57] *Caras y Caretas*, 20 de julho de 1907.

"Aprovechando la buena estación, en la que Marte brilla en los cielos con espléndidos resplandores, **los observatorios del otro hemisferio se dedican á su observación con redoblado interés**. El estudio del planeta, nuestro vecino, exige suma perseverancia y gran precisión de vista. (...) **Los seres inteligentes** que poblaron ese mundo ¿han podido resistir á los rigores de su clima polar? **Negarlo rotundamente sería anticientífico**: lo que sí podemos asegurar es que nosotros, los terrestres, le encontraríamos sumamente incómodo." (*Caras y Caretas*, 20 de julho de 1907) [grifos meus]

Note-se como estão presentes no texto o argumento de autoridade – "negarlo (...) sería anticientífico" – mais a preocupação em mostrar se o material mostrado foi produzido através de uma equipe experimentada dos Estados Unidos ou Europa, porém com uma referência suficientemente vaga para não se comprometer – "los observatorios del otro hemisferio". Além disso, o planeta escolhido, Marte, é justamente o planeta vizinho à Terra, e não falta no artigo a comparação entre a imagem do hemisfério norte de ambos os planetas; além do comentário final sobre o destino da vida inteligente em ambos os ambientes, que leva o leitor a identificar-se com os marcianos e perguntar-se sobre seu próprio destino.

Certamente através dessa ciência facilitada e, por quê não dizê-lo, forjada, o leitor sente-se partícipe das transformações do universo da ciência, do qual, por outra parte, encontra-se necessariamente excluído, a não ser na tecnologia que ele produz. Esta demanda dos portenhos no início do século XX pela ciência, se retroagimos ao século anterior, parece ser a extensão pela necessidade de parecer civilizados.

Como afirmei nos *Fundamentos* deste trabalho, o discurso do estabelecimento das fronteiras argentinas tem, ademais do desenho das fronteiras físicas, também a demarcação discursiva do que pertence e do que não pertence ao ideal da nação. E, como aparece com clareza nos textos comentados da época e, principalmente, na fórmula de Sarmiento que se torna célebre por seu poder imagético e por seu alcance político, o que interessa à Nação é a Civilização, o que se proscreve é a Barbárie.

Seria então de se notar como, nesse discurso, há uma apologia da ciência como manifestação no corpo social dos ideais da civilização. Nesse sentido, é exemplar notarmos como se manifesta este funcionamento, inclusive na sintaxe na carta de Estanislao Zeballos, membro de um dos exércitos da Campanha do Deserto, a seu tenente:

"Mi querido teniente, (...) **si la Civilización ha exijido** que Vds. ganen entorchados

persiguiendo la raza y conquistando sus tierras, **la ciencia exige** que yo la sirva llevando los cráneos de los indios á los museos y laboratorios." (Zeballos, 1881 *apud* Andermann, 2003:375) [grifos meus]

Além do paralelismo sintático, é importante ressaltar como a ciência mostra-se como um estágio posterior na luta civilizadora. Sirva-nos de exemplo, neste sentido, o seguinte trecho do discurso de um deputado de Buenos Aires, no princípio do século XX, através do qual notamos o papel atribuído à ciência naquela sociedade. É importante notar os movimentos de proscrição das diferenças e posterior inclusão das massas humanas, já homogeneizadas:

"A ciência ensinará como cada homem educa-se melhor para a vida individual e coletiva; a ciência corrigirá todos os grandes erros em que se incorreu até este momento nas organizações sociais e **desterrará todas as grande preocupações**; (...) **será a única que poderá chegar alguma vez a suprimir as fronteiras entre os povos**; a desterrar, a extinguir os ódios das massas humanas e a aproximar-nos, pelo amor e pelo afeto recíprocos, a todos os povos, a todos os homens, de todas as crenças, de todas as nacionalidades." (Martínez, Juan Angel, 1 set 1902, *apud* Ludmer, 2002:158)

Como pudemos ver, com o passar dos anos, o discurso do estado liberal vai trocando a apologia do extermínio – conforme as citações mencionadas no capítulo primeiro – por uma retórica cada vez mais inclusiva, na qual os problemas e diferenças desapareceram sob a batuta da ciência e da civilização. A ciência, como se pode notar no trecho acima, é personificada, sendo a responsável pela redenção da sociedade, como um mestre ou messias encarnado. É desta forma que parece ir-se formando paulatinamente a idéia de que *ser civilizado* participa *do ser argentino*.

Parece inclusive apropriado destacar que, em paralelo a esse movimento de passagem da apologia do extermínio à retórica da inclusão, ocorre a incorporação dos agentes das campanhas civilizadoras ao aparato do Estado, em posições de mando. Além da sabida chegada de Sarmiento à presidência; poderíamos agregar que Estanislao Zeballos, por exemplo, será presidente da Sociedade Rural de 1888 a 1894, ministro das relações exteriores por três vezes, diretor da revista *Revista de Derecho, Historia y Letras* e ainda, segundo Viñas,

"se convierte en el representante más obstinadamente metódico en tanto heredero y continuador del proyecto liberal durante el momento culminante de la república conservadora." (Viñas, 1983:227)

Nota-se assim como discurso do estabelecimento das fronteiras físicas argentinas é indissociável do estabelecimento das fronteiras ideológicas deste mesmos Estado, e da implementação de suas políticas.

Com isso, pretendi estabelecer que há, na sociedade argentina do princípio do século XX, uma demanda imaginária pelo científico, que tem a ver com sua noção de pertencimento à nação. Procurei mostrar como esta demanda é indissociável do papel atribuído à ciência no discurso do Estado argentino no século XIX. Porém, na prática, corresponde muito mais ao acesso do argentino a uma imagem de ciência do que propriamente à ciência que se produz à época.

Caberia agora, finalmente, tratar de um funcionamento próprio da ciência moderna que – juntamente com o ideal de ciência – parece-me fundamental para abordar a produção literária de Quiroga.

Ciência moderna, como já disse, é aquela que se estabelece a partir do século XVII, e que propõe a literalização[58] e a transmissibilidade integral de um saber, prescindindo da figura do mestre. Para lograr tal literalização, a ciência se ocupa do que se repete, de onde pode extrair leis, descartando os fenômenos que se apresentam como acidentais, o que, segundo Milner,

"implica que ela descarte tanto o que da realidade não é necessário à repetição em seu objetivo, quanto aquilo que, por si mesmo, não é repetível – digamos o acidental –, e enfim, aquilo que poderia, naquilo que se repete, mascarar o que aí se repete, ou seja, as variações individuais" (Milner, 1978:39)

Assim, a ciência se apresenta como o "o ponto ideal onde todas as proposições cruzam-se, instância simbólica de onde o discurso se organiza" (Milner, 1978:33). Tomando a ciência como este lugar de estabilidade e repetição, podemos retornar às afirmações de Sarlo para compreender de que forma o discurso científico autoriza o

[58] É importante diferenciar a "literalização da ciência" de que fala Milner, referindo-se à sua escrita, do que há pouco foi citado de Ludmer, referido a Quiroga, de "literaturalização da ciência", ou seja, a operação do científico na obra narrativa.

narrador de Quiroga a tratar do bizarro: dá-se esta possibilidade ao custo de uma assimilação; o fenômeno, ao qual era impossível referir-se, por ser um tabu, ao ser submetido ao olhar perscrutador da ciência, troca o estatuto de imoralidade e aberração pelo de patologia, e o narrador autoriza-se a tratar do tema.[59] Este me parece o ponto nevrálgico, pois é ao **autorizar-se** que o narrador de Quiroga encontra vago o assento do mestre na sociedade argentina, e rapidamente o ocupa. É nesta conjunção que vejo o estatuto de teoria que ganham seus artigos sobre o conto, por exemplo. E nela que se entrechocam a marginalidade do escrevinhador de histórias e a autoridade do mestre da literatura.

Porém, nos textos de Quiroga, seja em seus contos, seja nos artigos sobre o conto, parece haver um resíduo, para além da transmissibilidade com que opera a ciência; esses resíduos mostram-se na impossibilidade de dizer, nos silenciamentos, enfim, nos não-ditos.[60] Sustento que sua literatura se afirma pelo discurso da ciência, mas se singulariza por sua operação com o resíduo. Dito de outra forma, a grande literatura de Quiroga dá-se debaixo do tapete.

Retomando a similaridade que há entre alguns funcionamentos presentes na literatura de Quiroga e o do discurso da ciência ou com o discurso do Estado Argentino; é possível afirmar que opera-se, em Quiroga, com dois movimentos: *assimilação*, por um lado, e *exclusão*, por outro. Estabelecem-se assim as fronteiras do que compõe o corpo uno do Estado, ou o corpo uno da verdade do relato.[61] Entretanto, como viemos analisando, a literatura de Quiroga, ao calar-se, diz.

Dado nosso movimento argumentativo neste trabalho, e a noção de que haveria no discurso da ciência em Quiroga a tensão entre discurso científico e emergência do residual – ao qual poderíamos chamar talvez inconsciente –, proponho a leitura de dois textos de Quiroga, para que possamos ver como opera em sua literatura esta tensão. Primeiramente o conto "El almohadón de pluma" (1907) e logo o artigo narrativo "Manual del perfecto

---

[59] Penso aqui no conto "Una historia inmoral", em que um médico relata um caso de homossexualismo, em que a mãe de um jovem entrega-se sexualmente a ele para tentar 'salvá-lo'.

[60] Refiro-me a aspectos fundamentais nas duas análises deste capítulo: o silêncio de Alicia, o silêncio do narrador quanto à causa primeira de sua doença em "El almohadón de Pluma"; a impossibilidade de ensinar a escrever literatura, no "Manual del Perfecto Cuentista".

[61] Nessa perspectiva, o que interessa de "El almohadón de Pluma", como mostrarei, através de Piglia (2004), não é a versão cientificista que o narrador diz, mas a sinistra e silenciosa história do adoecimento que o narrador cala.

cuentista" (1928). Tais leituras nos abrirão perspectivas no sentido de esclarecer aquilo que propus como sendo a fronteira da narrativa quiroguiana no nível discursivo.

Seria possível, para as análises deste capítulo, que nos limitássemos aos contos da selva, como "Los destiladores de naranjas" (1923), "Los fabricantes de carbón" (1918), "La miel silvestre" (1911) por exemplo, que têm por espaço a selva e nos quais as questões técnico-científicas aparecem mais explicitamente como tema. Optei, porém, por tratar de um conto já do início da carreira do escritor – ambientado no meio urbano – e um artigo narrativo, precisamente objetivando demonstrar como o discurso da constituição do argentino, do estabelecimento das suas fronteiras, é presente na narrativa de Quiroga, independentemente de que a temática seja a da selva argentina.

No conto "El almohadón de pluma" (1907) tal discurso é posto em cena no lar burguês, urbano, civilizado; e é precisamente neste cenário que ressurgem – outra vez – os despojos silenciados da barbárie. A particularidade é que aqui a civilização afirma-se pela ciência.

A análise de "El manual del perfecto cuentista" (1925) nos permitirá rever aquilo que se costuma chamar "teoria do conto" em Quiroga; como o narrador quiroguiano apropria-se do lugar do mestre e promete saciar a demanda de seu pública por uma teoria da escrita do conto. Através da leitura enunciativa que propus no capítulo I, poderei tratar do espaço e do alcance de tal promessa de teorização, e de suas implicações para a crítica de Horacio Quiroga.

Problemas de travesseiro[62] - "El almohadón de pluma" (1907)

"[A lógica moderna] é, de modo inconteste, a conseqüência estritamente determinada de uma tentativa de suturar o sujeito da ciência, e (...) ela fracassa nisso, o que equivale a dizer que o sujeito em questão continua a ser o correlato da ciência, já que a ciência mostra-se definida pela impossibilidade do esforço de suturá-lo."

(Lacan, "A ciência e a verdade", 1966)

"El almohadón de pluma" é um dos contos de Quiroga que recebeu por parte da crítica mais atenção até hoje, além de constar de praticamente todas as coletâneas de Horacio Quiroga e de muitas outras de contos hispano-americanos.

Foi publicado pela primeira vez, na revista *Caras y Caretas*, na edição de 13 de julho de 1907, sob o título "El almohadón de plumas". Ao leitor que hoje tomar entre suas mãos o exemplar desta primeira edição, terá sua atenção capturada pela sucessão peculiar de assuntos ao longo das páginas; o texto de Quiroga surge em meio a notícias e fotos que constituem a revista, sem uma indicação precisa de que se trata de uma seção literária.

Para que se possa ter um exemplo, na página que antecede o relato, lê-se, sob o título "La tragedia de Bahía Blanca", uma crônica sobre Miguel Santini,

> "indudablemente **un loco de atar** (...), **Cerebro en decadencia**, dióle un ataque de locura furiosa bajo la influencia del cual hirió gravemente de un tiro de revólver al señor Luis Gusmán, del juzgado de Bahía Blanca, y al agente Fraga, que quiso prenderle, matando, además, al agente Delgado (...) Se calcula que los disparos de revólver hechos por Santini no bajan de 60" ("La tragedia de Bahía Blanca" in *Caras y Caretas*, 13 de julho de 1907) [grifos meus]

[62] Alusão a *The pillow problems*, 1895, livro do escritor e matemático Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dogson), com o qual Quiroga dialoga neste conto. Tal volume de Dogson foi "dedicado aos 'matemáticos comuns' a fim de que ocupassem seu espírito resolvendo problemas matemáticos e dele expulsassem as obsessões intrusivas demais, em caso de dificuldade para pegarem no sono" (Marret, 2004:13).

Acompanham o curto relato fotos em close dos cadáveres de Santino e Delgado, além de fotos de outros dois feridos e um retrato à óleo do oficial Martínez. Na segunda e última página do conto de Quiroga, vê-se uma foto de um trem descarrilado na Estação Pilar, sob o título "El descarrilamiento del Pilar".

O conto de Quiroga, que narra a história da jovem Alicia, atacada por uma misteriosa enfermidade, ganha nas páginas do magazine outra dimensão e, dados os textos com os quais compartilha as páginas da revista, bem poderia ser lido como uma crônica de algo talvez acontecido. O que imediatamente distingue o conto dos demais textos não é a diagramação, mas tão somente que ao invés de fotos temos agora duas ilustrações de Fernández Peña e o nome de Horacio Quiroga, em letras pequenas, no canto direito da página. Assim o texto de Quiroga irrompe sem alarde no meio de um magazine, o qual tampouco traz índice ou numeração das páginas.[63]

O conto narra – em terceira pessoa – a história dos recém-casados Jordán e Alicia sob a perspectiva da frustração da jovem, no espaço concentrado de poucos meses posteriores ao matrimônio numa casa grande, branca e gélida – ambiente e período que coincidem com o adoecimento e morte de Alicia, sob circunstâncias só esclarecidas ao final do conto: a sucção vertiginosa de seu sangue por um parasita de aves oculto em seu travesseiro.[64]

Em sua estrutura, esse conto traz um aspecto bastante interessante, que gostaria de evocar inicialmente, retomando uma das "Teses sobre o Conto" do escritor argentino Ricardo Piglia (2004), além do que diz o próprio Quiroga em um de seus artigos sobre narrativas curtas. Vale ressaltar que estes dois fragmentos serão tomados como formas de ler o conto, não como teoria da produção.

Quanto a Piglia (2004: 89-90), refiro-me à sua tese que diz que um conto sempre conta duas histórias, uma visível, outra secreta, cuja irrupção dá-se – para o leitor –

---

[63] Impossível não pensar na mistificação que Borges, trinta e dois anos depois, levaria a cabo, em seu conto-resenha "Pierre Menard, autor de Quijote", insidiosamente publicado nas páginas da revista *Sur*, em maio de 1939. Interessante notar como Borges se reapropriará deliberadamente de uma ambigüidade que se dava contingencialmente nas revistas portenhas do início do século.

[64] Notícia e ficção outra vez cruzam-se neste relato de Quiroga. Veivaré (in *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de setembro de 1966) traz à luz uma nota policial publicada em 7 de novembro de 1880, nas páginas de *La Prensa*, que guarda uma interessante similaridade com o argumento do conto de Quiroga: um bicho oculto no travesseiro chupando o sangue de uma moça estranhamente adoecida. A diferença essencial entre duas histórias é que, em Quiroga, a enferma é uma mulher recém-casada; na notícia precursora, uma garotinha de seis anos.

somente ao final da narrativa. Quiroga (1996:1189), por sua vez, traz como um de seus princípios, nos artigos sobre o conto, a antecipação de um final surpreendente, o efeito da frase final. Gostaria de ter as duas citações em mente para que, de posse destes preceitos, possamos nos perguntar:

(a) qual a história ou histórias que nos é contada em "El almohadón de pluma"?;

(b) qual o desfecho desta história ou histórias?

Temos, como história mais imediata ou aparente, a lua de mel e a doença de Alicia, que leva à sua morte, ante a impotência de seu marido Jordán e dos médicos, na sempre branca, gélida e iluminada mansão onde vivem. Entretanto, sabemos também, o relato não conclui com a morte da protagonista. Há uma cena posterior – à maneira do conto "El hijo" (1928) – que traz um dado novo à história: um bicho no travesseiro teria sido o responsável pela morte de Alicia.

No conjunto das análises que conhecemos, diz-se que aquilo que poderia ser analisado como uma solução truculenta – tal como a mão do além que invade o relato janela adentro para resolvê-lo, como diz Cortázar[65] – ganha outro estatuto ao se notar a série de antecipações presentes no conto, referentes ao sangramento de Alicia e à sua trajetória rumo à morte.[66] Finalmente, o narrador – num tom cientificista – explica a natureza do estranho parasita, naturalizando para o leitor aquela aberração que poderia ser considerada inverossímil. Assim se encerra o relato. Estruturalmente, como se quer na "teoria do conto", seja aquela atribuída a Poe ou a Quiroga, tudo estaria explicado.

Porém, uma mirada retrospectiva, a partir da revelação do parasita, mostraria ao leitor uma certa insuficiência no poder explicativo do parasita como fecho da história. Pois se o parasita explica a *causa mortis* da jovem, não resolve porém o problema proposto já no princípio do conto: a lua de mel de Alicia. Se considerássemos que o que se conta neste relato é a história do casamento, a partir da lua de mel, e a sabida incomunicabilidade entre Jordán e Alicia, qual seria então o estatuto do parágrafo final (o da explicação do narrador) na estrutura do texto? Esta questão será respondida com a análise que segue.

---

[65] "(...) assim, uma senhora que foi premiada com o ódio minucioso do leitor é meritoriamente estrangulada no último minuto graças à mão fantasmal que entra pela chaminé e se vai pela janela sem maiores rodeios, além do que nesses casos o autor se crê obrigado a prover uma 'explicação' à base de antepassados vingativos ou maleficios malaios." (Cortázar, 1993:236)

[66] É, por exemplo, o que diz Ezquerro (1996:1389).

o silêncio de Alicia: seus desejos, seus t(r)emores

Parafraseando o primeiro parágrafo do conto, sabemos que a loura, angelical e tímida Alicia, recém-casada com Jordán, "**lo quería mucho** (...) aunque a veces con un ligero estremecimiento"; este por sua vez "**la amaba profundamente**, sin darlo a conocer".

Assim, a partir deste amor mútuo que nos é previamente apresentado, podemos descartar hipóteses de que a união fosse contra a vontade de qualquer um dos dois. Contudo, já nessa primeira referência ao amor de Alicia por seu marido, temos um signo indissociável que também será repetido nas referências futuras aos contatos íntimos entre ambos: o estremecimento físico de Alicia em resposta à presença de seu marido; seja sua misantropia, sua alta estatura ou seu impassível semblante que "la contenía siempre".

A segunda referência a contatos físicos ocorre no quinto parágrafo, quando Alicia já está doente e Jordán,

> (1) "**con honda ternura**, le pasó muy lento la mano por la cabeza, y Alicia **rompió en seguida en sollozos,** echándole los brazos al cuello. Lloró largamente, todo su **espanto callado, redoblando el llanto a la más leve caricia de Jordán**." (Quiroga. "El almohadón de pluma")

Temos aqui, mais uma vez, o silêncio associado a algo não dito: no primeiro parágrafo era o amor profundo de Jordán que não era manifestado; agora, o *espanto callado* de Alicia associado às carícias de seu esposo. É importante notar como, associado ao silêncio de Alicia – à sua incapacidade de comunicar-se verbalmente com seu marido – está sempre uma reação física, cuja intensidade vai aumentando ao longo do relato, em resposta a um estímulo de Jordán: primeiro o "ligero estemecimiento" em resposta ao silêncio de Jordán; logo, na cena do jardim, Alicia "rompió en sollozos" e "redoblando el llanto a la leve caricia de Jordán". Vale ressaltar que o marido não trata Alicia com violência física; todas as descrições são ternas, a não ser que consideremos sua misantropia como uma forma de violência, o que não se deve descartar.

Finalmente, na cena em que Alicia – já doente – sofre com suas alucinações, ao reconhecer Jordán, temos mais uma vez o sorriso da moça associado ao tremor em presença do marido:

(2) "Alicia lo miró con extravío, miró la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación, volvió en sí. Sonrió y tomó entre las suyas las mano del marido, **acariciándola** por media hora **temblando**." (Quiroga. "El almohadón de pluma")

A casa, diz-nos o narrador, influenciava consideravelmente nos *estremecimientos* de Alicia":

(3) "La blancura del patio silencioso – frisos, columnas y estatuas de mármol – producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia." (Quiroga, "El almohadón de pluma")

Ressalte-se a saturação do branco, frio e imaculado, nesta casa grande e vazia – "este extraño nido de amor" que ecoa os passos de um casal que vive, em silêncio, sua lua de mel, "um largo escalofrío". Esta caracterização do ambiente se manterá ao longo do relato, e também será um índice da não proximidade de Alicia e Jordán, dado que, ao longo das noites em que a enferma Alicia dorme no quarto, Jordán caminha, em eternos passos, noutro cômodo, na sala; ambos os ambientes com as luzes "funebremente encendidas". O silêncio da casa – que obviamente é o silêncio de seus moradores – é-nos então caracterizado como "silencio agónico".

dos deslocamentos

Sem dúvida, da parte de Alicia, há uma frustração na forma como se configurou seu matrimônio, que termina por uma desistência de seus antigos sonhos. A frustração aparece claramente enunciada pelo narrador, já no segundo parágrafo :

(4) "Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre. (...) En ese **extraño nido de amor**, Alicia pasó todo el otoño. Había concluído, no obstante, por **echar un velo sobre sus antiguos sueños**, y **aún vivía dormida en la casa hostil** sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido." (Quiroga, "El almohadón de pluma") [grifos meus]

A imagem que predomina, nesse fragmento, é a de uma mulher que tem seus sonhos e desejos contrariados pela realidade com a qual se depara, e que passa a dormir todo o dia.

Note-se também a ocorrência de dois sintagmas que, ao decorrer do conto, passarão por um deslizamento significante, central para a compreensão da narrativa; refiro-me a "sueño" e "nido".[67]

Há uma mudança na perspectiva de Alicia, que desiste dos sonhos juvenis e do "extraño nido de amor" que é sua casa – assim ironicamente nomeada pelo narrador – e passa então a dormir durante todo o dia. As "soñadas niñerías" e os "antiguos sueños", velados por Alicia, deslocam-se metaforicamente para outra classe de *sueño* – nos dois sentidos que tem a palavra referida neste contexto: dormir e sonhar. Assim, não é exagerado dizer que o *sueño* como desejo relativo à vida matrimonial desloca-se metaforicamente – como seria de esperar-se – para o leito matrimonial, porém, contrariando as expectativas da jovem, um leito a princípio vazio, onde o *sueño* será a uma só vez o ato de dormir e o ato de sonhar. Desta forma, os sonhos não realizados com Jordán terão no próprio espaço da alcova sua realização, noutra chave. O que era *sueño* converte-se em *vivir dormida*.

Há que se notar também que Alicia, frustrada, passa a *vivir dormida* no *nido de amor*, porém tal ninho – como saberemos a seguir, não será mais a casa inteira, e sim seu leito matrimonial, onde está alojado o parasita de aves no travesseiro de pena. Pode-se afirmar que é neste momento, quando Alicia lança um véu sobre os antigos sonhos, e passa a *vivir dormida*, o novo sono/sonho – frustradas as expectativas com o marido – será o que se dá com o parasita. É possível estabelecer assim que temos, metonimicamente, o deslizamento de "nido", da casa (gélida) para o ninho que é a cama e, nela, o travesseiro de pena.

É também de se notar que, ao fazer referência pela primeira vez a que a jovem *vivía dormida*, é que o narrador nomeia a personagem com este nome alusivo a outra adormecida da literatura: a *Alicia*[68] de Lewis Carroll. Entretanto, dada a forma como os personagens são apresentados ao leitor, diferentemente do que ocorre na obra de Carroll, não teremos acesso direto ao universo onírico de Alicia. Tanto Alicia como Jordán nos são mostrados como exterioridades; nós os conhecemos por seus atos, por suas poucas falas e

---

[67] Ressaltemos que, no parágro inical, o narrador, ao referir-se ao casal, também já havia evocado o "sueño", então adjetivado: "Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido **heló sus soñadas niñerías de novia.**" (Quiroga. "El almohadón de pluma") [grifos meus]

[68] Alicia é o nome da personagem de Carroll nas obras traduzidas ao espanhol.

por algumas descrições do narrador. Ainda assim, não se pode deixar de fazer menção à Alice de Carroll, cuja atividade onírica suplanta a monotonia da sua vida desperta – toda a história se passa no seu sonho, tomado como realidade; além disso, Alicia, mesmo nos sonhos, é sempre inadequada em relação a seu meio, grande demais, pequena demais, sempre fora de lugar, tal como a frustrada e inadaptada Alicia de Quiroga.[69]

Chegado esse momento, é comum que se inicie, por parte do leitor, o desejo de decifração do conto, tratando de encontrar sob a história um significado oculto, alegórico ou simbólico. Costuma-se, pela forma como Alicia é sugada, atribuir a este relato o tema do vampiro e, conseqüentemente, relacionar o vampiro a Jordán, atribuindo-lhe, não raro, contornos sexuais.

Um caso exemplar dessa classe de crítica é a leitura de Gambarini (1980) que, auxiliada por um aparato conceitual que passa por teoria da comunicação, psicanálise lacaniana, estruturalismo e associações livres, mostra que:

> "El silencio de Jordán y su imponente estatura, por ejemplo, **evocan** al clásico hombre-vampiro. Los dos sintagmas que describen **su deseo por Alicia**: '**la** amaba *profundamente*' y la acarició con '*honda* ternura', **son índices** de la actividad erótica del vampiro. La 'impresión de palacio encantado' de la casa, donde ha habido 'un largo abandono', **recuerda** los extraños y remotos castillos de Transilvania, patria del vampiro literario." (Gambarini, 1980:450) [grifos meus]

Creio que, por mais que a doença de Alicia e a sucção vertiginosa à qual ela se submete possam ser lidos em seu conteúdo sexual, e de que o vampirismo possa ser considerado como um dos temas deste relato, não me parece atinado identificar Jordán apenas a um vampiro de contornos sexuais, pois ao fechar-se a leitura nesta possibilidade perde-se de vista um aspecto importante, o de que há uma relação regida pelo signo do silêncio. A leitura que sustento aqui é justamente a de que é na não comunicabilidade matrimonial de ambos que surge a possibilidade do parasita.

Entendo que a leitura de Gambarini chega ao vampiro por índices presentes no conto – o sangue, a sucção – mas também por relações livre-associativas, amparada também na hipótese de que Alicia é vítima de um submetimento ao desejo de Jordán:

---

[69] Deleuze já observou como os devires de Alice furtavam-na do presente, punham em dúvida sua identidade pessoal e suspendiam seus saberes sobre si mesma. (cf. Deleuze, 1969:1-3).

"El parásito se puede leer como el símbolo del deseo de Jordán. (...) es el deseo de Jordán metamorfoseado en monstruo (...) De acuerdo a este criterio, el nombre que simboliza al personaje Jordán, y el parásito – otro nombre – que simboliza **su deseo anormal, no pueden pertenecer al mismo sujeto**." (Gambarini, 1980:455) [grifo meu]

Outro aspecto que parece não ser contemplado pela leitura de Gambarini são os *sueños* da protagonista Alicia em seu duplo aspecto: (a) primeiro *sueño* como desejo; (b) logo *sueño* como sono e como atividade onírica. Tomar Alicia como vítima do desejo de Jordán não me parece atinado, se levamos em conta o fragmento (4) do conto, anteriormente citado, no qual se percebe que Alicia tem sonhos e desejos, e que estes se frustram pela distância e pela frieza de Jordán. Muito se perde se se deixa de levar em conta que o conto não é somente a narração do desejo de Jordán; dado que, tendo se tratado de um matrimônio ocorrido pela vontade de ambos, e havendo não poucas marcas de que Alicia casou-se voluntariamente, não se pode ler adequadamente o conto se não se consideram estes fatos narrativos.

Seria possível então interpretar que em (a) e (b) há um elemento outro, do qual Alicia se aproxima na tentativa de realizar-se: no primeiro caso, Jordán, no segundo, pela frustração, o parasita; onde se justificaria a aproximação que comumente se faz entre Jordán e o parasita.

Ezquerro (1996) estabelece a aproximação entre Jordán e o parasita, mas toma Alicia também como vítima, inicialmente do parasita e logo de Jordán:

"**Alicia es, evidentemente, una víctima.** ¿Víctima de qué, de quién? En un primer nivel, víctima de un parásito monstruoso que le chupa la sangre, noche tras noche. (...) Con toda evidencia no se trata del retrato de un hombre enamorado y lleno de solicitud, como tantas veces pintó Quiroga (...) En un nivel simbólico, **Jordán tiene algo que ver con el monstruo** del almohadón." (Ezquerro, 1996:1393) [grifo meu]

Ezquerro vitimiza Alicia e condena Jordán. Para tanto, Ezquerro irá buscar na fonia do nome Jordán uma possível explicação e depois no nome do rio a que seu nome faria referência para, finalmente, imbuir o vai-e-vem de Jordán pela casa de conotações sexuais:

"La mujer aparece como una **víctima pasiva**; hondamente aterrada por la revelación de esta actividad noturna, no puede sustraerse al **sacrificio de su sangre**, alimento y

calor necesarios a la vida del macho." (Ezquerro, 1996:1397)

Entretanto, não podemos nos furtar de observar que, para além de uma suposta vitimização passiva e de um sacrifício do sangue, há por parte da personagem Alicia uma entrega voluntária, dado que, no auge de sua doença: "No quiso que le tocaran la cama, ni aun que le arreglaran el almohadón." Alicia preserva sua cama do meio externo – seu espaço de *sueño* – e nela o seu travesseiro. Por outro lado, a fala de Ezquerro de que "Jordán tiene algo que ver con el monstruo" (*op. cit*, p. 1393) aponta uma relação importante, a da identificação entre o monstro e o marido, da qual me distancio no sentido de estabelecê-lo como personagem culpado; entretanto, parece-me imprescindível levar tal relação em conta, pois é justamente ela que garante o nexo de unidade do relato.

Há uma passagem do conto em que Alicia, ao começar a delirar, numa cena de horror que poderia identificar-se ao êxtase – os olhos arregalados, a boca aberta num grito mudo, as narinas e lábios brilhando de suor – finalmente grita por duas vezes o nome do marido enquanto ainda olha fixamente no tapete o monstro antropóide que aparecera em sua visão; ao que Jordán lhe responde: "– ¡Soy yo, Alicia, soy yo!". Depois de alguns momentos de "estupefacta confrontación", Alicia volta a si e começa a acariciar a mão do marido, tremendo. Desta forma, é inegável uma relação de identificação entre Jordán e o monstro que, ao já habitar invisível o travesseiro de Alicia, também aparece-lhe nas visões.

Sustento, amparado pela cores e temperaturas dos elementos apresentados do conto, que há uma oposição cromática entre a relação estabelecida entre Alicia e Jordán, por um lado, e Alicia com o parasita, por outro: na relação com Jordán pudemos perceber como predominam o branco e o frio; já entre Alicia e o parasita, temos o calor do travesseiro, esquentado pela bola viscosa que é o parasita cheio de sangue, além do vermelho do sangue que predomina sob a superfície do travesseiro. O pagamento de Alicia para realizar seu desejo de ternura e calor tem como moeda seu próprio sangue. Temos assim o calor e o vermelho – proscritos da relação de Alicia e Jordán – retornando dos subterrâneos do travesseiro, bizarro ninho de amor, pela moeda do sangue da jovem.

do recalque

Ainda amparado nos deslocamentos que nos indica o narrador quiroguiano, é possível fazer uma leitura a partir de Freud, a qual será enunciada como hipótese aproximativa. Em um estudo sobre o recalque, Freud (1915) estabelece que "sua essência consiste apenas na ação de repelir algo para fora do consciente e de mantê-lo afastado deste" (op. cit, p 178). Assim, o bicho do travesseiro poderia ser tomado como o não dito do casamento, como o retorno do recalcado, dado que retirado da influência consciente "ele então prolifera, por assim dizer, na escuridão e encontra formas de expressão extremas" (p. 179). Freud aponta ainda que a manutenção do recalcado representa um grande dispêndio de energia para mantê-lo afastado da consciência; daí a atividade onírica possibilitaria uma economia deste dispêndio de forças, ao possibilitar a manifestação do recalcado (cf. p. 181). Finalmente, a evocação por parte de Freud do caso do homem dos lobos seria o exemplo de como poderia dar-se "uma formação substitutiva da parcela representacional (...) pela via de um deslocamento". Vejamos:

> "Escolherei da *histeria da angústia* [*Angsthysterie*] o exemplo bem analisado de uma fobia de animais. A moção pulsional que foi submetida ao recalque era uma atitude libidinal da criança em relação ao pai, pareada como medo [*Angst*] que tinha dele. Depois do recalque essa moção desapareceu da consciência, o pai não mais aparece nela como objeto da libido. **Em lugar correspondente ao do pai, encontra-se agora, como substituto, um animal mais ou menos adequado para servir de objeto de medo** [*Angstobjekt*]. (...) **O resultado é um medo** [*Angst*] **do lobo, no lugar de uma demanda amorosa em relação ao pai**." (Freud, 1915:184). [grifo meu]

Dessa forma, poderíamos entender a similaridade patente entre Jordán e o parasita do travesseiro se tomamos este último como substituto da demanda amorosa não realizada de Alicia em relação a Jordán.

Por essa leitura, nenhum dos dois desfechos que há no conto – seja o da morte de Alicia, seja o da explicação cientificista do narrador – seria capaz encerrar ou lançar luz sobre um dos problemas centrais suscitados pela narrativa: a incomunicabilidade entre o jovem casal, "resolvida" pela entrega voluntária de Alicia à "vertiginosa succión" em outro ninho de amor.

Assim, a explicação final do narrador constitui-se em algo necessariamente parcial. A revelação do parasita, se projetada retroativamente ao conto narrado, nos remete tão somente a uma causa suposta da doença de Alicia; o bicho do travesseiro não é causa do casamento, a situação que gera o conto.

Tal explicação final chama-nos ainda a atenção por sua impessoalidade enciclopédica que, ao naturalizar o acontecido, indica ao leitor que ele também poderá ser vítima de igual revés:

> (5) "Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma" (Quiroga, "El almohadón de pluma")

Retomemos Ricardo Piglia que, ao citar a estrutura do conto clássico, diz o seguinte:

> "O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (...) e constrói em segredo a história 2 (...). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície" (Piglia, 2004:90)

Assim, teríamos a história 1 – aparente – que é aquela que trata do matrimônio e adoecimento de Alicia; e a história 2 – a que irrompe – e tem por meta lançar luz sobre a trama, que é a da descoberta do bicho sob o travesseiro. Entretanto, o leitor atento perceberá que se há dois problemas propostos na história 1 – o casamento malogrado e o adoecimento – a história dois só lança luz sobre um deles: sabemos o suposto motivo da doença, mas do casamento, deste nada é dito.

Recorrência na narrativa quiroguiana, o narrador assume para si o silêncio de Alicia, e leva adiante o não dito, e sobre o matrimônio nada fala. Mas aí neste silêncio também está o que há de revelador. Somos levados a pensar que, neste caso, há também uma terceira história que tem efeito insidioso e mais duradouro do que simplesmente a surpresa pela descoberta do bicho. No silêncio do narrador que traz uma informação de cunho científico, jaz a ameaça que nos leva a nos perguntarmos também pela causa do bicho: *haveria alguma relação entre o surgimento do parasita e o casamento naufragado?*

O silêncio do narrador nos depara não apenas com o parasita, mas também com aquilo que o gerou. Retomemos o trecho final:

> (5) "Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir **en ciertas condiciones** proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma." (Quiroga, "El almohadón de pluma") [grifo meu]

Assim "en ciertas condiciones" nos remete insidiosamente às circunstâncias do casamento de Alicia, e nos faz retomar os deslocamentos "nido de amor" / "almohadón de pluma" e "antiguos sueños" / "vivía dormida", e pensar se não haveriam sido estas as condições. E, neste caso, de pouco adiantará acusar Jordán ou identificar o parasita a ele. Portanto, esta história 3 aparece na superfície, mas de uma maneira bruta, não dita, e o efeito que ela produz não será de surpresa; antes, do sinistro.

Assim, o final magistral possibilitado pela assunção, por parte do narrador, do discurso da ciência, o qual, se como já nos alertara Sarlo (1992), dá-lhe credibilidade para dizer com naturalidade sobre o sinistro, tem, por outro lado, a possibilidade apontada por Marret (2004:13) de, na superfície, excluir o inconsciente. Desta forma, este discurso associa-se ao procedimento de Alicia de recalque, e mantém oculto o sentido do parasita do travesseiro, transmitindo-o, entretanto, pelo não-dito, *in natura*, ao leitor.

Não poderemos então, por esta análise, concordar com Puccini que, ao analisar a influência da obra de cientistas diversos em seus contos, chega a afirmar que Quiroga, dada sua história de vida – passada e futura –

> "no podía menos que que creer en las teorías sobre la herencia fisiológica y psíquica y sobre las enfermedades que se heredan, **tal como salían de la pluma de los positivistas** (...)" (Puccini, 1996:1343) [grifo meu].

É inegável que o discurso científico é central na obra de Quiroga, e também o é em seu tempo, mas a forma com que Quiroga o toma é bastante singular e, independentemente da crença do autor nestas teorias – do que não se pode afirmar muito – fica claro que o manejo que faz deste discurso é um dos elementos responsáveis pelo efeito sinistro ao final do conto.

discurso das fronteiras: recalques e silenciamentos

Finalmente, retomando a hipótese presente no capítulo inicial, de que há fronteira na obra de Quiroga, e que esta fronteira não se limita à temática de Misiones, mas também a alguns procedimentos discursivos, é chegado o momento de retomar esta discussão e de elucidar que, no discurso da formação do estado argentino, com o já foi dito, o recalque e o silenciamento de tudo o que não possa ser identificado inequivocamente com a civilização constitui prática comum. Em tal narrativa de Quiroga é possível perceber esta fronteira manifesta em ao menos dois níveis:

(a) no nível temático: Num recém-formado lar burguês, alvo e imaculado, cheio de colunas e estátuas de mármore, irrompe um animal incompreensível.;

(b) no nível discursivo, ato seguido, surge a voz estabilizadora e naturalizadora da ciência, que explica e cataloga o animal[70], assimilando-o e devolvendo ao relato a estabilidade civilizatória. Entretanto, a exibição e a nomeação do "parasita de aves" não bastam para aplacar, como já disse, os efeitos insidiosos de sua sinistra aparição.

Assim, no magazine portenho, burguês por excelência, num relato igualmente urbano, assumindo a voz da ciência, ouvimos reverberar o discurso do estabelecimento da fronteira argentina pela pluma de Quiroga. Certamente há mais do que somente positivismo neste conto de Quiroga.

E ao possível estranhamento que possa ter causado a passagem do funcionamento discursivo da cultura argentina para sua manifestação literária na narrativa da mal-sucedida história de um casal de jovens, escrita por um uruguaio, com vistas a elucidar o que viemos chamando discurso da fronteira, gostaria de lembrar este fragmento de Melman (2000): "O real que ordena estes espaços é idêntico: é o mesmo impossível que rege o funcionamento psíquico e o jogo social." (*op. cit.*, p. 173)

[70] Proponho a retomada de parte de uma das epígrafes deste capítulo: "la ciencia exige que yo la sirva llevando los cráneos de los indios á los museos y laboratorios." (Zeballos. *Viaje al pais de los araucanos*, 1881.)

A sedução do mestre: "El manual del perfecto cuentista" (1925)

"Parece que todo aquele que penetra
no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e,
obstaculizado por vozes particulares,
não percebe o todo."
(Bakhtin, 1929)

o labirinto e o todo: a sedução de Quiroga

Alguns dos artigos de Quiroga sobre o conto prometem, entre outras coisas, o impossível: receitas para escrever. Um exemplo, do qual aqui nos ocuparemos, é "El Manual del Perfecto Cuentista" (1925), o qual fez parte de um conjunto de outros artigos dedicados ao mesmo tema publicados em revistas portenhas de grande circulação entre os anos de 1925 e 1930.[71]

Trata-se de não menos do que uma sedução: o leitor é posto em cena e conduzido pelo velho e experiente escritor, com a promessa de que aprenderá a escrever sem dificuldades. Quando publicou tais artigos, Quiroga já tinha reconhecimento público e imagem de grande escritor, com parte fundamental de sua produção literária já publicada. Também tal período coincidia com o início do questionamento que passou a sofrer sua obra por alguns membros da jovem geração vanguardista da revista *Martín Fierro,* composta por escritores como Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo. E será em seus artigos sobre o conto em que Quiroga, autor de quase duzentos contos, partirá de sua experiência, que lhe confere autoridade no assunto, para falar sobre a leitura, a escrita e a publicação do conto, sobre os direitos autorais e, no limite, defender e legitimar sua obra e o oficio de escritor, destilando sua verve tal qual lhe permitia sua posição. Assim, ao tratar de tais assuntos, o alvo podem ser os vanguardistas[72], os maus escritores,[73] os tradutores[74], ou ele mesmo[75].

---

[71] A atividade do Quiroga cronista e articulista ultrapassa, em muito, o período apontado, o qual privilegia primordialmente a produção em que são comentados aspectos do conto como gênero e como produto. Pois a produção de crônicas e artigos de Quiroga começa muito antes, e remonta à revista do Salto, magazine por ele mesmo dirigido, em Salto, sua cidade natal, no ano de 1899, e se estende às vésperas de sua morte, com a publicação de "La tragedia de los ananás", em 1 de janeiro de 1937, em *La prensa.* Neste interim sua produção de cronista abarcou as mais diversas temáticas: literatura, cinema, biografias exemplares (heroísmos), compondo uma vasta produção que ocupou as páginas dos magazines uruguaios e argentinos ao longo de 38 anos.

[72] Refiro-me a "Ante el tribunal" (1930), mas também a artigos sobre cinema como "Los intelectuales y el cine" (1922), em que trata da ojeriza que sentiriam publicamente os jovens intelectuais por uma arte que

A análise de "El manual del perfecto cuentista" que aqui proponho, parte do pressuposto que o narrador de Quiroga, neste artigo – tal como nos demais artigos deste conjunto – opera com o discurso da ciência – "ao validar uma técnica todo-poderosa" (Milner, 1978:46) – ou conjunto de truques, como prefere dizer o narrador de Quiroga, a partir de onde o leitor possa supostamente autorizar-se como escritor. Nesses textos, o narrador promete satisfazer o desejo do leitor de deter um saber sobre a escrita para o qual não haja equívoco. Dito de outra forma, o mestre que detém a ciência, oferece a seu suposto leitor a técnica, via manual.

Vale ressaltar, como já dito nos *Fundamentos*[76], que me refiro aqui ao "narrador de Quiroga" por considerar tais artigos como peças literárias, e não como uma instância superior capaz de ordenar a poética de Quiroga. Conferir a estes textos um estatuto crítico tem implicado tomá-los como modelo da narrativa quiroguiana, postura que considero não só arriscada, mas também redutora. Alonso (19...), por exemplo, refere-se à existência de uma *poética do conto*, baseada no final de relatos de Quiroga e na leitura literal de seus artigos:

> "Esta insistencia de Quiroga en el final del cuento es sólo la manifestación más visible de **una poética del relato** que se articula en toda su obra, y **que fácilmente se puede destilar de sus varios escritos sobre la retórica del cuento.**" (Alonso: 19..,195) [grifos meus]

Defendo que tal opção crítica constitui-se numa armadilha pois a conseqüência natural de tal raciocínio é justamente questionar-se do porquê – em não poucas situações, como observado na análise de "El hijo" – Quiroga subverteria as ditas *leis:*

> "(...) en el trayecto que media entre 'El hombre muerto' y 'Las moscas' **Quiroga infringe los postulados fundamentales de su retórica del cuento**" (Alonso, 19..:207) [grifo meu]

---

também agrada a suas empregadas: "Pero el intelectual suele ser un poquillo advenedizo en cuestiones de arte. Una nueva escuela, un nuevo rumbo, una nueva tontería pasadista, momentista o futurista, está mucho más cerca de seducirle que desagradarle. Y como es de esperar, tanto más solicitado se siente a defender un ismo cualquiera, cuanto más se irrita éste a la gente de humilde y pesado sentido común".

[73] A esse respeito, há um número considerável de textos, nos quais, sem serem nomeados, os maus escritores são alvo da ironia do narrador. Entre tais textos, pode-se citar, principalmente, "El impudor literario nacional" (1921), "La bolsa de valores literarios" (1924), "El manual del perfecto cuentista" (1925) e "Los trucs del perfecto cuentista" (1925).

[74] Em "Sobre 'El Ombú' de Hudson" (1929), o escritor critica a tradução castelhada do livro de Hudson. Em "El eterno traidor" (1926) trata das vicissitudes inerentes à inglória tarefa do tradutor.

[75] Em "Ante el tribunal" (1930), Quiroga coloca-se em cena ante um tribunal literário que lhe julga a produção literária e o condena; em "Cadáveres frescos" (1930), Quiroga ironiza a própria pesquisa realista, com vistas à veracidade do conto, narrando a saborosa experiência da entrevista do autor com os funcionários de uma ferrovia para obter dados para o conto "El conductor del rápido" (1926).

[76] Ver, a este respeito, a nota 17.

Assim, minha posição alinha-se à de Macherey (1971:41), para quem tomar o conto pelo seu final equivaleria a dar-lhe um estatuto de adivinha. Da mesma forma, diz o crítico, tomar literalmente os textos que prometam desvelar os mistérios do processo de criação equivale a "reduzir a especificidade do trabalho do escritor à utilização sistemática de um processo de fabricação" (Macherey, 1971:48).

Entretanto, não se pode perder de vista – e este é um aspecto fundamental da análise que sustentarei – é que há uma demanda pelo desvelamento do "processo de fabricação" do conto, seja por parte do leitor, seja por parte da crítica.

Tal demanda da parte do leitor é tão forte, que não é ocioso lembrar uma das memórias mais fortes sobre Quiroga presentes é justamente a evocada por epítetos como de o Kipling americano[77], *el más gran narrador de Sud América*[78], *el primer cuentista de lengua castellana*[79], *mestre do conto, um mestre dos mestres*[80] e variantes[81]. Mas seria o caso de nos perguntarmos se a demanda a que me referi é mais uma demanda pelos mandamentos da escrita ou se não é uma demanda por um mestre da escrita. Faço tal questionamento pela freqüência com que se pode notar a alusão ao fato de Quiroga haver formulado um "teoria do conto", "mandamentos sobre o conto", em oposição à escassez de momentos em que esta teoria é submetida a uma operatividade. Como se a nomeação dos mandamentos fosse suficiente para atestar a mestria de Quiroga. Assim, evocar a "teoria de Quiroga" é muito mais lançar mão de um recurso de autoridade do que operar criticamente com uma teoria, a qual, é preciso que se diga, inexiste.[82]

Uma maneira de compreender a escrita dos mandamentos de Quiroga é perceber como tais artigos partem do pressuposto necessário para garantir a transmissibilidade da ciência; refiro-me a um pressuposto que, segundo Milner, constitui a base da

---

[77] "Horacio Quiroga, nuestro Rudyard Kipling, ha muerto" (Manchete de *Noticias Gráficas*, 20 de fevereiro de 1937).

[78] Cf. Manchete de *Crítica*, 19 de março de 1937.

[79] Cf. Título da *Rev. Babel*, 1926, nº 21, edição especial dedicada a Horacio Quiroga.

[80] Nepomuceno (2001), em recente tradução dos *Contos de Amor, de loucura e de morte (sic)*, diz o seguinte: "Para quem não se importa tanto com as classificações e os rigores da erudição, basta comprovar que Quiroga é um mestre dos mestres. " (op. cit. , p. 8)

[81] A já referida crítica anônima a Quiroga reatualiza alguns destes epítetos, ao tratar da influência de Poe e Kipling, conforme pode-se ler no *Apêndice* ao final deste trabalho.

[82] Note-se, a esse respeito, a citação de Bittencourt, na qual a poética de Quiroga aparece como causa de sua boa literatura: "O escritor uruguaio preocupa-se em pensar uma poética do conto, em inúmeros artigos sobre o tema; por isso, suas narrativas contemplam muitas daquelas *virtudes* desejadas no verdadeiro conto literário; uma delas é a uniformidade da linguaguem." (2002:177)

transmissibilidade do que é científico, a idéia de que "qualquer Todo pode se dizer" (Milner, 1978:46). Assim, a partir de proposições universalizantes – tais como as que faz o narrador quiroguiano em seus artigos – a experiência da escrita é submetida à formalização de um manual, de um decálogo, de truques. É importante ressaltar que tanto o decálogo, quanto o manual apresentam-se sob a forma de uma completude, uma forma que pretensamente contém tudo sobre um determinado saber; não menos importante é notar como estas formas completas sucedem-se numa longa série, que ironicamente desdiz a própria forma: Ao "Manual del perfecto cuentista" sucedem-lhe os "Trucs del Perfecto cuentista" e a estes o "Decálogo del perfecto cuentista" e assim sucessivamente numa reiteração que nos faz pensar em não menos que na sustentação de uma sedução e na reafirmação da figura do mestre.

Entretanto, além do pressuposto de que "qualquer Todo pode se dizer" (Milner, 1978:46), que autoriza essa escrita quiroguiana, está presente nesses artigos o seu oposto, o "Tudo não se diz" (Milner, 1978:44), a todo momento marcando a impossibilidade da tarefa proposta.

Pode-se dizer, portanto, que há duas posições opostas no texto quiroguiano sobre o conto: uma sedutora e outra que, à força de seu pessimismo, torna-se irônica. Pois bem, ao penetrar no "Manual del perfecto cuentista", que bem poderia ser qualificado com o que Bakhtin tão acertadamente alcunhou como "labirinto polifônico"[83], o que objetivo, mais do que "encontrar a saída" ou "perceber o todo", é mostrar como se articulam as bifurcações irônicas do narrador quiroguiano, que minam qualquer possibilidade de totalidade ou teorização.

uma leitura enunciativa do manual

A operacionalização da leitura de "El Manual del perfecto cuentista" que aqui proponho partirá fundamentalmente da teoria da enunciação de Ducrot (1984), a qual permite levar adiante a oposição "Qualquer Todo pode se dizer" / "Tudo não se diz" –

[83] "Parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo" (Bakhtin, 1981:37)

fundadora do texto e de seu efeito irônico – com a finalidade de analisar como ela opera no texto.

Pois tal como tem sido analisado este texto pelos críticos de Quiroga ao longo de décadas, a questão da ironia é tocada marginalmente, quando não ignorada, com o que se perdem importantes efeitos do texto. Da percepção de que o entendimento do procedimento irônico é fundamental para uma leitura mais produtiva do texto, e de que as reflexões de Ducrot neste campo mostram-se bastante instigantes e utilizáveis neste caso, propus – a partir do seu "Esboço para uma teoria polifônica da enunciação" - a divisão dos enunciados do texto entre os principais enunciadores – marcados pelas posições acima definidas – e a explicitação do seu embate, como forma de dar conta dos sentidos ali implicados.

Dessa forma, creio que a proposição de uma leitura enunciativa do "Manual" pode resultar num saudável confronto entre as possibilidades da semântica da enunciação para a leitura de um artigo e o modo de ler que tem sido costumeiro entre os críticos quiroguianos.

O artigo de que nos ocuparemos postula logo no título a existência de um manual, um compêndio sobre a escrita do conto, o que já remete ao espírito do "faça você mesmo" presente nos magazines da época[84]. Paradoxalmente, tal termo encontra-se associado a "perfeito contista", onde a anteposição do adjetivo "perfeito" confere-lhe centralidade no sintagma, criando uma relação direta entre o "manual" e a "perfeição" na escrita dos contos. O paradoxo consiste justamente em que a perfeição possa ser alcançada através de um manual, de uma obra que é justamente a facilitação de uma determinada teoria ou, dito de outra forma, que o perfeito contista possua um manual para escrever. Tal título serve também como promessa de que algo sobre este manual será tratado no artigo, que este artigo será o manual ou, ao menos, parte dele. Mas por quaisquer destas leituras, tem-se a

[84] Para que vejamos o alcance do *faça você mesmo* à época, podemos tomar por exemplo um número de 1907 da revista *Caras y Caretas*, no qual podemos ver os seguintes exemplos: (1) Um anúncio da Commercial Correspondence Schools que promete "Aprenda gratis la teneduría de libros en casa. (...) El conocimiento de la contabilidad aumenta las oportunidades un ciento por ciento. Nuestro método supera á todos los otros. **Se puede aprender rápidamente en casa, sin pérdida de tiempo ó de dinero**. Lo garantizamos." (2) A seção "**Recetas** y Procedimientos útiles", assinada pelo Doctor ZELTIUS, que oferece soluções "para la tos", "para limpiar los cristales", receitas de "polvos paral os dientes", "blaquear la cutis", "eplepsia", "para dorar cobre y latón", "para el insomnio", "para evitar arrugas de la cara", entre outros, com as respectivas lista de ingredientes. (3) Um anúncio de "El veedee", "el notable aparato mecánico denominado VEEDEE, se emplea con todo éxito en las enfermedades que pueden tratarse por el masaje, matando instantáneamente casi todos los dolores agudos y realizando un fortísimo porcentaje de curaciones." (Caras y Caretas, 20 de julho de 1907) [grifos meus].

promessa ao leitor do acesso facilitado a esta perfeição, através de um compêndio de técnicas.

Já no primeiro parágrafo do texto, o locutor-escritor, evocando sua experiência, propõe a questão da existência de truques de ofício:

> "Una larga frecuentación de las personas dedicadas entre nosotros a escribir cuentos, y alguna experiencia personal al respecto, me han sugerido más de una vez la sospecha de si no hay en el arte de escribir cuentos algunos trucs de oficio, algunas recetas de cómo uso y efecto seguro, y si no podrían ellos ser formulados para pasatiempo de las muchas personas cuyas ocupaciones serias no les permiten perfeccionarse en una profesión mal retribuida por lo general y no siempre bien vista." (Quiroga, "El manual del perfecto cuentista")

Os procedimentos da ironia se revelam neste primeiro fragmento. Há um enunciador que fala da perspectiva do escritor profissional e experiente, autorizando-se a tratar do tema justamente por sua convivência com outros escritores e sua experiência de escrita; e há também outra voz, que chamarei de *enunciador-leitor*, que se pergunta "se não há na arte de escrever contos alguns truques de ofício, algumas receitas de cômodo uso e efeito seguro". Interessante notar que o campo semântico das ocupações cotidianas associado ao leitor da revista é de caráter positivo: "ocupações sérias", enquanto que os termos que se associam ao cotidiano do escritor são os da marginalidade: "profissão mal retribuída", "[profissão] nem sempre bem vista". Assim, já que se ocupa de algo seriamente, o leitor suposto pode ter na escrita de contos um "passatempo" cotidiano.

Mas note-se que, se por um lado a escritura como ofício é assumida no fragmento como marginal, a escrita como arte mantém-se como objeto de desejo, por outro lado. Note-se também que o que é profissão para o escritor é passatempo para o leitor. Não interessa o contista mal visto e mal-remunerado, mas o "perfeito contista". A perfeição idealizada, adjetival, da arte da escrita, poderíamos dizer, antecede a figura profissional e marginal do contista que busca o domínio da prática da escrita. Assim, o atalho ironicamente proposto pelo mestre é que passatempo e arte se equivalham, desconsiderando, a princípio, ao menos, o caminho árduo da prática através dos truques do ofício.

Nesse momento, notamos que a autoridade do mestre, para sustentar-se ao longo da argumentação, deverá resistir à imagem negativa do escritor-profissional. Para efeito da

análise, estabelecerei dois principais enunciadores, através dos quais o tensionamento entre autoridade do mestre e imagem negativa do escritor *profissional* será mantido ao longo do texto: trata-se justamente de um *enunciador-mestre* e de um *enunciador escritor*, ou o sedutor e o cético: ao primeiro corresponde a proposição "qualquer Todo pode se dizer" e ao segundo "Tudo não se diz". Note-se que ambos são autoridades, que ambos poderiam ser identificados ao locutor e, no limite, com o homem Horacio Quiroga. Contudo, o que difere um do outro é justamente como sustentam, diante do leitor, sua posição em relação à escrita.

O enunciador-mestre promete suprir a demanda do leitor, oferecendo a este "três ou quatro receitas das mais usuais e seguras" para "a prática cômoda e caseira daquele que veio a chamar-se o mais difícil dos gêneros literários". Notemos como se mantêm preservadas a promessa de facilidade, por um lado, e ainda assim a dificuldade ou mesmo inacessibilidade do gênero, "o mais difícil dos gêneros literários", por outro. Curiosamente, a figura marginalizada do escritor profissional, que parecerá inexistir ao longo do artigo, e que se aparecesse categoricamente desmontaria a possibilidade do postulado e prometido manual, bem como colocaria em risco a existência do texto, mostra-se entretanto imbricada organicamente nele, através dos procedimentos irônicos, os quais, como veremos, são contundentes a ponto de colocar sim em questão a todo momento o que é dito pelo enunciador-mestre, que se constitui pelo desejo suposto do público leitor.

Dessa forma, tem-se uma superfície plácida preservada, a do cumprimento da promessa ao leitor, desde que o leitor se permita ser seduzido por ela. Seria interessante ressaltar, à maneira de tênue parêntese, que a figura marginalizada do escritor profissional é de fato cabalmente ignorada neste texto pela crítica quiroguiana.

Poderíamos dizer que se constitui, logo no princípio do texto, a figura do mestre, cujo saber está calcado na experiência de escritor. Em termos enunciativos, este enunciador-mestre, transmite seu suposto saber através de fórmulas categóricas, que podem traduzir-se como receitas, truques, mandamentos, axiomas etc. O elemento desestabilizador é justamente o enunciador-escritor, o qual, sistematicamente, desdiz ou matiza as receitas do enunciador-mestre. Vejamos:

> "Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. **Nada, sin embargo, es más difícil.**"

(Quiroga, "El manual del perfecto cuentista", 1925) [grifo meu]

O enunciador-mestre diz categoricamente: "o conto começa pelo fim.". O enunciado do senso comum: "Nada no mundo pareceria mais fácil." E o enunciador-escritor retruca: "Nada, entretanto é mais difícil". Contrariando o alerta pessimista do enunciador-escritor, aparece o truque das frases feitas; trata-se de um repertório de frases entre aspas, de lugares comuns, sobre cuja autoria limita-se a dizer "otra vez será". Trata-se de frases esvaziadas de significação, tais como "Fue lo que hicieron", "Sólo ella volvió el rostro", "Y así continuaron viviendo", "Nunca más volvieron a verse". Trazendo à cena estas vozes que supostamente são atribuídas à "literatura nacional", cria-se o efeito irônico sobre certo tipo de literatura, na qual os contos terminariam com uma frase qualquer, desde que fosse uma frase de efeito, a qual, não necessariamente, viria em decorrência do que se viera urdindo ao longo da narrativa. No limite, o truque de pregar um rabicho no fim do conto para fazê-lo terminar em grande estilo remete muito mais a um cacoete de literatura, a um artifício, a um passatempo enfim, do que ao trabalho árduo referido pelo enunciador-escritor, a quem novamente citamos: "Nada, sin embargo, es más difícil".

Assim, dessa configuração poderíamos depreender o seguinte: usar o truque da frase-feita, elidir o trabalho duro, pelo qual a frase final aparece em decorrência da economia interna da narrativa e não de uma lista estéril, é optar pela solução do mínimo esforço, a qual resulta na reiteração do mesmo – a má literatura, e não a criação.

Um exemplo mais, agora referido ao começo dos contos:

> "De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo de un cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. 'Todo es comenzar'. Nada mas cierto; **pero hay que hacerlo**. Para comenzar, se necesita, el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va." (Quiroga, "El manual del perfecto cuentista") [grifos meus]

Outra vez, o enunciador-escritor contradiz o enunciado do senso comum de que "el comienzo de un cuento es tarea elemental", ao dizer que é preciso "comenzar", "saber adónde se va" e estar "con miras al final". Mas o enunciador-mestre, para poupar o leitor das desilusões da prática, propõe suas receitas caseiras: "he notado que el comienzo ex abrupto, como si ya el lector conociera parte de la historia, proporciona al cuento un insólito vigor", ou "De óptimo efecto suele ser el comienzo condicional", e finalmente "deduzco que el truc más eficaz (o eficiente como se dice en la Escuela Normal), se lo halla

en el uso de viejas fórmulas abandonadas (...) 'Era una hermosa noche de primavera' e 'Había una vez...'".

Atentemos, primeiramente, para como o enunciado evocativo da Escola Normal remete ironicamente a toda a pedagogia da escrita que quer nos propor o enunciador-mestre. Como já ocorrera anteriormente, na conclusão do tema anterior, volta a voz do enunciador-escritor, ainda na referência ao começo do conto:

> "¿Qué intrigas nos anuncian estos comienzos? ¿Qué evocaciones más insípidas, a fuerza de ingenuas, que las que despiertan estas don sencillas y calmas frases? Nada en nuestro interior se violenta con ellas. Nada prometen, ni nada sugieren a nuestro instinto advinatorio. Puédese, sin embargo, confiar seguro en su éxito...**si el resto vale.**" (Quiroga, "El manual del perfecto cuentista", 1925) [grifos meus]

Desta vez, basta o enunciado condicional do enunciador-escritor ("si el resto vale") para, matizando a panacéia, mostrar que depois de lançar mão de uma das frases oferecidas, há que se escrever um conto, o qual deverá valer algo para justificar a frase inicial mas, note-se, neste caso, seria prescindível usar uma frase inicial como as da lista. Mais uma mostra da inutilidade do manual.

Se fosse para resumir o procedimento recorrente dos dois enunciadores, poderíamos dizer que o enunciador-mestre elide a prática ao fazer um cacoete dela, pelas receitas, mandamentos e frases feitas. O enunciador-escritor, por outro lado, desdiz a eficácia da receita justamente pela remissão à prática, no que ela tem de refratário à "manualização" e à teorização. O enunciador-escritor, contraponto à panacéia do mestre, preserva com seus comentários um espaço desidealizado da criação, o qual supõe trabalho duro e algo de intransmissível da experiência da escrita. Uma vez mais, afirmando "Tudo não se diz".

revisão crítica

Neste momento, recorrendo explicitamente à Teoria da Argumentação de Ducrot (2001), ao retornar os enunciados apresentados, o que nos chama a atenção é o fato de que o enunciador-escritor aparece, regra geral, em 'atos de concessão' (cf. Ducrot, 1984), argumentando em sentido oposto ao enunciador-mestre, reorientando o que vinha sendo dito, levando sempre à outra conclusão, a da dificuldade e do trabalho duro:

(1) Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. **Nada, sin embargo, es más difícil.**
(2) 'Todo es comenzar'. Nada mas cierto; **pero hay que hacerlo**.
(3) Puédese, sin embargo, confiar seguro en su éxito...**si el resto vale.**

A partir do que propõe Ducrot, e pela leitura que venho sustentando, tais enunciados seriam considerados irônicos. É-nos evidente como o efeito irônico da irrupção no discurso dos enunciados do enunciador-escritor desestabiliza tudo o que fora dito pelo mestre, e a todo momento põem à prova a possibilidade de uma teorização, sendo sua crueldade ainda maior a ponto de que aceitar a teorização e colocar em prática os truques é identificar-se prontamente com a literatura estéril e redundante, que não superará o estatuto de passatempo, o que é dito logo no primeiro parágrafo. Desta forma, pelo que é preconizado pelo conceito de orientação argumentativa de Ducrot, teriam mais força os enunciados concessivos, o que, projetado em nossa leitura, de fato, destruiria qualquer possibilidade de mestria.

Ocorre que "El manual del perfeto cuentista", após seus oitenta anos de existência tem já sua história de análises, e da revisão das sucessivas análises levadas a termo pela crítica literária surge um dado revelador. A imagem do labirinto, que no princípio evocamos através de Bakhtin, parece ter tragado não poucos leitores.

Disse no princípio que Quiroga leva ainda hoje a alcunha de mestre do conto, e não por acaso identifiquei para nossa análise um enunciador-mestre categórico e sedutor no "Manual...". Nota-se então, pela revisão da crítica de Quiroga, na leitura tais de artigos sobre o conto, um papel importante na manutenção da figura do mestre. Os preceitos quiroguianos foram tratados como "generalizaciones teóricas condimentadas entre veras y bromas", "preocupaciones teórico-literarias" (Bratosevich, 1973:29-30), "princípios teóricos" (Arrigucci Jr, 1973:33), "poética do conto" (Bittencourt, 1998). É interessante notar como algumas destas imagens, ainda que levem em conta o humor que há nestes artigos, sempre o fazem de modo marginal, como se fosse realmente um "condimento" e não elemento propriamente cáustico e constitutivo do texto, ao colocar em questão a própria possibilidade da teorização.[85]

[85] Vale aqui a aclaração de que há poucos artigos sobre o conto em que Quiroga abandona a veia humorística presente nesse "Manual del Perfecto Cuentista", tais como "Ante el tribunal" e "La Retórica del cuento", mas tampouco nestes textos o narrador quiroguiano 'teoriza', antes faz uma defesa de sua produção narrativa.

Emir Rodríguez Monegal, também se referindo ao "Decálogo del Perfecto Cuentista" (1928), dirá, atribuindo-se uma posição não só de crítico mas também de juiz, que há neste texto: "formulaciones algo rígidas", "cierta ironía soterrada", "simplificaciones y hasta errores" , mas que, ainda assim, "tiene su importancia" (Monegal, 1968: 231).

Em resumo, a partir da análise que propus, poderia afirmar que parte da crítica literária que se ocupou em ler Quiroga caiu na armadilha da sedução do mestre. Há no texto de Quiroga a retomada do desejo e da promessa da revelação das leis da escrita do conto, e tal promessa tem sim força sedutora e um público ávido por ela, seja o ocupado leitor, seja a crítica. Assim, parece que muitos leitores converteram-se em vítimas da ilusão "normativa" (Cf. Marcherey, 1971) , a qual, torna maior a queda na armadilha discursiva, também prevista pelo texto de Quiroga, de que cair nesta tentação de acreditar no manual seria também acreditar na literatura como mero passatempo para leitores mui ocupados com coisas mais sérias.

Ser argentino na selva – uma passagem

Tomei, neste capítulo, a ciência como um dos braços modernizadores da Civilização, mostrando, assim, como o discurso da ciência fazia reverberar o discurso da fronteira no âmbito da cidade.

Quiroga, com seus artigos sobre o conto, faz as vezes do cientista, através da figura do mestre. Curiosamente, vê-se uma espécie de homem-bomba, pois seu narrador, por mais que proponha arrebanhar seguidores, pouco crê na eficácia de seus mandamentos, dada a considerável ironia presente nesses textos.

Como vimos no que se referia à figura de Einstein, não importa que seus escritos sejam incompreensíveis, parecem dizer os leitores, o importa é que – através deles – pode-se ser (ou parecer) moderno. Assim, o culto à ciência – incompreensível – encontra na figura do cientista Einstein melhor acolhida; no caso de Quiroga, o mesmo parece se repetir. Em ambos os casos, o ávido leitor parece dizer: é mais fácil aclamá-los mestres do que seguir-lhes os mandamentos. Quiroga é alçado à condição de mestre, com seus textos, que certamente inscrevem-se neste discurso, com uma promessa de suprir a demanda de seus gulosos leitores.

E não nos esqueçamos também de que Quiroga foi um dos divulgadores desta ciência facilitada, através da publicação, nas páginas de *Caras y Caretas*, no ano de 1927, de curtos artigos sobre cientistas como Pasteur, Fulton (inventor do barco a vapor), Horace Wells ("descobridor da anestesia geral"), Laplace ("criador da teoria da formação do mundo por uma nebulosa"[86]), Cartwright (inventor da máquina de tecer), ao lado de exploradores e escritores, como Rubén Darío e Edgar Allan Poe. Não é de se estranhar, portanto, que o próprio Quiroga viesse a construir, em seus artigos narrativos sobre o conto, também uma imagem de maestria de si mesmo, por estes mesmos anos. Mestre sem discípulos possíveis, como vimos, mas com seguidores até a atualidade.

Dito isso, parece-me fundamental trazer à discussão um fragmento de Montaldo (2004), em que a autora polemiza com Sarlo acerca da possibilidade de ciência em Quiroga:

[86] Cito aqui os epítetos da série de artigos de Quiroga conforme a tradução brasileira de Faraco (2002:112).

"Beatriz Sarlo fala da técnica face à ciência como conformadora do discurso em vários contos de Quiroga. Ao contrário, trata-se da impossibilidade da ciência e da técnica, que sucumbem à natureza, nunca submetida ao saber." (Montaldo, Graciela, 2004:221)

Assim, com Montaldo, somos lançados de volta à selva, num texto sugestivamente chamado "O fracasso do dândi, o fracasso do aventureiro". A autora parece dizer-nos que, se a selva geograficamente localiza-se na face interna da fronteira, discursivamente parece estar fora da idéia da nação argentina. Sua proposta é instigante pois, com seu texto, obriga-nos a dar um estatuto à selva em Quiroga nesta dissertação.

Sobre o modo como toma a selva, diz a autora:

"Penso a selva como essa **terra baldia – semelhante ao deserto** –, onde caoticamente se juntam os **despojos da civilização**. A selva, portanto, assim, como o selvagem, é aquilo que não se pode integrar, e que por isso se rechaça" (Montaldo, 2004:215) [grifos meus]

A perspectiva que ela parece adotar é aquela de que tratamos no princípio deste capítulo: a do Estado Liberal argentino, que defende a exclusão do que não se integra, e que toma a selva como deserto.

Entretanto, creio neste momento ser crucial fazer uma ressalva. Parece haver um limite tênue entre (a) tomar a selva de Quiroga como ocupando um lugar no discurso do estabelecimento das fronteiras e (b) assumir este discurso e tomar como dada a sua exclusão. Assim, pela minha posição neste trabalho, sou levado a perguntar: se se assume o que é proposto em (b) – que a selva quiroguiana não participa da idéia de nação, pois esta parece ser a posição de Montaldo – então qual é o discurso que rege a organização desse lugar, a selva?

Segue a autora:

"Quiroga parece falar (ainda sob o poder do paradigma positivista que organiza boa parte da ficção pós-modernista, como os contos de Lugones, por exemplo) dos *limites do saber*, daquilo no que a racionalidade não consegue penetrar. Neste sentido, **a selva é o lugar irracional por excelência, onde nenhuma lei tem sentido**, e por isso se revela como o território dos sujeitos terminais e dos restos. **É o limite da lei e do Estado.** Aqueles que não se submetem a ela perdem, pois do outro lado está 'a lei da selva', o calor do trópico que mina as vontades, **a violência da natureza que extermina os sujeitos**. Natureza/Estado são as fronteiras desses indivíduos lançados para fora da modernidade. A natureza já não é um lugar para se estar 'consigo mesmo', mas o contrário: a selva será o território da perda, daquilo que se confronta." (Montaldo, 2004:221-2)

Montaldo parece postular a selva quiroguiana num estado de natureza, fora do

Estado, da lei e fora do discurso da modernidade: "Como **uma zona exterior às fronteiras nacionais**, o trópico é agora o espaço onde os sujeitos esperam pela morte." (Montaldo: 2004:219).

Como venho afirmando ao longo deste trabalho,[87] se há uma fronteira constitutiva que reverbera na obra de Quiroga, ela o fará no conjunto de seus contos que não apenas os da selva; de igual maneira, se há um funcionamento discursivo da fronteira na discursividade do argentino, parece-me conseqüente que ele se aplique ao conjunto da produção daquela região que está inscrita naquele discurso. E, neste sentido, o critério não pode ser o geográfico, limitado, por exemplo, ao que está fora da selva *misionera*.

Com isso quero dizer que, pesem as evidentes diferenças de condições materiais – apresentadas por Quiroga – entre os ambientes urbano e misionero, buscarei explicitar nas páginas seguintes – como o discurso que rege ambos contextos é o mesmo. A natureza não elude o discurso científico e modernizador.

Tomemos, ainda no campo das *inquietudes experimentales*, uma comparação que pode nos elucidar. No conto "El vampiro" (1927), os personagens Grant e Rosales tentam, através de *raios emocionais*, criar imagens visuais e tangíveis de seus desejos. Tal relato passa-se, evidentemente, num contexto urbano. Já no conto "Los destiladores de naranjas" (1923), Dr. Else, um biólogo decandente, busca uma forma acessível de destilar laranjas, para produzir licor em larga escala.

Nos dois casos, o que está em questão não é uma necessidade de subsistência, mas uma forma de realizar um desejo através da construção de uma máquina. Nos dois contos os personagens realizam sua fantasia, não importa o custo. Parece claro como cada um desses contos serve como exemplar de um mesmo funcionamento: aquele segundo o qual a técnica pode satisfazer um desejo.

Assim, o desejo pela ciência, e por seus benefícios aplica-se também à selva de Quiroga, de modo não muito distinto em relação ao que ocorre na cidade. Dessa forma, sou levado a matizar a "impossibilidade da ciência e da técnica" não como uma peculiaridade da selva literária de Quiroga, ou da Misiones denotativa; pois, conforme analisado no princípio deste capítulo, o que parece prevalecer na Argentina do início do século XX é muito mais um *elogio à ciência* do que propriamente produção científica. E, por outro lado,

[87] Principalmente nas três últimas seções dos *Fundamentos*

a volúpia com que alguns personagens *misioneros* se entregam aos encantos da técnica também é comparável a de outros escritores urbanos argentinos[88]. Uns e outros estariam submetidos ao mesmo funcionamento discursivo, sendo o cenário – urbano ou selvagem – decisivo tão somente nos meios que se tenha à disposição para levar adiante os projetos construtivos.

Quanto à existência de uma lei simbólica que sirva de mediadora das relações sociais na selva de Misiones, esta questão será respondida no capítulo seguinte, quando será tratada a questão do *portunhol* nalguns contos de Quiroga que tem por cenário a selva de Misiones.

[88] Podemos pensar, por exemplo, na narrativa urbana de Roberto Arlt, marcada pelos desejo da invenção.

Capítulo 4 – O estrangeiro na língua

"é o indivíduo, e não um lugar geográfico qualquer,
que constitui o verdadeiro lugar de contato das línguas"
(Weinreich *apud* Serrani-Infante (2002:241))

"se llama *extranjera*, ya sea persona o cosa, a la que es de *fuera*,
diferente, distinta, separada de otras, extraña a ellas;
aplicándola principalmente a naciones, familias, profesiones, usos, etc.,
correspondiendo la palabra a la de extraño, raro, *fuera* de lo común, o sea a las latinas
***extraneus, alienus, alienigena, advena, exter, exterus,* opuestas a la de propio."**
(Olivé, 1843 *apud* Barcia, 1950:691)

Iniciamos este capítulo, propondo a retomada o terceiro âmbito proposto por Rama – conforme discutido nos *Fundamentos* –, ou seja, aquele que se refere à língua. Esta retomada, ao final do último capítulo deste trabalho, tem a conseqüência de não podermos furtar à nossa discussão o papel fundamental do narrador de Quiroga na construção das narrativas, bem como do discurso da fronteira, tratado no capítulo anterior.

De modo que é essencial retomar a idéia de Rama de que, na literatura transculturadora, haveria

> "**a unificação lingüística do texto literário**, respondendo a uma concepção de organicidade artística evidentemente mais moderna, graças a uma muito nova e impetuosa confiança na **língua americana própria**" (Rama, 1982, 267) [grifos meus]

Na contramão do projeto unificador de Rama, encontramos as afirmações de Montaldo que, debruçada sobre a obra de Quiroga, considera a selva como

> "o lugar de um **mal-entendido** – o que, aliás, tende a se perpetuar" (p. 220), "o lugar **irracional por excelência**, onde nenhuma lei tem sentido, e por isso se revela como o território dos sujeitos terminais e dos restos. **É o limite da lei e do Estado**" (Montaldo, 2004: 221) [grifos meus]

Mais que os vinte e dois anos que distanciam os dois textos, o que parece afastá-los é um posicionamento diante de um projeto utópico, a começar pelo próprio título dos trabalhos. Enquanto o texto de Rama compõe um volume que se propõe a pensar sobre a

Transculturación Narrativa en América Latina, o de Montaldo ocupa-se em, a partir da figura de Quiroga, tratar de "o fracasso do dândi, o fracasso do aventureiro".

Interessa aqui, sobretudo, que nos perguntemos o que esses dois textos, escritos de posições tão distintas, têm a nos dizer sobre o lingüístico na obra de Quiroga, sobremaneira nos textos de que trataremos nesta seção, aqueles que tem por espaço narrativo a selva de Misiones. Ambos os autores partem do pressuposto de um encontro de diferentes línguas ou registros lingüísticos; Rama fala numa feliz – e utópica? – união transculturadora, que, na literatura, engendraria a "língua americana própria"; Montaldo, sem se referir diretamente à língua, mas à sua instância – a do símbólico – fala da selva como lugar "de um mal-entendido que (...) tende a se perpetuar".

Assim entre a inclusão utópica e a exclusão descrente, ambos nos indicam como central o encontro simbólico com o outro e, assim, nos levam a interrogar-nos – através da língua – sobre a natureza deste encontro. Qual o lugar da língua em Quiroga, preponderantemente quando se trata do contato entre aqueles personagens que se apresentam – e se dizem – como diferentes?

Como ao longo da discussão sobre a fronteira – tanto na história argentina como na literatura de Quiroga – viemos também tratando de questões relativas à nacionalidade constituída discursivamente, parece apropriado, nesta altura do trabalho, para responder às novas questões propostas, alterar o ponto de observação e atentar para a peculiaridade das relações entre personagens de nacionalidades distintas, em contato no âmbito da selva literária de Quiroga. Assim, pretendo radicalizar o contraste com o outro, personificado na figura do estrangeiro. Falar deste outro é essencial para estabelecer – na literatura de Quiroga – como aparecem os contornos do que é próprio. Ou seja, como se desenha e onde se coloca a fronteira.

do estrangeiro

Estrangeiro é o que habita o outro lado da fronteira do que se considera próprio. Etimologicamente, segundo Olivé (*apud* Barcia, 1950:692) define o termo como advindo de uma negação:

"De la preposición latina *extra, fuera*, unida a un radical se forman muchas palabras que vienen a ser privativas o excepciones y separaciones de la significación del radical, como extraordinario, que es cosa *fuera* de lo ordinario y común, *extra tempora*, fuera del tiempo." (Olivé, 1843 *apud* Barcia, 1950:691).[88]

Fundado numa negação, esse termo, ao falar do outro, traz à tona a noção do próprio pertencimento, da natividade que o termo estrangeiro nega. Estrangeiro é um termo que convoca um ponto de referência para significar-se: é-se estrangeiro em relação ao nativo; o termo traz implícita, portanto, a confrontação sobre o pertencimento e, com ela, diz-nos Kristeva, leva o estrangeiro a "relativizar a si próprio e aos demais" (1998:14).

Mas ainda que de fato ocorra esta relativização, é claro que a acompanha um olhar pelo qual se evoca a série que estabelece o lexicógrafo Olivé: "extraño, raro, *fuera* de lo común, o sea a las latinas *extraneus, alienus, alienigena, advena, exter, exterus*, opuestas a la de propio" (Olivé, 1843 *apud* Barcia, 1950:691). Entretanto, seria lícito perguntar o porquê da negação, se na etimologia do termo "estrangeiro" está obliterada a noção do "próprio"[89] ou, dado que se trata de um termo perdido pela etimologia, que da noção do

---

[88] Apesar de referir-se a *extra* como radical, Olivé se cala quanto ao significado da parte final do termo. Outros dicionários – como o da Real Academia – nos remetem a um termo em francês antigo: *estrangier*, do qual, nada foi possível averiguar. Desse modo, optei por seguir a linha proposta por Olivé, o termo fundado numa negação; negação de algo obliterado, acrescentaria.

[89] Freud, em "La negación" (1925), nos dirá que a negação aparece como forma de censura inconsciente a uma determinada idéia, como uma resposta a um determinado desejo de repressão. Ducrot (1980), ao retomar esta idéia de Freud, nos permite situá-la melhor, ao recolocá-la em termos enunciativos, e a equiparar a negação a uma resposta contrária a um enunciado anterior, fictício ou não. Ou seja, diante de um enunciado como "Eu não gosto disso", coloca-se em cena uma enunciação que afirma o contrário, à qual "Eu não gosto disso" seria a resposta. Mais uma vez, uma negação supõe uma afirmação:

"Razones diversas nos incitan a comprender muchos enunciados negativos como si fueran refutaciones de los enunciados afirmativos correspondientes, que se atribuyen a un enunciador ficticio. (...) Para reconocer esto, no es necesario sostener, con Freud, que esa afirmación constituye la verdad del enunciado, que expresa el deseo inconsciente, y que la negación es solamente una formalidad superficial impuesta por la censura para que la afirmación pueda hacerse. Aun limitándose a la superficie, es suficiente tratar de explicar el modo como los enunciados se encadenan en el discurso. Se verá a menudo que la negación no-A sigue un desarrollo que, en virtud de ciertos principios de 'buen sentido' podría llegar a la conclusión A." (Ducrot, 1980:138-9)

Proponho, deslocando as reflexões de Ducrot para o nível etimológico, que "estrangeiro" imediatamente supõe o seu contrário, e que ao fazer referência ao estrangeiro alude-se a algo presente em si próprio. Retomando o artigo "Das Unheimlich" de Freud (1919), podemos ver como esta suposição encontra cabida a ponto de que o termo *unheimlich* supõe seu contrário *heimlich*, que ambos chegam a confundir-se, como Freud exemplifica por diversos enunciados. Sugestivamente, opera-se naquele texto com dois termos que fazem referência ao próprio e ao alheio: *unheimlich* é inicialmente traduzido por "sinistro, estranho" e *heimlich* por "familiar, íntimo" (cf. Freud, 1919:2483-2488).

Entretanto, em sua argumentação, Freud busca comprovar como se borram as fronteiras entre um termo e outro:

próprio, necessariamente participa a noção do outro, pelo qual ela se define. Assim, mais que identidade, há, preponderantemente, alteridade.

Pela convocação do termo estrangeiro, somos levados a duas posições antagônicas e não excludentes,

(a) a ambivalência entre o próprio e o alheio – que leva à indistinção – e

(b) o recrudescimento da identidade, o rechaço ao outro, a manifestação daquilo mesmo que o prefixo "extra-" pretende: devolver discursivamente o outro a seu alhures.

Tal antagonismo, inerente à relação com o estrangeiro, ganha, em nosso caso, contornos peculiares. Pois, nos casos que analisaremos – o encontro das línguas portuguesa e espanhola – há inclusive um nome que o quer caracterizar: *portunhol.*

Dada a polissemia do termo, é imprescindível explicitar como o tomaremos neste trabalho. O portunhol será considerado como um funcionamento lingüístico-discursivo peculiar, marcado pela operação dos dois âmbitos aos quais o sujeito é submetido: o do próprio e o do alheio, o do espanhol e o do português.

Uso o termo funcionamento lingüístico a partir das reflexões de Cláudia de Lemos (2002) sobre a fala das crianças; a lingüista inverte a relação entre sujeito e objeto, ao conferir primazia ao funcionamento lingüístico, afirmando que as relações se dão a partir da língua, a qual ganha a função de capturar o sujeito:

> "O que a mim pareceu, então, coerente com essa autonomia e alteridade radical da língua foi dar a ela, à língua, função de **captura**, entendida como estenograma ou abreviatura (sobre esse conceito metodológico, ver Milner, 1989) de processo de subjetivação. Considerada sua anterioridade lógica relativamente ao sujeito, o precede e, considerada em seu funcionamento simbólico, poder-se-ia inverter a relação sujeito-objeto, conceber a criança como capturada por um funcionamento lingüísitico-discursivo que não só a significa como lhe permite significar outra coisa, para além do que a significou." (Lemos, 2002:55) [grifo da autora]

"*heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia,* hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich. Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich.*" (Freud, 1919: 2488) [grifos do autor]

Pois bem, seria o caso de nos perguntarmos agora – etimologicamente – que termo oblitera 'estrangeiro'; porém tal termo parece perdido, não se encontram dados que possam reconstruir esta noção de próprio. Com o que somos levados a afirmar que a noção de próprio necessariamente define-se em relação ao outro.

O que me parece fundamental sublinhar na reflexão da autora é justamente a anterioridade lógica da língua em relação ao sujeito, através da qual é possível conferir-lhe primazia no processo de subjetivação. Vale ressaltar que tal proposta dá-se no marco da doutrina lacaniana, segundo a qual o sujeito é estruturado como linguagem.

Mesmo com a ressalva de que se trata de reflexão pensada noutro campo – o da aquisição da língua materna –, parece-me apropriado projetar esta discussão proposta por Lemos no âmbito da língua estrangeira em seu funcionamento literário.

Pensar a língua não como um código que o sujeito aprende, mas como um funcionamento que apreende e constitui um sujeito é a proposta de Lemos que pretendo deslocar para o portunhol na literatura neste trabalho. Assim, será possível pensar o portunhol não como língua (ou interlíngua), mas como *funcionamento lingüístico discursivo*, cuja importância reside em ter um papel fundamental no estabelecimento das relações entre os personagens estrangeiros em Quiroga. Trata-se de um funcionamento próprio que diz bastante sobre as duas culturas, que não é a língua americana própria de que falava Rama (1982), mas que tem a peculiaridade do encontro de que ele parecia querer dar conta ao cunhar tal expressão.

Assim, a captura por esse funcionamento leva o personagem a um limiar, tal como o define Perlongher, no prefácio a *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, como um "entre-línguas" (*apud* Celada, 2002:111), que eu complementaria como sendo uma errância entre-línguas. Errância que remete ao verbo *errar*, porém não no sentido pedagógico, que considera o erro como algo a corrigir, e sim como o sentido de *vagar sem rumo*. Assim, o substantivo *errância* nos oferece ainda a marca do vagar contínuo, sem rumo, próprio do sujeito submetido à língua do outro.

Independentemente de discutir aqui se a concepção dos personagens pelo escritor Horacio Quiroga responde a alguma espécie de planejamento, a proposta de leitura que orientará as análises deste capítulo será a de tomar os enunciados de portunhol e, a partir deles, tratar da interação entre os personagens, e entre personagens e narrador.

Sustentar esta análise implica dizer que os personagens de Quiroga são lingüisticamente verossímeis. Quando me refiro a esta verossimilhança, a ênfase recai sobre a construção, por parte de Quiroga, de um universo literário coeso, a ponto de sustentar

análises desta ordem. Assim não trato aqui de que a obra de Quiroga transponha para o literário os conflitos da história argentina; e sim, preponderantemente, que ela recria literariamente estes conflitos.

Nesse sentido, o estatuto do trabalho literário de Quiroga não seria o que comumente se lhe atribui, de ser obra mimética e objetiva, mas de levar a cabo uma construção literária de um universo, com contornos subjetivos e políticos apreensíveis, inclusive, na superfície lingüística do portunhol de seus desterrados. Por esta perspectiva, Misiones teria o estatuto equivalente ao da Macondo de García Márquez ou a Santa María de Onetti, e não mais o de cópia mimética de uma região. Insisto ainda que a leitura da narrativa de Quiroga a partir de um critério realista leva a explicitar nela achados e malogros diferentes dos que os decorrentes do meu viés de análise.[90]

Gostaria de, finalmente, aludir ao fato de que o encontros entre personagens brasileiros e argentinos ou paraguaios dá-se no marco de alguns conflitos de caráter político, que não poderão ser desconsiderados na análise.

Ao falar em fato político é importante lembrar que os personagens da selva de Quiroga que estão submetidos a funcionamentos lingüísticos fronteiros passaram pela experiência da migração: seja de um território a outro (no caso dos brasileiros), seja de uma cultura a outra (no casos dos guaranis). E que esta migração deu-se no contexto de uma conjuntura política específica: seja uma revolução, uma guerra ou a fuga da punição por um crime cometido. No mundo da selva quiroguiana, a porosidade se mostra nas migrações sucessivas de parte a parte.[91]

Nesse sentido, ao nos darmos conta da porosidade da fronteira geográfica, concordamos com a já citada afirmação de Montaldo (2004), de uma ineficácia do Estado, das falha de leis reguladoras que disponham sobre esses indivíduos. Entretanto, esta afirmação não basta para que se generalize a noção de uma terra sem lei. A instância do simbólico manifesta-se, neste contexto, de modo distinto; e, na ausência do Estado, o

---

[90] Segundo Rodríguez Monegal (1968:144), "Para muchos lectores de *Los desterrados* quizá sea penoso saber que una de sus mejores creaciones – más claras y más cargadas de sombra, a la vez – esté **copiada literalmente de la realidad**". [grifo meu]

[91] Em "Los desterrados" (1925), diz-nos o narrador quando da chegada do brasileiro Joao Pedro a Misiones: "En aquel tiempo – como ahora -, el Brasil desbordaba sobre Misiones, a cada revolución, hordas fugitivas cuyos machetes no siempre concluían de enjugarse en tierra extranjera". No mesmo conto, ao final, Joao Pedro e seu companheiro Tirafogo empreendem uma caminhada a pé de volta à terra natal.

personalismo ganha centralidade, e a lei se ampara na palavra, o que, mais uma vez, confere importância ímpar à análise da língua, pois é ela a instância estruturadora das relações.

Neste ponto, aproveito para retomar dois dos termos anteriormente utilizados para caracterizar a situação do sujeito em face ao estrangeiro: o recrudescimento da nacionalidade, e a ambivalência diante do estrangeiro. Estes dois termos se apresentam de maneira cabal no território geográfico da fronteira porosa: a selva tropical e o rio Paraná, ambos sem policiamento. Esta fronteira porosa, este poder entrar e sair do território pode nos levar a duas reflexões aparentemente contraditórias: o indivíduo perde sua noção de pertencimento, confunde-se entre o aqui e o alhures. Neste sentido, o portunhol marca-o como estrangeiro em qualquer das bandas, como teremos oportunidade de analisar no caso dos personagens do conto "Los desterrados". Por outro lado, se esta indistinção parece ser um submetimento inevitável, ela não se dá de modo inconsciente, é o que parece dizer-nos o peão paraguaio, personagem do conto "Una bofetada", o qual, após o crime cometido em seu país, cruza o rio rumo ao Brasil e sabe que naquele momento "perde a bandeira"[92].

A aparente contradição que a fronteira parece evocar resolve-se se nos damos conta de que o cruzamento da fronteira leva necessariamente ao recrudescimento da nacionalidade própria, mas que esta nacionalidade não parece ser reconhecida em nenhuma banda da fronteira, pois cruzá-la é trazer na língua a cicatriz de ser estrangeiro, é ter a nacionalidade – qualquer que seja ela – não mais reconhecida: o indivíduo torna-se estrangeiro (ou fronteiro) para quem quer que seja.[93]

A frase do peão paraguaio é, pois, emblemática: "Voy a perder la bandera". Trata-se de perder sua bandeira, não de ganhar outra. Trata-se de perder a filiação nacional, qualquer filiação, ser de fato estrangeiro em quaisquer das duas bordas. Observaremos adiante como esta é também a situação de Tirafogo e Joao Pedro, velhos peões brasileiros com residência

---

[92] Em "Una bofetada" (1916), o peão, para vingar-se de uma bofetada recebida pelo patrão, tortura-o com um chicote, coloca-o numa jangada à deriva, e foge, também à deriva numa canoa, para o Brasil: "- Voy a perder la bandera – murmuraba mientras se ataba un hilo en la muñeca fatigada. Y con una fría mirada a la jangada que iba al desastre inevitable, concluyó entre los dientes: - ¡Pero ése no va a sopapear más a nadie, gringo de un añá membui!".

[93] Como veremos adiante, após anos de permanência no território hispânico, é difícil imaginar que Joao Pedro e Tirafogo – os personagens de "Los desterrados" (1925) possam sentir-se em casa em algum dos dois territórios. Serão, antes de tudo, fronteiros – é o que parece dizer o final do conto.

em Misiones há anos que, mesmo conversando entre si ou falando da pátria comum não falam português entre si, mas portunhol.

E o fato de haver portunhol implica haver um funcionamento operando sobre o sujeito, que o remete às duas línguas: a portuguesa e espanhola. Um dos pilares que sustentam as análises aqui propostas é a hipótese de que a língua materna não desaparece, e que tampouco o espanhol desaparece.

O acercar-se do estrangeiro: "Un peón" (1918)

A análise de "Un peón" nos servirá para retomar alguns aspectos já tratados da narrativa de Quiroga, para que os projetemos na discussão aqui proposta: como concorre a língua de fronteira na construção do relato, na constituição do universo literário de Misiones, e na construção da interação entre os personagens.

Este longo conto foi publicado pela primeira vez sob a forma de um folhetim da série *La Novela Semanal,* em sua edição de 14 de janeiro de 1918[94]. O argumento de "Un peón" é fundado na parceria insólita entre o peão brasileiro e o patrão hispânico, cuja nacionalidade não sabemos. O narrador é o próprio patrão, contando *a posteriori* os acontecimentos ocorridos após a contratação de Olivera, peão brasileiro, que "hablaba una lengua de frontera, mezcla de portugués-español-guaraní, fuertemente sabrosa".[95]

O que chama a atenção no relato, a princípio, é uma certa atmosfera insólita, em que as coisas estão algo fora do lugar. Ao invés do que é narrado em contos como "Los mensú", "Una bofetada" e "Los desterrados", nos quais as relações de trabalho entre peões e patrões são notadamente marcadas pela violência, o que há, neste caso, é uma parceria pouco usual, em que os homens que ocupam os lugares de patrão e empregado parecem não cumprir adequadamente com seu papel social.

O peão brasileiro, que há pouco cruzara a fronteira, vindo de Foz do Iguaçu, impressiona o patrão, inicialmente, por vestir-se melhor do que ele:

> "Para peón, estaba absurdamente vestido. La valija, desde luego de suela y con lujo de correas. Después su traje, de pana marrón sin una mancha. Por fin, las botas; y no botas de obraje, sino artículo de primera calidad. Y sobre todo esto, el aire elegante, sonriente y seguro de mi hombre. ¿Peón él?..." (Quiroga, Horacio. "Un peón")

---

[94] Os folhetins tiveram grande sucesso em Buenos Aires, cujo período de apogeu foi entre 1917 e 1925, de acordo com Sarlo (2004:20) e, ainda conforme a autora, este tipo de literatura chegou a ser considerado pelos vanguardistas da *Revista Martín Fierro*, "literatura de barrio, de pizzería y de milonguitas" (op. cit). Quiroga não só publicou alguns trabalhos nestes folhetins – tais como "Miss Dorothy Philips, mi esposa", (1919, en *La novela Semanal),* "La segunda novia" (1921, en *La novela universitaria)* – como também chegou inclusive a dirigir, por dezoito edições, o folhetim *El cuento ilustrado.* Para maiores informações sobre a literatura dos folhetins, remeto o leitor a Sarlo, *El imperio de los sentimientos* (2004).

[95] A insólita parceria de ambos será o mote desta análise por parecer-me central na estruturação do conto. Noé Jitrik, crítico atento de Quiroga, percebe entretanto que "la comunicación que se realiza entre ellos no es más que de una **simpatía profesional.**" (Jitrik, 1959:100) [grifo meu]

Ou seja, o brasileiro Olivera, ainda que se apresente como tal, não aparenta ser um peão. No momento seguinte, é sua língua de fronteira o que impressiona, e logo os conhecimentos de agricultura – como plantar batatas numa região quente como aquela. Olivera impressiona também, negativamente desta vez, por sua pouca disposição em começar a trabalhar, já que, estabelecida a parceria, ele declara ao novo patrão: "– Éste día no trabajo... Voy a conocer o pueblo. Mañana empiezo."[96]

Olivera, por sua vez, também tem boa impressão do patrão e de seu modo de viver. Chega sorrindo à propriedade do patrão,

> "mirando con curiosidad la copa de mis mandarinos (...) El hombre me miraba y lo miraba todo, visiblemente agradado de mí y del paraje." (Quiroga, "Un peón")

Olivera propõe ainda que ambos um dia fossem pescar juntos no Rio Paraná. E apesar de seu modo de portar-se e falar, que concorre para que não seja tomado por peão, é justamente como peão que se apresenta, oferecendo seus serviços.

Assim, a conseqüência natural no universo *misionero* construído por Quiroga seria a recusa, por parte do patrão, dos serviços oferecidos por Olivera. Entretanto, o patrão aceita as peculiares condições do brasileio, como começar somente no dia seguinte, após um passeio pelo povoado. Notamos que o procedimento do patrão não está de acordo com a ética de trabalho daquele universo.

Se tomarmos como referência o relato "Los mensú" (1914), temos um exemplo de como comumente se estabelecem os laços de trabalho na Misiones quiroguiana e, a partir disso, podemos mensurar a subversão representada pela parceria com Olivera. No seguinte fragmento, o peão Podeley, personagem de "Los mensú", tem sintomas de malária e pede ao capataz para voltar para casa para curar-se, apesar dos vinte pesos que ainda deve, ao que recebe por resposta do seu superior imediato:

> " – Sabes bien que mientras tu cuenta no esté pagada, debés quedarte. Abajo... te podés morir. Curate aquí, y arreglás tu cuenta en seguida.

---

[96] Alguns fragmentos de contos de Quiroga demonstram o surpreendente da situação. No parágrafo seguinte deste conto, o narrador comenta: "De diez peones que van a buscar trabajo a Misiones, sólo uno comienza en seguida, y es el que realmente está satisfecho con las condiciones estipuladas. Los que aplazan la tarea para el día siguiente, por grandes que fueren sus promesas, no vuelven más." (Quiroga, Horacio. "Un peón" (1918)) O que também concorre para formar a imagem de inadequação e de insólito que cercam a presença de Olivera.

¿Curarse de una fiebre perniciosa, allí donde se la a adquirió? No, por cierto; pero **el mensú que se va puede no volver, y el mayordomo prefería hombre muerto a deudor lejano.**" (Quiroga, Horacio. "Los mensú") [grifos meus]

Assim, no caso do conto "Un péon", patrão e peão atentam contra a ética do trabalho misionera, ao firmar uma parceria fundada muito mais na camaradagem do que na dominação. Tal relação tão estranhamente amistosa encontra eco, por exemplo, na forma como Olivera trata o patrão. Na errância entre línguas de Olivera, num primeiro momento, não parece possível precisar como ele trata seu interlocutor, se com deferência ou intimidade:

"- (...) Si al patrón te gusta pescar, yo te voy a acompañar a usted..." (Quiroga, Horacio. "Un peón")

A deferência dá-se no uso dos pronomes tônicos de tratamento ou termos com esta função em terceira pessoa: *patrón, usted*, que nos levam ao esperado no universo quiroguiano de um peão em relação ao patrão. Entretanto, encontramos duas ocorrências que remetem à via oposta:

(a) o uso, por parte de Olivera, das formas átonas segunda pessoa, como percebemos pelo emprego das formas *te gusta* e *te voy*, ambas indicando um tratamento de caráter familiar. Ressalto que no território arriscado entre línguas em que situo a análise, há que se levar em conta – antes de arriscar conclusões – se a ocorrência do funcionamento apontado remete ao português ou ao espanhol. Neste caso específico, o uso das formas de segunda pessoa aponta para a informalidade nas duas línguas, tanto no espanhol da Argentina como no português do sul do Brasil, o que, forçosamente, leva-nos a optar por uma inesperada informalidade na fala de Olivera, escamoteada no seu não domínio na língua do outro.

(b) Além disso, o próprio conteúdo da fala de Olivera, um convite ao patrão para pescar, não pode ser considerado como esperado no universo do trabalho de Misiones.

Assim, Olivera não só não se parece com um peão, como não se mostra discursivamente como um peão.

O patrão, por outro lado, durante todo o relato, mantém-se tratando Olivera em terceira pessoa, mantendo dele um certo distanciamento:

" – Por qué no deja un rato, Olivera? – le dije –. Va a quedar loco con eso..." (Quiroga, Horacio. "Un peón")

Entretanto, é essencial notar, no trecho acima, que, se por um lado o patrão dirige-se a seu empregado de modo formal, por outro, o conteúdo do que diz desdiz sua pretensa formalidade, neutralizando o efeito dos pronomes. Já que, outra vez contrariando as expectativas quiroguianas do laço social entre patrão e empregado, o patrão preocupa-se com o bem-estar de Olivera, fazendo-lhe a sugestão de que pare um pouco de trabalhar.

A excessiva cordialidade de Olivera, já neste início, reverbera no zelo paternalista do patrão em relação a ele. Assim, a necessária autoridade do patrão desloca-se do lugar do patronato para o que poderíamos chamar de paternidade. É desta maneira que, creio, resolvem-se as dificuldades de estabelecimento das bases da relação entre os dois desconhecidos e estrangeiros.

Assim, em resposta à sugestão acima, pela qual o patrão enuncia muito mais do lugar de um companheiro zeloso do que propriamente de patrão, Olivera responde:

"El hombre levantó la cabeza y me miró con una larga mirada irónica:
" – Entao... ¿Você no **quiere** que yo le haga por tus pozos?...
"Y continuaba mirándome, con la barreta entre las manos como un fusil en descanso." (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifo meu]

Poderíamos dizer que Olivera finalmente teria respondido do lugar de peão, ao assumir a demanda do superior. Entretanto, notamos como sua "mirada irónica" e sua atitude agressiva, apoiada, mais uma vez, pelo uso dos pronomes familiares de ambas as línguas (*você, tus pozos*) mostram como o cumprimento das tarefas por este peão é sempre marcado pelo viés da camaradagem, o que nos desautoriza a considerar esse enunciado como índice de submissão.

Podemos dizer que, para Olivera, assumir o trabalho do poço, neste caso, implica menos assumir o lugar de peão do que o de homem que resolveu fazer um favor a um colega. Pois, se nos detemos no enunciado de Olivera, temos o emprego do verbo *querer* referido à tarefa de cavar o buraco, e não *mandar*, ou qualquer outro mais apropriado a um laço de trabalho.

Além disso, Olivera ironiza o patrão, ao dizer que está cumprindo não com a ordem, mas com o desejo dele e, desta forma, diz-lhe pelo subtexto, "Estou fazendo o que você quer, ou será que você não sabe o que quer?". Note-se também que o patrão percebe a afronta na resposta de Olivera também na postura física do brasileiro, da qual enfatiza na descrição o olhar: *mirada irónica ... continuaba mirándome... un fusil en descanso.*

Mas só há tensão tamanha de parte a parte justamente porque há também a sedução mútua da camaradagem. A proposta de Olivera, logo a princípio, de que ele e o patrão pescassem juntos, é uma das marcas da aproximação. O patrão, em resposta ao convite, percebe a um só tempo que o interesse é mútuo e também que haverá certo custo para uma relação em tais bases, como vemos no seguinte trecho:

> "Por aquí, sí; para divertirse el hombre parecía apto como pocos. **Pero el caso es que a mí también me divertía**, y cargué sobre mi conciencia los pesos que llegaría a costarme." (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifo meu]

O preço em pesos dessa contratação, e a diversão proposta, o patrão sabe, não vêm desacompanhados. O preço, no limite, será não ter um peão de fato, pois as liberdades e a camaradagem de Olivera impedem-no de ocupar este lugar. E são exemplos disso o fato de haver começado a trabalhar só no dia seguinte à contração; trabalhar com a picareta quebrando as pedras com cuidado para não espirrar barro em suas calças; ir buscar um barril a pé, tendo um cavalo. O narrador pondera: "Una maniobra como ésta, y el andar a pie cuando se tiene caballo, desacreditan a un mensú." Mas, a esta altura, já aceitou a sedução da camaradagem.

Seria possível perguntar-se de que forma Olivera autoriza-se este comportamento, o quê de seu comportamento se deve às suas idiossincrasias e o quê se deve ao fato de ele ser estrangeiro, de expressar-se de forma diversa do que se esperaria dele. A alegria inesperada para um *mensú*, a liberdade de que dispõe sobre si mesmo, o modo infantil e descompromissado como lida com o patrão levam-nos a pensar mais num turista do que num trabalhador braçal. Um turista acidental num lugar ligeiramente estrangeiro, suficientemente estrangeiro para sentir-se em casa:

> – Me gusta esta casa. En un lugar muito lindo... (Quiroga, Horacio. "Un peón")

A recusa em começar o trabalho imediatamente para conhecer a cidade também remete a uma atitude de turista, a qual também se apóia nas características diversões às quais se dedica Olivera, como silenciosmente ir escutar falarem os "nativos":

> "Quedábase en un boliche dos horas, oyendo hablar a los demás peones; iba de un grupo a otro, según cambiara la animación, y **lo oía todo con una muda sonrisa, pero nunca hablaba.** Luego iba a otro boliche, después a otro, y así hasta la noche." (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifo meu]

Assim, natural que tome o trabalho de peão como uma distração, natural que ele próprio tenha escolhido por patrão aquele homem com o qual se identifica, por sua casa no alto da meseta com vista ao rio Paraná, cercada de palmeiras e árvores frutíferas; patrão que, no limite, permite-se a mesma classe de observação que Olivera, pois é justamente ele que, como bom observador, narra as peculiaridades do comportamento de seu empregado.

A relação que se estabeleceu entre esses dois homens poderia ser qualificada como de amizade, não fosse o vínculo ter-se estabelecido numa proposta explícita de trabalho, a qual, neste contexto, implicaria submetimento[97].

É possível sustentar que é a errância de estrangeiro de Oliveira que marca sua relação com o patrão, a partir do momento em que este aceita estabelecer o vínculo, e que isso nos é relatado tanto por sua forma de falar peculiar, como por seu igualmente peculiar modo de agir.

Daí por diante, a relação de ambos parece regida por uma tamanha relativização das normas que permite, inclusive, que Olivera, após ter fornicado com a empregada de seu patrão, malandramente permita ao patrão disfrutar do corpo dela, isso um dia após ter sido surpreendido por este mesmo patrão invadindo o quarto da moça, e ser escorraçado a tiros da casa:

> "– Y vosé, entao... – me guiñó – : Para usted te digo, que sos o bon patrón do Olivera... A Cirila... ¡Dale, no más!.. **¡E muito bonitinha!**" (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifo meu]

Curioso perceber como o fragmento referente à moça, fruto da relação de intimidade com a mesma – "¡E muito bonitinha!" – aparece totalmente em português. Mas ao

[97] Como se pode aferir em contos como "Los desterrados", "Los mensú", "Los pescadores de vigas" e "Una bofetada".

momento de autorizar-se a oferecê-la ao patrão, Olivera, com desenvoltura, faz uso da língua do outro, com o imperativo familiar "¡Dale, no más!...". Entretanto, no que concerne à relação com o patrão, a oscilação entre respeito e informalidade mantém-se no uso dos pronomes; primeiro na mescla entre "usted" e "tú" acompanhada da piscadela em "– Para usted te digo"; logo seguido com o apelo algo paternal, "sos o bon patrón do Olivera". Vale ressaltar no último trecho o uso do *voseo*, forma familiar do espanhor argentino, da qual Olivera se apropria para referir-se ao patrão.

Percebemos como Olivera, pela via da camaradagem, vai contornando as situações difíceis, driblando qualquer raro vestígio de formalidade proposto pelo patrão, com um manejo peculiar da língua bastante apropriado para as situações que vão se apresentando.

Kristeva (1994) referiu-se à relativização que proporciona o trato com o estrangeiro de uma forma que pode nos servir para pensar o modo particular pelo qual o personagem Olivera domina as situações:

> "O estrangeiro fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento altivo, não por estar de posse da verdade, mas por relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência." (Kristeva, 1994:14)

Indivíduo excêntrico que é, Olivera parece dominar um código alheio ao dos da região, e este código, se por um lado não cativa aos demais peões, por outro, permite-lhe lidar com o patrão do modo descompromissado que vimos. Poderíamos chamá-lo, parafraseando expressão de Celada (2003), de um indivíduo *singularmente estrangeiro*.

o estrangeiro das coisas: *das unheimlich*

> **"*se entierra* y *desentierra* todo lo que se esconde o saca de la tierra,**
> **para que esté y permanezca oculto (...)**
> **Se *entierran* y *desentierran* tesoros, cosas preciosas, todo cuerpo muerto."**
> **(Olivé, 1843 *apud* Barcia, 1950:633)**

Sempre há algo de inesperado no que diz e faz Olivera. Como se ele estivesse sempre fora do tom e gozasse com isso. Seja a forma de vestir-se, trabalhar, divertir-se, nas

conversas necessariamente longas com o patrão[98], em oposição a seu silêncio nos *boliches*. E a estranheza que implanta sua chegada passa a difundir-se para outros fatos narrados no conto. O foco que privilegia a relação entre o patrão e Olivera vai dando espaço a outros fatos insólitos ocorridos no lugar.

Baccino Ponce de León e Rocca (1996) já sublinharam, numa nota sobre este conto, a presença de

> "un sutil tránsito de una aproximación realista de los hechos narrados (...) a la apertura que se opera, en el final, hacia lo misterioso, lo inexplicable, lo maravilloso: un final (...) que la mano experta del autor convierte en una verdadera pre-figuración del realismo mágico" (Rocca e Ponce de León in: Quiroga, 1996:524, nota g)

Esse trânsito, com cuja percepção compartilho, dá-se primeiro no incidente que ocorre com Cirila: a garota decide ir embora da casa, com um "deseo fulminante e irresistible" de partir – que o narrador diz que cedo ou tarde pode acometer a qualquer empregada – mas que, ato seguido, é refreado pelo ataque que sofre a moça de uma jararaca enorme. A jararaca, contudo, já era conhecida do patrão, e já estaria rondando a casa há cerca de três anos; seus sete filhotes já haviam sido mortos por ele "en circunstancias poco tranquilizadoras", e a própria cobra, também já conhecida de Cirila, já havia picado e envenenado o cão do patrão, morto em 17 minutos. E a despeito do tamanho da cobra – 1,85 m –, de seu veneno letal – 21 gotas colhidas de cada presa –, e do seu histórico pouco tranqüilizador, a empregada Cirila se recompôs rapidamente e de fato partiu.

Diferentemente do que esperava o patrão, a partida de Cirila não causou qualquer comoção a Olivera. Ao final, mais uma vez contrariando as expectativas do patrão – pois pouco antes seu peão havia escarnecido de um pedreiro alemão por igual motivo – Olivera decide ir tentar desenterrar um tesouro dos jesuítas:

> "– O alemán loco... ¡Aquí está o tesoro! ¡Aquí, no pulso! – y se apretaba la muñeca.
> Por eso pocas sorpresas fueron más grandes que la mía la noche que Olivera entró bruscamente en el taller a invitarme a ir al monte.
> – Esta noche – me dijo en voz baja – **voy a sacar para mi entierro**... Encontré uno d'eles.

[98] Das análises dos demais contos neste capítulo, teremos a chance de notar como essa classe de diálogo patrão-empregado é sempre mostrada por meio de frases lacônicas, diferentemente do jorro verbal que há entre Olivera e seu patrão.

(...) Me interesaba mucho, sin embargo, saber qué misterioso vuelco de la fortuna había transformado en un creyente de entierros a un escéptico de aquella talla. **Pero yo desconocía a mi Olivera.**" (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifos meus]

O termo *entierro* tem em espanhol a acepção de 'tesoro enterrado'[99], 'tesoro oculto'[100], e neste caso, denotativamente refere-se aos tesouros que teriam enterrado os jesuítas em Misiones quando de sua expulsão daí, no século XVII. Asssim, o que Oliveira está afirmando é que nessa noite, vai desenterrar um tesouro para ele, ou, numa das traduções possíveis da frase ao português:

"– Esta noite – disse-me em voz baixa – **vou desenterrar para mim um tesouro**... Encontrei um deles." (Quiroga, Horacio. "Un peón") [tradução minha]

Ganha importância em nossa análise a percepção de que este momento é prefiguração do final da narrativa. Nessa mesma noite, após caminhar juntos sob o céu enluarado rumo ao local do tesouro, Olivera se despede de seu patrão pois decide seguir sozinho:

"– Entao... – me dijo Olivera –. Voy a ir solo." (Quiroga, Horacio. "Un peón")

Nunca mais eles voltarão a se ver. Olivera, sem causa que o explique, desaparece. Nesse contexto, mais uma vez o portunhol de Olivera mostra-se revelador. Retomemos sua frase **"voy a sacar para mi entierro",** destacada do trecho anterior, a qual ganha conotações imprevistas nas circunstâncias do desaparecimento do peão, encobertas por seu vacilar entre línguas. Tal leitura autoriza-se na própria superfície lingüística, e tem caráter igualmente denotativo. Esclareçamos que, ao dizer, "- voy a sacar para mi entierro", instaura-se uma ambigüidade.

O termo *entierro* pode referir-se tanto a *tesouro* como a *enterro*. O que se supõe inicialmente é que Olivera está dizendo, com o vacilar do portunhol, que encontrou um tesouro enterrado, e que vai buscá-lo: **"voy a sacar para mi entierro".** E pouco importaria

[99] Cf. *Diccionario de la Real Academia Española*, 1992.
[100] Cf. *Pequeño Larrouse Ilustrado*, 1943.

ao leitor, o *mi* – pronome átono – mal grafado sem acento, e tampouco a falta do artigo neutro *un*.

Entretanto, é justamente nesses equívocos gramaticais de língua espanhola, e na ambigüidade do termo *entierro*, que o enunciado se reordena para o leitor – iluminado pelo desaparecimento de Olivera naquela noite. Assim, "para mi entierro", surge diante dos olhos do leitor no mais claro espanhol: "para meu enterro". Olivera afirma ir, por essa leitura, em busca de seu enterro, de sua morte. O que se confirma com seu desaparecimento posterior.

Assim, entre o que o leitor primeiro entende – que o brasileiro vai em busca de um tesouro para ele – e o momento seguinte – que o brasileiro vai em busca de sua morte, conta-se o tempo de leitura do conto; quando a informação final – o desaparecimento do peão – permitem uma releitura do mesmo enunciado.

Este deslocamento metafórico faz-se revelador e permite ao leitor outra leitura. A antecipação cifrada/revelada de Olivera sobre sua própria morte, dada por seu portunhol revela-nos o equívoco tomado como um saber. [101]

É curioso notar como o deslocamento proposto não supõe, como dizia Freud, um sentido latente e um sentido profundo. Antes, pelo portunhol, ambos os sentidos revelam-se na superfície lingüística, pela ambigüidade que instaura um enunciado que pode apontar, num só tempo, para duas significações.

coda: a ciência mais uma vez suspensa

A parte final do relato, que o narrador situa temporalmente em relação ao presente da narrativa e não em relação aos três meses em que conviveu com Olivera, conta do retorno do narrador – há três anos – ao local do desaparecimento do peão. A plantação abandonada há um ano, "por razones que nada tienen que ver acá", sofre a intervenção de dois peões, contratados para carpir o roçado. Ao terceiro dia de trabalho, um dos peões decide que não vai trabalhar mais, porque, segundo ele, seu companheiro não trabalhava

[101] Lemos (2001:51), ao referir aos processos metafóricos e metonímicos, que nos autorizam esta análise, diz o seguinte: "Segundo essa 'lei sintática', cena/imagem e palavra são ambos significantes na medida em que, através de associações, perdem seu sentido, passando pelo não-sentido para poder dizer outra coisa em outro lugar, em outra combinação, em outro texto, em outra cena."

sozinho, ao que nos esclarece o narrador: "Trabajaba en yunta con el diablo.". O peão endiabrado, tal como antes a jararaca, já era conhecido do patrão. Em companhia deste peão, brasileiro, é que o patrão vê algo estranho no alto de uma árvore.

O diálogo de ambos em muito contrasta com os que pudemos ver entre o patrão e Olivera. Aqui o laconismo nos remete a outro tipo de relação, e ainda mostra como a representação de uma forma distinta corresponde à veiculação de conteúdos diversos, ainda que na fala deste segundo peão também haja algo de portunhol:

> "– ¿Y eso?... – señalé al muchacho. (...)
> – Botas, me dijo.
> Tuve una sacudida, y me acordé instantáneamente de Olivera. ¿Botas?... Sí. Estaban sujetas al revés, el pie para arriba, y enclavadas por la suela en la horqueta. Abajo, donde quedaban abiertas las cañas de la botas, faltaba el hombre; nada más. (...)
> – ¿Se puede subir? – pregunté de nuevo a mi hombre.
> Pasó un rato.
> – **No da...** – respondió el peón." (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifo meu]

Mais uma vez, a presença/ausência de Olivera instala a suspensão do insólito no relato. O narrador em vão tenta explicar-se o ocorrido. O procedimento do narrador quiroguiano de fechar um relato insólito com uma explicação minimamente verossímil, que já havia tido lugar em contos como "El almohadón de pluma" (1907), já analisado, e "La miel silvestre" (1911), reaparece aqui e fragorosamente falha. O narrador quer convencer-se de que há uma causa racional para o insólito aparecimento das botas no alto da árvore e, para buscá-la, recorre à lógica:

> "Porque no es posible admitir que las botas estuvieran allá arriba porque sí." (Quiroga, Horacio. "Un peón")

Tampouco as hipóteses que vai aventando o narrador encontram cabida no discurso lógico no qual este tenta se inscrever. As características que o narrador atribui a Olivera – esperteza, habilidade – não condizem com um possível acidente do qual ele poderia ter sido vítima. Há também a evidência da presença das botas emborcadas no alto da árvore – avistáveis mas indiscerníveis – as quais, estando no local em que Olivera foi visto pela última vez, parecem indicar um rastro dele. Nem elas, entretanto, servem para convencer o patrão, cujo trabalho maior é de manter a imagem idealizada de Olivera:

"No creo, sin embargo, que aquello hubiera formado parte de mi viejo peón. No era un trepador él, y menos de noche. ¿Quién trepó, entonces?" (Quiroga, Horacio. "Un peón")

Como as evidências parecem mesmo apontar a Olivera, o narrador de Quiroga é levado a abrir mão do racional[102], e admite que Olivera, assim como surgiu de modo inesperado em sua vida, e logo em seguida desapareceu, ressurgirá sem porquê:

"(...)siento entonces que un día u otro voy a encontrar inesperadamente a Olivera; que voy a tropezar con él, aquí, y que me va a poner sonriendo las manos al hombro:
" – ¡Oh patrón viejo!... ¡Tenemos trabajado lindo con vosé, la no Misiones!" (Quiroga, Horacio. "Un peón")

Podemos dizer, com o risco que o trocadilho implica, mas também com o que sua imagem ilumina, que as botas suspensas no galho levam, uma vez mais, à suspensão da ciência na narrativa de Quiroga.

da captura

Assim, ao longo do conto, notamos como é a presença/ausência de Olivera que instala o elemento insólito no conto. Esta marca de suspensão, trazida pelo brasileiro, mostra-se inicialmente na relação com o patrão, na qual há um interesse amistoso mútuo.

Porém, é imprescindível notar que essa relação implica uma subversão do código social do lugar, justamente ao desestabilizar o laço de trabalho fundamental na sociedade *misionera*, o temor ao patrão e sua inviolabilidade[103]. Isso só se faz possível porque Olivera apresenta-se desde o início como estrangeiro a esta sociedade, desinteressado em integrar-se a ela e, sobretudo, contando com meios para fazê-lo. A subversão de Olivera só se faz possível por seu estatuto de forâneo[104], de estranho, por sua língua indistinta que o coloca no lugar do insólito, do questionamento da monovalência cotidiana (cf. Kristeva, *op. cit.*), da observância das marcas de respeito na língua.

---

[102] É imprescindível notar como as explicações lógico-racionais dos contos de Quiroga nunca impedem a irrupção do insólito, seja em "El almohadón de pluma" (1907), quando aparentemente este discurso parece triunfar, seja aqui, quando o narrador assume o fracasso de um porquê. O discurso científico da civilização, uma vez mais, fracassa, fascinado pelo insólito.

[103] É o que nos diz o narrador de "Los desterrados" (1925) ao referir-se a Misiones: "una región que no conserva del pasado jesuítico sino dos dogmas: la esclavitud del trabajo para el nativo, y la inviolabilidad del patrón." (Quiroga, Horacio. "Los desterrados")

[104] Penso aqui no latim *foraneus*, que acrescido de *hurón* – furão – resultou no termo espanhol *huraño*: indivíduo arisco e pouco sociável, alheio ao lugar. Penso em Olivera como o estranho que vem de fora, mas que estranhamente se sente à vontade.

Enfim, se aceitamos que *um funcionamento lingüístico-discursivo captura um sujeito* (Cf. Lemos, *op. cit*), atribuiremos a peculiar relação entre Olivera e seu patrão a esta errância entre línguas de Olivera, este não-lugar do qual ele se enuncia e, assim, constrói uma relação de exceção com seu patrão a partir do momento em que este funcionamento o captura.

Essa captura nos servirá para mostrar como o portunhol, em Quiroga, além de um procedimento estilístico de forja de uma língua literária, é um funcionamento constitutivo da narrativa do escritor. Pois, inclusive o narrador de Quiroga é capturado pelo portunhol. Já havíamos notado a identificação do narrador ao personagem Olivera[105], na simpatia extrema que demonstra por seu empregado; simpatia esta que exorbita em muito o vínculo de trabalho já que, quando desaparece Olivera, o patrão chega a – sem sucesso – escrever para Foz do Iguaçu em busca de notícias de seu empregado. Entretanto, tal identificação ultrapassa a convivência entre ambos.

Pode-se notar que a identificação dá-se inclusive no nível lingüístico. Notamos tal identificação desde o momento em que Olivera se apresenta ao futuro patrão, momento em que seu portunhol é qualificado por este como "sabrosa lengua de frontera", culminando com a cena final, da qual trataremos a seguir.

Na cena final, já passado algum tempo do desaparecimento do Olivera, o peão outra vez se presentifica. O narrador conversa com outro peão brasileiro que – apesar de também falar portunhol – mostra-se como contraponto de Olivera, dado o quase mutismo deste novo peão. Ambos olham para um árvore, no local onde desaparecera Olivera, e surpreendem-se ao notar um par de botas emborcadas presas num galho no alto. É nessa atmoasfera insólita, na qual a figura de Olivera é evocada que o patrão pergunta ao brasileiro se é possível subir na árvore:

> "– ¿Se puede subir? – pregunté de nuevo a mi hombre.
> "Pasó un rato.
> "– **No da...** – respondió el peón.
> "**Hubo un momento en que había dado**, sin embargo, y esto es cuando el hombre subió. (...)" (Quiroga, Horacio. "Un peón") [grifos meus]

[105] Procurei mostrar no capítulo dois como o narrador quiroguiano comumente se identifica a seus personagens, assimilando algo deles, seja um discurso, seja um ponto de vista. É esta observação que tenho como referência para a reflexão a seguir.

Notemos como a resposta de peão, em bom portunhol, é assimilada pelo narrador sem qualquer comentário ou ironia, fazendo sua a palavra estrangeira do novo peão. Assim, a forma "No da...", comum em língua portuguesa, migra ao castelhano do narrador – onde não está dicionarizada. Essa retomada da fala do outro, em seus termos, de forma natural, sem aspas e sem ironia, nos mostra o portunhol como um funcionamento lingüístico-discursivo, que invade o enunciado do narrador, funcionando para além de um recurso estilístico. Sugestivo é que ocorra justamente na cena em que o desaparecimento de Olivera novamente coloca-se em questão

da impossível prisão

É como captura e não como projeto romântico que entendo o entrecruzamento entre a fala dos personagens e a do narrador de que falava Rama (1974:220), ao referir-se ao nível lingüístico da literatura transculturadora. Creio que o entrecruzamento realiza-se através de identificações, a partir do momento em que a língua do estrangeiro vai perdendo este estatuto, e passa a operar como própria.

O impossível encarceramento do portunhol resultante do encontro de uma certa sedução pelo seu caráter supostamente exótico, mais o medo de contaminar-se com ele, seria justamente o que transpareceria na escrita dos escritores que tentam encarcerá-lo no espaço das aspas, das cursivas, dos glossários, conforme vimos no capítulo um, também através de Rama:

> "Essa língua [criolla], como já observou Rosemblat, é colocada em segundo plano, separada da língua culta e 'modernista', ainda usada pelos escritores e inclusive dentro das mesmas obras: (...) a utilização de aspas estigmatizadoras para os vocábulos americanos que aparecem no texto, prática que vinha desde os primeiros românticos (Echeverría) e a adoção de glossários no apêndice dos romances, por serem termos não registrados pelo *Dicionário da Real Academia Espanhola.* (...) Quando ele [o escritor] se aproxima dos estratos inferiores, não deixa de confirmar lingüisticamente seu lugar mais elevado, devido à sua educação e ao conhecimento das normas idiomáticas, que o distanciam do povo." (Rama, 1982:267)

Vemos entretanto, que o que ocorre na narrativa de Quiroga é de outra ordem. Trata-se do transbordamento do portunhol, refratário a qualquer sorte de aprisionamento, do qual sequer o narrador pretende se livrar.

Entretanto, gostaria de tomar a afirmação de Rama, não tanto referente a Quiroga e sua geração (a quem foi dirigido o comentário), mas certamente a alguns dos editores de sua obra. Desde Guillermo de Torre – que se ocupou-se em "corrigir" Quiroga nalgumas edições de sua obra na editora argentina Losada[106] – até uma recente edição argentina de uma coletânea de contos do escritor, da mesma Losada, a qual conta com traduções ao espanhol de *todas* as falas em portunhol dos peões Joao Pedro e Tirafogo, personagens do conto "Los desterrados". Também neste caso trata-se de controle parcialíssimo, pois no conto "Un peón" – no qual há diversas ocorrências de portunhol – não há sequer uma nota[107].

No tocante a tomar essa política de encarceramento como fruto de uma opção editorial, lemos, na edição crítica dos contos de Quiroga, Ponce de León e Rocca, numa nota de rodapé ao conto "Una bofetada" (1916), uma interessante reflexão. Eles mostram como o termo "establecimiento", mais *neutro* e *universal*, foi escolhido por Quiroga ao invés de "obraje", quando da edição do conto na revista *Fray Mocho*[108]. O termo "obraje" foi o adotado na edição em livro, em 1920, no volume intitulado *El Salvaje*, versão que segue circulando até a atualidade. Ponce de Léon e Rocca aventam uma hipótese para explicar tal substituição de termos:

---

[106] Nesse sentido, a edição crítica dos contos completos de Quiroga (1996) mostra não só as mudanças do texto perpetradas pela Editora Losada como tem o mérito de fixar a versão final de cada conto, a partir da última edição de cada livro publicada em vida e com a participação de Quiroga.

[107] Refiro-me à coleção "La Biblioteca Argentina. Serie Clásicos", dirigida por Ricardo Piglia e Osvaldo Tcherkaski. O volume de contos de Quiroga se chama *A la deriva y otros cuentos*, e foi publicada no ano de 2001, e traz um prólogo de Jorge Lafforgue. Foi comercializado em bancas de jornais como encarte ao jornal portenho *Clarín* – portanto dirigida preponderantemente ao público argentino. Infelizmente, não tenho dados que permitam dizer se as notas de rodapé, "traduzindo" as falas em portunhol do conto "Los desterrados" foram preparadas para esta edição. De toda forma, o fato de tais notas figurarem nela – quando poderiam ter sido retiradas – indica uma escolha editorial.

[108] Como a quase totalidade dos contos de Quiroga, "Una bofetada" foi publicado inicialmente em um maganize para só então ser recolhido em livro. As datas de primeira edição, em um e outro formato são as seguintes: (a) *Revista Fray Mocho*, Buenos Aires, ano V, nº 196, 28 de janeiro de 1916 (cf. Rela, 1972:28). (b) QUIROGA, Horacio. *El Salvaje*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires" / Agencia General de Librería y Publicaciones, 1920. Houve também uma edição posterior, com poucas mudanças, ainda durante a vida do escritor, dada à luz pela Editora Babel. (cf. Ponce de León e Rocca in: Quiroga, 1996:177-8)

"Quizá algunos vocablos tan neutros y universales en la lengua como 'establecimiento', fueron impuestos por el medio de difusión del texto. El circuito de producción (revistas-capitales rioplatenses, principalmente Buenos Aires) (...) también impone su juego. Y a Quiroga le importa mantener su público en la medida que significa la posibilidad de seguir publicando, y viviendo de lo que publica." (Ponce de León e Rocca in Quiroga, 1996:204 nota a)

Independente de julgar a veracidade da hipótese nesse caso específico, interessa-nos notar a impossibilidade de proceder a uma censura dessa ordem, inicialmente porque no mesmo conto, mais adiante, percebem-se outras ocorrências do termo "obraje" na edição da *Revista Fray Mocho*. Ou seja, tendo havido ou não controle tão estrito, o mesmo certamente naufraga, pois termos considerados não canônicos são incontáveis na obra de Quiroga, além de que sua escrita também é bastante peculiar e em desacordo com este cânone do universalismo.

Vemos portanto, que a afirmação de Rama, anteriormente citada, tem alcance e vigência do que a de alguns escritores do início do século, constituindo-se antes, num modo de tomar a língua presente até a atualidade.

Finalmente, as hipóteses aventadas sobre as tentativas de enquadramento da literatura de Quiroga – seja na escolha de certos termos por seu narrador, seja na 'tradução" da fala de seus personagens –, no âmbito das editoras portenhas, levam a uma última ponderação. Esses atos parecem aludir ao funcionamento específico do discurso da fronteira, do qual venho tratando ao longo deste trabalho, cuja manifestação pode dar-se de dois modos: como apologia do extermínio, ou retórica da inclusão. No caso da linguagem de Quiroga, o que parece estar em questão é a domesticação e homogeneização da linguagem bárbara para poder fazê-la circular no mercado editorial e compor a literatura nacional; ou sua proscrição para fora das fronteiras da mesma. Tal controle, ainda que opere discursivamente, na prática – como vemos – mostra-se anódino.

É fundamental ver como Quiroga e, de certa forma, seu território literário de Misiones, parecem reiteradamente reverberar e atualizar esse conflito. À respeito desta retórica da inclusão, concluo com um fragmento de um texto de Eduardo González Lanusa, publicada na revista *Sur*, em 1968, uma resenha sobre a biografia de Quiroga então publicada por Emir Rodríguez Monegal.

É curioso ver como, a partir da revista *Sur*, González Lanusa nega os evidentes conflitos que havia entre Borges e Quiroga, refletidos na não publicação que qualquer texto de Quiroga em suas páginas, e no paulatino ostracismo de Quiroga e dos de sua geração do panorama cultural portenho. A este respeito, Lanusa já questiona o título do livro de Monegal, sugestivamente batizado como *El Desterrado*:

> "Mi primer reparo a este libro – reparo que puede parecer trivial y que a mi entender está muy lejos de serlo – proviene de su título. ¿Qué es esto de 'El desterrado'? 'Desterrado de dónde y adónde? Comprendo la tentación de Rodríguez Monegal al tratar de ubicar, mediante un último esfuerzo de síntesis, a Horacio Quiroga dentro de su propia obra, compendiando toda su vida en el título de uno de sus mejores libros, *Los desterrados*, convirtiéndolo en uno de ellos, sin duda el más fuertemente quiroguiano de todos. (...) **Nadie en el ámbito intelectual del Río de la Plata se siente desterrado**, sea cual fuere el ámbito en que viva. Y cuando, alejados de ambas, nos encontramos dos rioplatenses, **por encima de ilusorias fronteras que en nada atañen a lo intelectual, nos reconocemos como lo que en verdad somos: auténticos compatriotas."** (González Lanusa, 1968:80-2) [grifos meus]

A língua de "Los desterrados" (1925)

Joao Pedro e Tirafogo são os personagens do conto "Los desterrados" (1925). Assim como o Olivera de "Un peón" (1918), os dois são também brasileiros. Sua chegada a Misiones deu-se há tempos, por motivos diversos: Joao Pedro, general brasileiro fugitivo, entrou no território misionero "con el pantalón arremangado sobre la rodilla, y el grado de general, al frente de 8 o 10 brasileños en el mismo estado que su jefe"; de Tirafogo pouco se sabe, sequer se conhece seu nome de batismo. Sabemos de suas vidas pelos *flash-backs* do narrador, que introduzem a história da juventude de ambos os personagens. Por estes *flash-backs* reconstruímos o passado de astúcias dos dois, e nos inteiramos de que subsistiram por décadas na terra inóspita de Misiones como peões, podendo finalmente alcançar juntos a velhice.

Diferentemente de Olivera, de quem são narrados os cerca de três meses em que trabalha como peão, o espectro temporal dos desterrados deste conto é de cerca de sessenta anos, período de sua permanência em Misiones. É importante ressaltar que todas os diálogos destes desterrados são em portunhol.

Da manutenção do portunhol é que partiremos para analisá-lo em duas instâncias, a do coletivo e a da singularidade desses personagens. Trataremos inicialmente da relação com a figura da autoridade, personificada pelo patrão. Ressalte-se que as relações de trabalho de parte a parte não têm instituições ou códigos escritos que os regulem; a lei simbólica que regula essas relações estabelece-se na palavra do patrão. Para os peões, regra geral, a palavra é negada pelo patrão: o lugar social que lhes é oferecido não prevê direito a voz. Os enunciados do patrão são mostradas no conto sempre na forma de curtos períodos imperativos, como nos extratos a seguir, de diferentes diálogos presentes no conto:

> "– A vos, negro, por tus motas, te voy a pagar dos pesos y la rapadura. No te olvidés de venir a cobrar a fin de mes."
>
> " – Tendé la mano, negro, y apretá fuerte."
>
> " – No te movás, moreno."
>
> " – Me gusta, macaco. Sujétate entonces bien las motas...". (Quiroga, Horacio. "Los desterrados")

Notamos como em todos os fragmentos há – pelo menos – uma ocorrência de imperativo. O locutor-patrão não pede respostas, mesmo porque o alocutário suposto por ele não tem qualquer importância, oscilando entre o negro em posição servil e o símio. Os termos utilizados no conto são "negro", "moreno", "macaco". Assim, o patrão *misonero*, em seu lugar social, não propõe diálogo, dá ordens. A forma de tratamento, no que tange aos pronomes, é também a menos respeitosa que pode oferecer a língua espanhola: usa-se o *vos*, que na variante em questão pode ser ou íntimo, ou ofensivo. Salta-nos à vista também o contraste entre esta forma de referir-se ao peão e a que pudemos ver em "Un peón".[109]

Salta-nos à vista também o fato de que como participam, na interação, os corpos dos trabalhadores. Dos peões brasileiros são ressaltadas pelos superiores aspectos referentes à raça, num espectro de alusões de diferentes tonalidades e conotações, todas de caráter depreciativo: "moreno", "negro", "macaco", "tus motas". Há também o procedimento do patrão de colocar o peão em posição servil, quando, por exemplo, faz com que este estenda a mão para receber o salário e, no momento seguinte, ao invés do dinheiro, atira nas mãos do peão.

E como essa é a interação proposta, logo notaremos como é também na força física dos *mensú* – seja como força de trabalho, seja como astúcia e brutalidade – que eles encontram a forma de apropriar-se do dizer. Ou seja, é pela via da brutalidade do patrão que são inseridos no mundo do trabalho e na discursividade da língua espanhola.

Como termo de comparação, podemos analisar brevemente algumas ocorrências do que venho chamando de tomada do lugar social do patrão, através de trechos dos contos "Una bofetada" (1916) e "Los pescadores de vigas" (1913), para que então retornemos à leitura de "Los desterrados". Importa-me fazer esta análise para que se tenha uma aproximação ao modo como os peões da literatura quiroguiana lidam com seus patrões. Ou seja, como se dá o embate com a autoridade, seja em situação de submissão, seja numa reviravolta.

---

[109] Vale a pena ressaltar que o narrador quiroguiano situa a ação num passado ao qual se refere como "los tiempos heróicos del obraje". Zamboni (1998:14) marca este período de auge da exploração de erva mate com sendo os anos de 1910-1911. Entretanto, creio que um dado histórico-temporal não tem, por si só, força explicativa suficiente para a diferença de tratamento entre peões e patrões entre o conto "Un peón" (1918) e este "Los desterrados" (1925), afinado com outros como "Los mensú", "Una bofetada" (1916) e "Los pescadores de vigas" (1913). Tal diferença, a meu entender, deve-se muito mais ao tipo de vínculo estabelecido entre os personagens, que tem caráter transgressor em "Un peón".

Iniciemos pelas formas de tratamento no conto "Una bofetada" (1916). Trata-se neste caso não de portunhol, mas igualmente de um funcionamento lingüístico-discursivo de caráter fronteiro. O peão em questão é um índio, mas o modo como operam os pronomes nos permitem aproximações para iluminar a leitura de "Los desterrados".

Nesse conto, o peão, para vingar-se do patrão que lhe esbofeteara quando ele encontrava-se indefeso, toma o chicote de couro de anta do patrão para surrá-lo à morte. No meio da tortura – chicotadas nas costas, na nuca e na cabeça – o peão repete a mesma frase imperativa dirigida ao patrão ensangüentado: "– Caminá.", fazendo-o ir cambaleando por horas rumo ao rio onde, após abandonar o corpo inerte do patrão numa jangada e lançá-la ao rio, fugirá. É interessante notar como, nessa mudança de lugar de enunciação, o peão troca o *ud.* – que utilizara até então, – pelo, neste caso, *vos;* Korner, o patrão, por sua vez, tratou-o durante todo o relato por *vos*[110]. Exemplifico adiante os dois momentos distintos na relação entre Korner e o peão. Durante a primeira parte do relato, temos o tratamento deferente do peão (ud.) e depreciativo de Korner (vos):

> "– ¡Conque sos vos! – le dijo Korner – ¡Te he de hallar siempre en mi camino! Te había prohibido de poner los pies en el obraje, ahora venís de allí... ¡Compadrito! (...)
>
> " – ¡Eh, vos! ¿Qué hacés aquí? – le preguntó furioso. [el patrón]
> "El indiecito se incorporó sin prisa.
> "– Parece que no sabe saludar a la gente – contestó avanzando lento hacia su patrón." (Quiroga, Horacio. "Una bofetada")

Note-se como, no trecho acima, o peão se ressente da forma com que é tratado. No momento seguinte, após ter desarmado com uma facada o patrão – que sacara seu revólver e tentara atirar nele –, o índio toma de Korner não só o chicote – que lhe garantia o poder – como também o direito de tratá-lo como até então fora tratado, pelo depreciativo *vos*. "– Levantáte", diz o índio, já em nova posição em relação ao patrão, e começa a torturá-lo.

A frase formalmente respeitosa acima citada, dirigida ao patrão ("– Parece que no sabe saludar a la gente", dissera o índio), retornará reformulada na boca do peão, mas numa

[110] Nos relatos de Quiroga, nas relações entre patrão e peão, ocorre, regra geral, o uso das formas de terceira pessoa quando se trata de relação respeitosa; o uso do "vos", por parte dos argentinos e paraguaios, parece indicar depreciação do outro, submetimento, como vemos no exemplo de Korner, em "Una bofetada".

enunciação distinta, com nova forma pronominal, imperativos e entrecortada pelos golpes de chicote:

> "– Ahora – habló por fin -, eso es para que saludés a la gente.. Y esto para que sopapeés la gente..." (Quiroga, Horacio. "Una bofetada")[111]

Já os peões representados noutros contos, como "Los pescadores de vigas" (1913), também índios, têm procedimento semelhante quanto ao uso dos pronomes: sempre temos o uso do *usted* acompanhado de verbos e formas átonas na segunda pessoa: "– ¿Te costó mucho a usted, patrón?".

Ressalte-se também que os xingamentos dão-se, entre os peões indígenas, preferencialmente na língua materna, o guarani. E que só são usados diretamente ao patrão quando o mesmo encontra-se em posição de desvantagem, como no caso já visto de "Una bofetada": "Gringo de un aña-membuí!". Caso contrário, dão-se entre dentes, ou nas conversas privadas entre os peões.

Uma característica comum ao conjunto de contos aludido é que, tanto por parte dos desterrados brasileiros quanto dos índios, há um manejo bastante peculiar da língua do estrangeiro, pois se as marcas da língua materna permanecem com força, o uso sugestivo

---

[111] Assim, a enunciação do peão, tomando o lugar do patrão, além de significar uma mudança de seu lugar de enunciação, tem um estatuto politico, tomando a acepção de política de Guimarães (2002):

> "[o politico é] caracterizado pela contradição de uma normatividade que estabelece (desigualmente) uma divisão do real e a afirmação de pertencimento dos que não estão incluidos. Deste modo o político é um conflito entre uma divisão normativa e desigual do real e uma redivisão pela qual os desiguais afirmam seu pertencimento." (Guimarães, 2002: 16)

O peão opta por colocá-lo numa jangada, à deriva, rio abaixo, dando visibilidade ao seu feito. Pode-se dizer também que este tipo de tortura que tem, segundo Viñar (1992), a função de servir de exemplo, é justamente o procedimento comum aos patrões daquela sociedade:

> "Se, sobre vinte pessoas 'puníveis', há somente uma que é punida – mas de maneira sádica e desproporcional – as dezenove outras não estão por isso imunes e o terror as ameaça." (Viñar, 1992:120)

Mais uma marca de que o peão assume cabalmente para si o lugar do patrão, o que se mostra tanto no nível lingüístico como em seus atos simbólicos.

das formas pronominais indica a complexidade de sua relação com o falar estrangeiro e o seu trato com ele.

Se a permanência de traços marcantes da língua portuguesa e guarani nos peões denota uma resistência ao ingresso à nova cultura, é justamente o modo de dizer do patrão o que se manifesta quando os desterrados têm nas mãos o chicote, o facão ou a pistola, mais o inimigo fragilizado diante de si. Não se trataria então de habitar a língua do outro, mas de invadi-la, usurpar para si o poder. Trata-se, no limite, de ocupar o lugar do outro quando se ocupa o modo de dizer de sua língua. Por mais que o dizer do patrão estrangeiro cause repulsa e xingamentos resmungados, é este dizer a única via de acesso do desterrado à discursividade castelhana. É quando conjugam-se a linguagem imperativa e a violência física. A força de mando é então assumida na língua, no corpo e pelas armas.

Passemos então a como é representada a língua dos desterrados quando estes se tratam entre si. Em "Los desterrados" (1925), é freqüente notar como, ao falarem de si próprios, de suas habilidades e de alardearem sua coragem, na fala dos peões Tirafogo e Joao Pedro o que prepondera é o português e, reiteradamente, o uso do pronome reto de primeira pessoa da língua materna, o português:

> "- Después tivemos um disgusto... E dos dois volvió um solo."
> "-¡**Eu** nunca estive na policia!"
> "-¡**Eu** gosto mesmo de lidiar con elas!"
> "- "-¡**Eu** gosto de poner os yuyos pes arriba ao sol!" (Quiroga, Horacio. "Los desterrados") [grifos meus]

Além da alternância na preponderância de formas em português ou espanhol nos enunciados dos desterrados em diferentes situações, notamos que permanece o embate entre ambas as línguas. Os falantes desterrados já não habitam sua língua materna nem nas situações de intimidade, do mesmo modo que não habitam por completo a língua do estrangeiro senão nos seus caracteres fundamentais. O léxico castelhano que é agregado ao portunhol dos desterrados é o do universo de seu trabalho cotidiano: *yuyos, lidiar*.

O caráter híbrido de seu ir e vir pelas línguas que falam os desterrados estende-se ao próprio nome pelo qual são designados: Joao Pedro, cujo *a* nasal perdeu-se na pronúncia castelhana e o til na grafia no narrador; Tirafogo, cujo nome é uma aglutinação de um

termo de cada idioma, num nome composto que alude diretamente à sua coragem. De toda forma, de Tirafogo não se sabe o nome de batismo, de Joao Pedro perdeu-se não só o til, mas também o sobrenome. A relação de filiação com o país natal, a se levarem em conta os nomes assumidos no desterro, mostra-se, também neste caso, bastante complexa.[112]

velhice no desterro: dos impossíveis retornos

> **"o insconsciente não cria nenhum obstáculo à mixagem das línguas.**
> **Pode reter em seu seio palavras, locuções,**
> **fragmentos inteiros de discursos tomados de um língua da infância**
> **que em seguida tornou-se estrangeira.**
> **O inconsciente não é nacionalista nem xenófobo."**
> **Charles Melman (1992:16)**

Passado o tempo, chegada a velhice, transformadas a língua materna e o nome próprio, perdido o vigor físico e com ele o reconhecimento mútuo com a região tal como se dera ao longo da vida, Tirafogo e Joao Pedro já não são os mesmos. Será com a perda da força que, como vimos, era o principal meio para afirmar-se dentro daquela sociedade, que Misiones transforma-se em terra estranha: "Ahora el país era distinto, nuevo, extraño y difícil. Y ellos, Tirafogo y Joao Pedro, estaban ya muy viejos para reconecerse en él."

Findo esse reconhecimento, e contando ambos os desterrados com pelo menos oitenta anos de idade, mais uma vez na língua destes personagens podemos notar algumas peculiaridades que são indícios de uma transformação. Joao Pedro agora cumprimenta a quem quer que seja, "quitándose humildemente el sombrero ante cualquiera", com um "Bon día, patrón". Depois de anos de lutas e bravatas, a submissão insistentemente imposta pelos sucessivos patrões é finalmente assumida: os dois peões assumem uma postura humilde, tratando seus interlocutores, conhecidos ou não, com uma deferência difícil de imaginar possível em seu período de juventude.

A cortesia daquele que já perdeu sua força, e se conforma com um terreno emprestado e seu trabalho de Sísifo, certamente desonroso para quem já pôde resolver seus conflitos à

[112] Tirafogo alardeia o fato de nunca ter sido preso. A respeito da significação social do ato criminoso, diz Calligaris : "O ato criminoso pretende ser simbólico; é com ele que o sujeito espera se fazer um nome que não lhe foi dado (pensar no apelido dos assaltantes), e é graças a ele que paradoxalmente o sujeito espera encontrar a lei, mesmo sob a forma de uma sanção." (Calligaris, 1992:111)

faca, é a marca principal de Joao Pedro na velhice. Seu ocaso nos é assim descrito pelo narrador:

> "Todas las primaveras sembraba un poco de arroz – que todos los veranos perdía -, y las cuatro mandiocas indispensables para subsistir, y cuyo cuidado le llevaba todo el año, arrastrando las piernas." (Quiroga, Horacio. "Los desterrados")

Joao Pedro e Tirafogo passam agora a ver-se com freqüência. Solidariedade estranha, para aquele Joao Pedro que, ao entrar no país tantos anos atrás, como chefe de um exército de oito ou dez sobreviventes, simplesmente se separa de seus homens: "Sin motivo de unión ya, los hombres debandaron."

Será então na velhice que, na falta de um lugar na realidade presente, os dois desterrados passam a compartilhar as lembranças da infância na terra natal. Diferentemente do que foi na juventude, os dois tratam-se agora com deferência, "Seu Joao Pedro" e "Seu Tirá", o que, outra vez, demonstra na superfície lingüística uma transformação no modo de relacionar-se com o meio, não somente pela chegada da velhice, que implica no seu caso fragilidade, mas também pela ausência de um lugar social através do qual possam se afirmar. E é de se notar que se tratem com deferência, atribuindo um ao outro, amistosamente, o pronome de tratamento nunca recebido ao longo da juventude.

A fragilidade, a velhice e a impossibilidade de defender-se implicam, para eles, o abrigo na infância, que coincide com o país natal, identificação entre ambos. Não se trata do país geograficamente vizinho, mas de um país recordado, desejado ou, como diz Kristeva

> "O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. (...) ele [o estrangeiro] jamais está simplesmente dividido entre aqui e alhures, agora e antes. (...) Sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma". (Kristeva, 1994:17-8)

Nesse novo quadro, experimentando o desarraigo, agrega-se à linguagem de ambos uma inflexão saudosista e infantilizada, marcada pelo excesso de orações terminadas em reticências, diminutivos e pela definitiva assunção, no discurso, do seu lugar de velhos, como nas ocorrências a seguir:

" – A **mamae** do velho Tirafogo..."

" – O mate do **papae** cayóse uma vez de mim..."

"...eu vía na ceniza a **casinha**..."

(Quiroga, Horacio. "Los desterrados")

Note-se que, mesmo estando no auge das lembranças infantis, não é propriamente português o que falam os personagens. A fala de ambos vê-se entrecortada por algo da sintaxe castelhana, como em "cayóse", "habíamos na casa dois vacas", "Agora mesmo eu tenía pensado proponer a você...". A infância não pode ser revisitada impunemente, eles não são os mesmos, enunciam-se de sua errância lingüística, habitados que estão pelo espanhol tantas vezes rechaçado. Mas em sua volta à infância tampouco são somente os velhos estrangeiros que esqueceram a língua materna numa terra estranha. Seu retorno à língua da infância é marcado pelo léxico infantil e a afetividade dos diminutivos: *mamae, papae, casinha*, marcados pela sonoridade castelhana.

A conseqüência das lembranças é a decisão, tomada de comum acordo entre os dois, de retornar ao país da infância. É o caminho que eles empreendem. "Y no hubo en cruzado alguno mayor fe y entusiasmo que los de aquellos dos desterrados casi caducos, en viaje hacia su tierra natal", diz o narrador. Mas como já citamos, o que buscam é o paraíso perdido, mais do que um local de existência concreta. Trata-se mais de um deslocamento subjetivo do que físico. Os lugares então, mais que políticos, são subjetivos.

Mas tal deslocamento subjetivo é suscitado justamente pelo percurso das trilhas da fronteira entre Argentina e Brasil, Misiones e Paraná. Os desterrados vão pelo trajeto inverso do caminho do desterro, em busca do seu lugar natal, não da sua terra prometida, mas da sua terra recordada. A travessia, sugestivamente, termina no alto de um monte da serra de Misiones, onde podem ver as araucárias brasileiras. Precisamente aí, tendo as duas terras ao alcance da vista, é que Joao Pedro e Tirafogo, já não sabemos de que lado do seu porto de passagem, encontram o atalho ao caminho de casa pela via do delírio, que compensa no desejo da volta a fraqueza das pernas:

"-¡Ya cheguei, mamae... O Joao Pedro tinha razón... ¡Vou com ele!..." (Quiroga, Horacio. "Los desterrados")

Tirafogo e Joao Pedro morrem na passagem, na fronteira física à qual puderam chegar, na fronteira lingüística, da qual não puderam sair. Vimos assim como mesmo com a resistência que os desterrados apresentam em relação à língua dos patrões, o espanhol, isso não os torna impermeáveis a ela. E o lugar, tanto social como subjetivo, através do qual se enunciam na sua velhice, é inequivocamente marcado por esta mesma língua.

Da análise do funcionamento do portunhol nos contos da selva de Quiroga pode-se perceber que de fato há leis simbólicas que regulam as "relaciones silvestres de fuerza" (cf. Canclini, 1980:20) da Misiones de Quiroga.

O portunhol serviu-nos, neste trajeto, como uma marca mais do funcionamento subjetivo que se pode perceber nos personagens quiroguianos. Mais uma vez, portanto, caberia insistir no fato de que, ainda que os contos desse escritor tenham muitas vezes, como notamos, uma preponderância na narração de ações físicas, exteriores, não se pode deixar de notar como são bastante coesos no que tange à subjetividade dos personagens.

A análise da língua de fronteira empreendida neste capítulo, portanto, reconhece a pertinência da reflexão de Rama neste âmbito, a partir de um deslocamento do estatuto que aquele autor conferia à língua; pois pretendo ter demonstrado como o funcionamento lingüístico não é passível de aprisionamento e, muito pelo contrário, funciona como uma instância estruturadora.

Considerações finais

Finalizar este trabalho implica um reconhecimento a três reflexões fundadoras que – de maneira distinta – operaram sobre a reflexão estabelecida ao longo destas páginas. Primeiramente, a noção trazida pelo professor Antonio Candido de que "externo", entendido como social, político ou histórico, interessa, para análise literária,

> "não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno.*" (Candido, 1972:6)

Essa reflexão de Candido é que tornou possível encontrar a fronteira no texto de Horacio Quiroga.

Os estudos do crítico uruguaio Ángel Rama sobre transculturação, por sua vez, permitiram-me pensar em âmbitos de análise para situar a reverberação da fronteira na obra narrativa de Quiroga. Dada a especificidade de sua proposta de trabalho, seu contexto de produção, e as especificidades e objetivos de meu trabalho, a opção adotada foi a de rediscutir algumas das idéias do crítico no sentido de reconhecer sua validade, mas também de marcar minha posição nos pontos em que nos afastávamos.

A partir desse aparato teórico inicial objetivei rediscutir a crítica produzida sobre Horacio Quiroga, no sentido de explicitar a unidade da obra do contista; unidade que, diga-se, via a partir desse modelo. Essa rediscussão implicou rever alguns juízos críticos – senão consagrados, ao menos calcificados – sobre a obra do escritor.

Em cada um dos três âmbitos abordados – literário, lingüístico e discursivo –, privilegiei um determinado tema que parecesse fundamental para dar conta da questão: o narrador, no capítulo dois; o discurso científico no três; o portunhol no capítulo final. Em cada capítulo objetivei retomar a reflexão dos capítulos precedentes e recolocá-la no novo âmbito; assim, a ordem dos capítulos 2 a 4 correspondeu à eleição de prioridades e à organicidade do texto. Primeiro, a consideração de que o papel do narrador de Quiroga é fundamental para compreender sua narrativa; segundo, muito da economia interna do texto quiroguiano e tomadas de posição de seu narrador devem-se – a meu entender – ao funcionamento do discurso da ciência posto em operação; terceiro, a discussão sobre o

discurso da fronteira, o estatuto da selva quiroguiana em sua obra, e a discussão de Rama sobre a língua literária parecem convergir, numa discussão em que busquei situar minhas reflexões a partir do portunhol; finalmente, nestes três capítulos finais, levou-se a cabo uma discussão iniciada nos *Fundamentos* deste trabalho, na qual busquei estabelecer historicamente o discurso argentino sobre a constituição das fronteiras do Estado. Foi justamente esta fronteira – histórica e discursiva – que busquei situar nos três âmbitos propostos por Rama.

Algumas reflexões propostas a partir da lingüística refletem uma opção, presente em todo o trabalho, de dar conta do aspecto formal da literatura de Quiroga. Entretanto, na tomada do lingüístico como acesso ao literário, tive no horizonte a terceira reflexão que considero fundamental, a partir da qual este trabalho viabilizou-se. Refiro-me a uma afirmação de Lemos, segundo a qual "o lingüístico, sem a psicanálise, não dá conta do poético" (Lemos, 118:6). Assim, os trabalhos de Freud, Lacan e Lemos – na medida em que operam sobre o lingüístico – permitiram-me dar lugar às análises deste trabalho.

São Carlos, 24 de abril de 2005.

Apêndice: A primeira crítica em jornal a *Más Allá*

Movimiento bibliográfico nacional. Libros recientes.

"Más allá"

Por Horacio Quiroga

Hay quien dice que la misión del arte consiste en extraer de los hechos particulares los caracteres universales. En donde el hombre meramente empírico sólo ve parciales, perdiéndose en los detalles, la visión imitativa del artista percibe intuitivamente lo general, dice esta teoría que tiene, en estética, una tradición respetable y sostenida de valía.

Horacio Quiroga, sin embargo, a lo menos a primera vista, se diría no estar de acuerdo con ella. Lo que parece interesarle no es lo universal, sino todo lo contrario. Desde sus "Cuentos de amor, de locura y de muerte" hasta "Más allá", el tema es siempre la nota cruel de lo raro, escalofriante. Sin el acicate de lo extraordinario pareciera no concebir que se haga literatura. Y, sin embargo, a través de este gusto por lo patológico, lo enigmático o lo alucinante, hay un carácter universal y perfectamente humano, el más antiguo, sin duda, de todos los sentimientos del hombre: el terror frente al misterio de la vida, el sentimiento de la tragedia siempre en acecho, de los peligros recónditos que guarda esa gran esfinge que es la existencia.

Porque, ante todo, Quiroga tiene un temperamento de hombre primitivo. Más tarde, la educación ha podido venir a reforzar ese fondo temperamental, pero lo básico es eso. Para Quiroga la vida es siempre un enigma cruel y la misma ciencia, con sus pretensiones a descifrar tal enigma, se vuelve ante su espíritu algo misterioso, mágico, como lo fué para aquellas mentalidades que forjaron la leyenda del doctor Fausto y de todos los alquimistas que vendían el alma al diablo.

Es posible que su larga permanencia en Misiones, frente a la naturaleza sin piedad y llena de acechanza, haya contribuido para ello. Es probable, asimismo, que hayan dejado huellas indelebles en su espíritu todas estas supersticiones que se beben en la primera infancia, oyendo cuentos de demonios, brujas y bandoleros, en un lento envenenamiento en el cual se va destilando en el alma la quintaesencia de los terrores ancestrales. Pero lo que

no hay duda es de que, en ese terreno así preparado, vino a incidir, en el momento oportuno, una influencia de la cual Quiroga nunca más se ha libertado: la de Edgardo Poe.

Porque, pese a la afirmación contraria que nos hace Alberto Zum Felde en el interesante estudio a "Más allá", tal influencia, decisiva en los primeros trabajos de Horacio Quiroga, no ha dejado de obsesionarle en este último libro lleno de incursiones por la llamada metapsíquica, de descripciones espeluznantes de las regiones fronterizas de la razón con la locura, de fantásticas deducciones de premisas científicas.

El distinguido crítico uruguayo, llama a este gusto por lo escalofriante, la "cuarta dimensión" que Horacio Quiroga ha sabido incorporar a sus literatura. En algunos de los cuentos irresistiblemente, por veces irritantemente cautivantes que componen esta colección, el autor mismo sugiere la imagen, con su narración de los misterios del trasmundo, en el cual los espíritus de dos suicidas atraviesan y cruzan los cuerpos materiales de los seres corporalmente vivientes que no perciben su presencia. Pero esta misma mezcla de lo material con lo que se supone que no lo es, la fantasía con que Quiroga hace malabarismos con imaginarios experimentos científicos y, sobre todo, la crueldad con que ceba atormentando el espíritu del lector, son de un abolengo evidentemente poeniano. El autor de "Historias extraordinarias" ha embrujado la juventud de Quiroga con su morboso afán por lo raro y alucinante; luego ni el mismo ardiente sol de Misiones ha sido capaz de exorcismo que desembrujara al hechizado.

El traductor al inglés de algunos de los cuentos de la selva escritor por Quiroga, llevado por meras apariencias deducidas de una cierta identidad de temas, ha podido llamarle el "Kipling argentino". Pero Quiroga no es eso. La acción de Kipling es siempre tonificante, la de Quiroga no lo es. Para serlo necesitaría ver, como Kipling, en el hombre al dominador del mundo, no el esclavo del destino.

En este libro, como en otros anteriores, Horacio Quiroga con todo el talento que nadie le discute sigue siendo un espíritu cruel que se complace en hacer sufrir. Si siente lo que escribe – Poe, su maestro, blasonaba de escribir a frío – pudiera ser que Quiroga no haga sino compartir sus sufrimientos; que, en su aparente sadismo, no existe sino esa profunda necesidad de expresión de los sentimientos más hondos que es la fuente más pura de producción artística. Pero, cualquiera que sea la explicación, o justificación de tal actitud, ella no es menos indiscutible. Aun en el cuento "El hijo" uno de los más patéticos y

más reales de esta colección, aquél sin duda en el cual vibra la nota humana más auténtica y sin artificios. Quiroga no puede evitar el ensañamiento, clavando en el corazón del lector el puñal de una nota desgarrante después de haber hecho vibrar la más tierna: la de un padre que recupera al hijo perdido.

Hacia el final, esta obsesión por lo alucinante y lo trágico se atempera. "Su ausencia" tiene como tema un caso patológico de amnesia temporal, pero el drama se transforma en sátira – y sátira quizá profundamente simbólica – en la cual Quiroga revela, una vez más, que cuando quiere es maestro sutil de la ironía delicada, tal como se vuelve patente en "La bella y la bestia".

(Anônimo. In: *La Nación.* 3 de março de 1935, p. 4)

BIBLIOGRAFIA

Obras de Horacio Quiroga

QUIROGA, Horacio. *Cartas a Isidoro Escalera. (Compilación de Annie Boule).* Posadas: Editorial Universitaria / Universidad de Misiones, s.d.

_____. *Cartas Inéditas de Horacio Quiroga. Tomo II (*Org. Roberto Ibáñez) . Montevidéu: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios: 1959.

_____. *Cartas Inéditas y Evocación de Horacio Quiroga por César Tiempo. (*Org. Arturo Sergio Visca). Montevidéu: Biblioteca Nacional, Departamento de Investigaciones, 1970.

_____. *Cuentos (*Selección y Prólogo Emir Rodríguez Monegal.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

_____. *Cuentos. (*Ed. Leonor Flemming. Col. Letras Hispánicas). Madri: Cátedra, 2001, 6ª ed.

_____. *Cuentos, vol 11.* Montevidéu: Claudio García y Cía Editores, 1944.

_____. *A galinha degolada e outros contos seguido de Heroísmos (Biografias Exemplares).* (Trad. Sergio Faraco). Porto Alegre: LP & M Editores, 2002.

_____. *Los cuentos de mis hijos.* Montevidéu: Arca, 1977.

_____. *Los "trucs" del Perfecto Cuentista y otros escritos.* Buenos Aires/Madri: Alianza Editorial, 1993.

_____. *Obras. Novelas y relatos* (Org. Jorge Lafforgue e Pablo Rocca). Buenos Aires: Losada, 1998.

_____. *Pasado Amor.* (Colección El Libro de Bolsillo, 854). Madri: Alianza Editoral / Losada, 1981.

_____. *Sobre literatura.* (Col. Obras Inéditas y desconocidas, vol. VII. Dir. Ángel Rama). Montevidéu: Arca, 1970.

_____. *Todos los cuentos.* (Edición Crítica, coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Col. Archivos, vol 26). Allca XX/Edusp, 1996, 2ª ed.

_____. *Arte y lenguaje del cine.* Buenos Aires: Losada, 1997.

_____. *A la deriva y otros cuentos.* (Dir. Piglia, Ricardo e Tchrkaski, Osvaldo). Barcelona: Losada/Sol, 2001.

Sobre Horacio Quiroga

ANDERMANN, Jens. "Quiroga: destierros y silencios" in *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 150-161.

ALONSO, Carlos J. "Muerte y resurrecciones de Horacio Quiroga" in PUPO-WALKER, Enrique (coord.) *El cuento hispanoamericano.* Madri: Editorial Castalia, s.d.

AVARO, Nora. "El relato de 'la vida intensa' en los 'cuentos de monte' de Horacio Quiroga. In JITRIK, Noé (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El Imperio realista.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2002

BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón. Baccino. *Horacio Quiroga. Itinerarios.* Montevidéu: Biblioteca Nacional, 1979.

BRATOSEVICH, Nicolás. *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos.* Madri: Gredos, 1973.

CLARASÓ, Mercedes. "Horacio Quiroga y el cine" in *Revista Iberoamericana*, 108-9, (jul-dez. 1979), pp. 613-622.

CROW, Jonh A. "Introducción. Vida y obra de Horacio Quiroga" in QUIROGA, Horacio. *Sus mejores cuentos.* México: Cultura, 1943. pp. IX-LII.

DELGADO, José M. e BRIGNOLE, Alberto J. *Vida y obra de Horacio Quiroga.* Montevidéu: Claudio García y Cia. Editores, 1939.

ECHEVARRIA, Evelio. "Jack London y Horacio Quiroga" in *Revista Iberoamericana*, 140 (jul-set 1987), pp. 633-642.

ETCHEVERRY, José Enrique. *Horacio Quiroga y la creación artística.* Montevidéu: Universidad de la República, 1957.

EZQUERRO, Milagros. "Los temas y la escritura quiroguianos" in QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos.* (Edición Crítica, coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Col. Archivos, vol 26). Allca XX/Edusp, 1996 (1993), 2ª ed., pp. 1379-1414.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia.* Barcelona: Ariel, 2002 (1973), 15ª ed., revisada e atualizada.

GÁLVEZ, Manuel. "Negocios con Horacio Quiroga" in *Recuerdos de la vida literatura (1900-1910). Amigos y maestro de mi juventud.* Buenos Aires: Guillermo Kraft,

1954, pp. 273-280.

GAMBARINI, Elsa K. "El discurso y su transgresión: 'El almohadón de pluma', de Horacio Quiroga" in *Revista Iberoamericana*, 112-3 (abr-set. 1980), pp. 443-457.

_____. "La escritura como lectura: La parodia en El Crimen del Otro de Horacio Quiroga" in *Revista Iberoamericana*, 135-6 (jul-dez. 1985), pp. 475-488.

GONZÁLEZ LANUSA, Eduardo. "Emir Rodríguez Monegal: El Desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga" in *Sur*, 313, julho-agosto 1968, pp. 80-82.

JITRIK, Noé. *Horacio Quiroga - Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1956, 2ª ed.

LOBATO, Monteiro. "Saudação a Horácio (sic) Quiroga" in *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1968, pp.93-98.

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. "Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos" in QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. (Edición Crítica, coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Col. Archivos, vol 26). Allca XX/Edusp, 1996, 2ª ed., pp. 1293-1303.

MARTÍNEZ ESTRADA. E. *El hermano Quiroga*. Montevideo: I.N.I.A.L , 1957

MATAMORO, B. "Fronteras de Horacio Quiroga (Naturaleza, mito, historia)" en *Lecturas Americanas 1974-1989*. Madri: ICI/V Centenario, 1990.

MATLOWSKY, Bernice. "Bibliografía" in ABREU GÓMEZ, Ermilio. *Horacio Quiroga. Semblanzas Literarias II*. Washington: Unión Panamericana, 1951.

MONTALDO, Graciela. "quiroga: o fracasso do dândi, o fracasso do aventureiro" in *a propriedade da cultura. ensaios sobre literatura e indústria cultural na américa latina*. Chapecó: Argos, 2004, pp. 207-224.

MORALES T., Leonidas. "Misiones y las macrofiguras narrativas hispanoamericanas" in *Hispamérica*, 63, 1992, pp. 25-34.

ONETTI, J.C. "Quiroga, hijo y padre de la selva" in *Cuadernos de Marcha*. Montevidéu, terceira época, ano II, nº 18, abril 1987.

ORGAMBIDE, Pedro. *Horacio Quiroga. El Hombre y su Obra*. Buenos Aires: Stilcograf, 1954.

PAOLI, Roberto. "El perfecto cuentista: Comentario a tres textos de Horacio Quiroga" in *Revista Iberoamericana*, 160-1 (jul-dez. 1992), pp. 953-974.

PÉREZ MARTÍN, Norma. *Testimonios autobiográficos de Horacio Quiroga. Cartas y*

Diario de Viaje. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

PUCCINI, Dario. "Otra nueva lectura de 'Las rayas' de Horacio Quiroga" in *Hispamérica*, 50, 1988, pp. 19-28.

_____. "Horacio Quiroga y la ciencia" in QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. (Edición Crítica, coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Col. Archivos, vol 26). Allca XX/Edusp, 1996, 2ª ed., pp. 1340-1359.

RELA, Walter. "Horacio Quiroga" in *Diccionário de Escritores Uruguayos*. Montevidéu: Ediciones de la Plata, 1986, pp. 283-288.

_____. *Horacio Quiroga. Repertorio Bibliográfico anotado*, 1897-1971. Buenos Aires: Casa Pardo, 1972.

ROCCA, Pablo. *Horacio Quiroga. El escritor y el mito*. Montevidéu: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

_____. "Horacio Quiroga ante la pantalla" in *Anales de Literatura Hispanoamericana*. S.c., 32, 2003, pp. 27-36.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Objetividad de Horacio Quiroga. Con textos inéditos*. Montevidéu: Número, 1950.

_____. *Las raíces de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Ed. Alfa 1961, 2ª ed.

_____. *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1967.

_____. *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1968.

_____. "Horacio Quiroga: Vida y creación" in *Narradores de Esta América tomo I*. Buenos Aires: Ed. Alfa Argentina, 1976. pp. 67-105.

ROMANO, Eduardo. "Horacio Quiroga" in *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

SARLO, Beatriz. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica" in *La imaginación técnica. Sueños de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997 (1992).

_____. "Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica" in *Todos los cuentos*. (Edición Crítica, coord. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Laforgue. Col. Archivos, vol 26). Allca XX/Edusp, 1996 (1993), 2ª ed., pp. 1274-1292.

VIÑAS, David. "Trabajo, espectáculo y correspondencia: Horacio Quiroga" in *Literatura Argentina e Realidad Política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte Editores, 1982, pp. 55-59.

Geral

ALBERDI, Juan Bautista. *Fundamentos da Organização Política da Argentina.* Campinas: Editora da Unicamp.

ANDERMANN, Jens. "Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera" In JITRIK, Noé (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2003

_____. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

ANGELIDES, Sophia. A. P. Thekhov: *Cartas para uma poética.* São Paulo: Edusp, 1995.

_____.*Carta e Literatura: Correspondência entre Tchékhov e Górki.* São Paulo: Edusp, 2001

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos).* São Paulo: Hucitec / MinC / Pró Memória / Instituto Nacional do Livro, 1986.

ARRIGUCCI JR, Davi. *O Escorpião Encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar.* São Paulo: Edusp, 1995 (1973).

ARTUNDO, Patricia. "Clara Argentina" in *Mário de Andrade y la Argentina.* Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. FFLCH, 2001 (2 vol.).

_____. "Modernidad y 'vanguardia' en la década del veinte" in *Mercosul Cultural. Encontros com a Crítica.* SP, s.d.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras Incertas. As não coincidências do dizer.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forente-Universitária, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaios sobre Edgar Allan Poe.* (Trad. Lúcia Santana Martins). São Paulo: Ícone Editora, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaios de crítica.* São Paulo: Iluminuras / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade. Em torno de Bakhtin.* São Paulo: EDUSP, 1994.

BENVENISTE. *Problemas de Lingüística Geral* (2 tomos). Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991 (1966).

BERND, Zilá. (org.). *Escrituras Híbridas. Estudos em Literatura Comparada Interamericana.* Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

BITTENCOURT, Gilda Neves. "O conto latino-americano: confrontos de imaginários" in MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves. (org.). *Limiares Críticos.* Belo Horizonte: Autêntica / POSLIT / Pós-graduação UFRGS, 1998, pp. 173-182.

BLASI, Alberto. "Vanguardismo en el Río de la Plata: Un *diario* y una *exposición*" *in Revista Iberoamericana,* nº 118-119, 1982, pp. 21-36.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da Poesia (*Biblioteca Pierre Menard. Trad. Arthur Netrovski). Rio de Janeiro: Imago, 1991 (73).

_____. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia (*trad. Marcos Santarrita). Rio de Janeiro: Imago, 2002 (73), 2ª ed.

_____. *Um mapa da desleitura (*trad. Thelma Médici Nóbrega). Rio de Janeiro: Imago, 1995 (75).

_____. *Como e por quê ler. (*trad. José Roberto O'Shea). Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 2ª ed.

_____. *O Cânone Ocidental. Os livros e a Escola do Tempo (*trad. Marcos Santarrita). Rio de Janeiro: Objetiva, 1995 (94), 3ª ed.

BORGES, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores" in *Obra Completa.* Barcelona: Emecé, 1996 (1951).

_____. "La Poesía Gauchesca" in *Obra Completa.* Barcelona: Emecé, 1996. (1932).

_____. "Pierre Menard, autor del Quijote" in *Obra Completa.* Barcelona: Emecé, 1996 (1939).

_____. "Tlön Ubquar, Orbis Tertius" in *Obra Completa.* Barcelona: Emecé, 1996 (1941).

BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica.* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CABRERA INFANTE, Guillermo. "Uma história do conto". São Paulo: *Mais!, Folha de São Paulo,* 30 de dezembro de 2001, pp. 4-13.

CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil.* São Paulo: Escuta: 2000, 6ª ed.

_____. "A Psicanálise e o Sujeito Colonial" in SOUSA, Edson Luiz André de (org.). *Psicanálise e Colonização.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, pp. 11-23.

CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia" (1961) in *Literatura e Sociedade.* São Paulo: Publifolha, 2000 (1965), pp. 5-16.

_____. "Literatura y subdesarrollo" (1969) in *Ensayos y Comentarios.* (Trad. Rodolfo Mata Sandoval e Maria Teresa Celada). Campinas: Editora da Unicamp / Fondo de Cultura Económica, 1995, pp.365-393.

_____. "A literatura e a formação do homem" (1972) in *Textos de Intervenção.* (Sel. e notas de Vinicius Dantas). São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2002, pp. 77-92.

_____. "Realidade e Realismo (via Marcel Proust)" (1983) in *Recortes.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, pp.135-142.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the looking-glass.* Nova Iorque: Signet Classic, sd.

CELADA, María Teresa. *O espanhol para o brasileiro. Uma língua singularmente estrangeira.* Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. "A Fundação de um destino para a Pátria Argentina" in PUCCINELLI, Orlandi (org.). *Discurso Fundador. A formação do país e a construção da identidade nacional.* Campinas: Pontes, 2001. (2ª ed.), pp. 89-112.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tania (org.). *Literatura em Movimento. Hibridismo cultural e exercício crítico.* São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

CHEJOV, Anton. *Obras (Relatos y teatro)* (Trad. Ed. Progreso) . Moscou: Progresso, s.d.

CHIAPPINI MORAES LEITE, Lígia. "Velha praga? Regionalismo literário brasileiro" in PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vol. 2. Emancipação do Discurso.* São Paulo: Fund. Memorial da América Latina / Ed. da Unicamp, 1994, pp. 665-702.

_____ & WOLF DE AGUIAR, Flávio. (org.). *Literatura e História na América Latina.* São Paulo: Edusp / Centro Ángel Rama, 2001 (1993).

CORNEJO POLAR, Antonio. *O Condor voa.Literatura e Cultura na América Latina.* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica.* (3 tomos) Madri: Alfaguara, 1994

_____. *Cuentos Completos.* Madri: Alfaguara, s.d.

_____. *Valise de Cronópio.* (trad. David Arrigucci Jr.) São Paulo: Perspectiva, 1993, 2° ed.

DAVIDSON, Edward Huchtins. *Poe, a critical study.* Cambridge, Massachussets e Londres, s/e, 1957

DELEUZE, Gilles. "Do puro devir" in *Lógica do Sentido* (trad. Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo: Ed. Perspectiva, 4ª ed, 2000 (1969), pp. 1-3.

_____ e PARNET, C. *Diálogos.* (trad. Eloísa Araújo Ribeiro). São Paulo: Escuta,1998.

_____ e GUATTARI, F. *Kafka. Por uma literatura menor.* (trad. Júlio Castañón Guimarães). Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Mil Platôs.* (vários tradutores) São Paulo: Editora 34, 1996, 5 volumes.

DIAS, Mauro Mendes. "Sonambulismo e Modernidade" in *Revista Literal 4. Um século de Interpretação dos Sonhos.* Campinas, Escola de Psicanálise de Campinas, 2001, pp. 165-172.

DICKINSON, Thomas H. *The Making of American Literature.* Nova Iorque e Londres: D. Appleton e Century Company, 1932.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito (*Trad. Eduardo Guimarães). Campinas: Pontes, 1987.(1984)

_____. *El decir y lo dicho.*(trad. Sara Vasallo) Buenos Aires: Edicial, 2001.

ELIOT, T. S. "Tradição e talento individual" (1919) in *Ensaios.* (trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Art Editora, 1989, pp.37-48.

EUJANIÁN, Alejandro e GIORDANO, Alberto. "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda" In JITRIK, Noé (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El Imperio realista.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2002, pp. 395-416.

FREUD, Sigmund. "Totem y Tabú" (1912-3) in *Obras Completas, tomo II.* (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres). Madri: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 1745-1850.

_____. "O Recalque" (1915) in *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente. 1911-1915. Volume 1* (Trad. Luis Alberto Hanns). Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. "Lo siniestro" (1919) in *Obras Completas, tomo III.* (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres) Madri: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.

_____. "Dostoyevski y el parricidio" (1927) in *Obras Completas, tomo III.* (Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres) Madri: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 3004-3015.

_____. "El malestar en la cultura" (1929) in *Obras Completas, tomo III.* (Trad. Luis

López-Ballesteros y de Torres) Madri: Biblioteca Nueva, 1996, pp. 3017-3067.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo, 1990 (1989).

GIORDANO, Carlos A. "Boedo y el tema social" in *Capítulo 64. La historia de la literatura argentina. s.d.* pp. 25-47.

GOTLIB, Nádia Battela . *Teoria do Conto.* São Paulo: Editora Ática,1998.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do Acontecimento.* Campinas: Pontes, 2002.

_____. *Texto e argumentação.Um estudo de conjunções do Português.* Campinas: Pontes, 2002b, 3ª ed.

_____. "Interdiscurso, textualidade e argumentação" in *Signo & Seña*, nº 9, Buenos Aires, jun. 1998, pp. 427-436.

_____. "Argumentación y acontecimiento" in ARNOUX, Elvira e GARCÍA NEGRONI, María Marta. (comp.). *Homenaje a Oswald Ducrot.* Buenos Aires: Eudeba, 2004, pp. 211-225.

HALPERIN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

HENRIQUEZ UREÑA, Max. "Montevideo" in *Breve Historia del Modernismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1978 (1954), pp. 241-259.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (org.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo.* Madri: Cátedra, 1994.

JITRIK, Noé e GRAMUGLIO, Teresa (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El Imperio realista.* Buenos Aires: Emecé, 2002.

_____ e SCHVARTZMAN, Julio. (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes.* Buenos Aires: Emecé, 2003.

____ e DRUCAROFF, Elsa. (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida.* Buenos Aires: Emecé, 2000.

JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-americana.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, 3º ed.

JUNQUEIRA, Mary Anne. *Estados Unidos – A consolidação da Nação.* São Paulo, Contexto, 2001.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai.*(1919) (Trad. Modesto Carone) São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (1985).

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.* (Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (1998)

KRYSINSKI, Wladimir. *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin.* Madri: Iberoamericana, 1998.

LACAN, Jacques. "O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada" (1945) in *Escritos* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp.197-213.

_____ "Homenagem a Lewis Carroll" (1966) in MILLER, Jacques-Alain. (org.) *Ornicar?.* (Trad. André Telles) Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Campo Freudiano no Brasil, 2004. pp. 7-10.

_____ . "A ciência e a verdade" (1966) in *Escritos* (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 869-892.

_____. *O Seminário. Livro 20. mais, ainda.* (Trad. Marcos Bagno). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 (1975).

LEMOS, Cláudia Theresa Guimarães de. "A Poética e o Significante" in *Eco 2.* Maceió: Traço, abril de 1998, pp. 4-22.

_____. "Entre o Visto e o Entrevisto: uma gramática" in *Revista Literal 4. Um século de Interpretação dos Sonhos.* Campinas, Escola de Psicanálise de Campinas, 2001, pp.47-54.

_____. "Das vicissitudes da fala da criança e de sua investigação" in *Caderno de Estudos Lingüísticos 42.* Campinas: Unicamp / IEL, 2002, pp. 41-70.

LONDERO, Eleanor. "Vanguardia y nacionalismo: la polémica del meridiano (Madrid – Buenos Aires, 1927)" in *Iberoamericana.* S.C: 1989, pp. 3-19.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura* (Trad. João Guilherme Linke). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987 (1973).

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito. Um manual.* (Trad. Maria Antonieta Pereira) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (1999).

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em análise de discurso.* Campinas: Pontes / Editora da Unicamp, 1989 (87).

_____. *Elementos de Lingüística para o texto literário.* SP: Martins Fontes, 2001 (86).

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da Produção Literária.* (Trad. Ana Maria Alves). Lisboa: Ed. Estampa, 1971.

MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves. (org.). *Limiares Críticos.* Belo Horizonte: Autêntica / POSLIT / Pós-graduação UFRGS, 1998.

MARRET, Sophie. "Lacan sobre Lewis Carroll" in MILLER, Jacques-Alain. (org.). *Ornicar?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Campo Freudiano no Brasil, 2004. pp. 11-31

MARTÍNEZ, Juana. "El cuento hispanoamericano del siglo XIX" in ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (org.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo.* Madri: Cátedra, 1994, pp. 229-244.

MELMAN, Charles. *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país.* São Paulo: Escuta, 1992.

_____. "Sobre o político" in *Clínica Psicanalítica: artigos e conferências.* Salvador: EDUFBA, 2000, pp. 173-7.

MILNER, Jean-Claude. *Mallarmé au tombeau.* Paris: Verdier, 1999.

_____. *Los nombres indistintos* (trad. Irene Agoff). Buenos Aires: Manantial, 1999 (1983).

_____. *A obra clara. Lacan, a ciência, a filosofia.* (trad. Procópio Abreu). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. "Jacques Lacan, pensamento e saber" in GIROUD et al. *Lacan, você conhece?*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1993, pp. 153-165.

MONTALDO, Graciela. a *propriedade da cultura. ensaios sobre literatura e indústria cultural na américa latina.* Chapecó: Argos, 2004.

MORA, Gabriela. En torno al cuento: *De la teoría general y de su práctica en Latinoamérica.* Buenos Aires: Danilo Vergara, 1993.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica.* São Paulo: Edusp, 2000 (1997).

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos.* Campinas: Pontes, 2001, 3ª ed..

_____ (org). *Discurso Fundador. A formação do país e a construção da identidade nacional.* Campinas: Pontes, 1993.

_____ (org.). *Gestos de Leitura. Da História no Discurso.* Campinas, Ed. da Unicamp, 1997.

PASSOS, Cleusa Rios. "Breves considerações sobre o Conto Moderno" in BOSI, Viviana.

CAMPOS, Cláudia A. HOSSNE, Andrea Saad. RABELLO, Ivone Daré. (orgs.). *Ficções: Leitores e Leituras.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 67-90.

PEREIRA DE CASTRO, Maria Fausta. "Sobre o (im)possível esquecimento da língua materna. Campinas, 2004 (mimeo).

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves.* (Trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Essays and Reviews* (Ed. Thompson). Nova Iorque: Library of America, 1984

_____. *Complete Tales & Poems.* Nova Iorque: Vintage Books, 1975

_____. *Cuentos,* 2 tomos. (Trad de Julio Cortazar). Madri: Alianza Editorial, 1995 (1970)

_____. *Ensayos y obra crítica* (Trad. de Julio Cortázar). Madri: Alianza Editorial, 1995 (1970).

_____. *"O Corvo" e suas traduções.* (Org. Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, 2° ed.

PONTIERI, Regina. "Formas históricas do conto: Poe e Tchékhov" in BOSI, Viviana. CAMPOS, Cláudia A. HOSSNE, Andrea Saad. RABELLO, Ivone Daré. (orgs.). *Ficções: Leitores e Leituras.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, pp. 91-112.

RAMA, Ángel (1970). "Diez problemas para el novelista latinoamericano" in BARNET, Miguel et alli. *Literatura y arte nuevo en Cuba.* Barcelona: Ed. Laia, 1977 (1971), pp. 195-259.

_____. (1972). "Meio século de narrativa hispano-americana (1922-1972) in AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Angel Rama. Literatura e Cultura na América Latina.*(trad. Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto) São Paulo: Edusp, 2001, pp. 111-208.

_____. (1974). "Os processos de transculturação na narrativa latino-americana" in AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Angel Rama. Literatura e Cultura na América Latina.* (trad. Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto) São Paulo: Edusp, 2001, pp. 209-238.

_____. (1982). "Literatura e cultura" in AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Angel Rama. Literatura e Cultura na América Latina.* (trad. Rachel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto). São Paulo: Edusp, 2001, pp. 239-280.

_____. "La ciudad letrada" in PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Vol. 1. A Situação Colonial.* São Paulo: Fund. Memorial da América Latina / Ed. da Unicamp, 2003, pp. 565-588.

Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición Facsimilar. (Estudio Preliminar de Horacio Salas). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1992.

REVUZ, Christine. "A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio". In SIGNORINI, Inês. *Língua(gem) e identidade.* Campinas: Fapesp; FAEP/UNICAMP; Mercado de Letras, 1998, pp. 213-230.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a Narrativa de Arthur Gordon Pym.* SP: Unicamp, 1996

RIVERA, Jorge B. (org.) *El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización. 1810-1900.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi.* Washington: OEA / Interamer, 1993.

_____. "Juan Bautista Alberdi: nación y razón" In JITRIK, Noé (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2003, pp. 279-304.

ROMANO, Eduardo. "La oferta inicial de *Caras y Caretas*" in *Hispamérica.* Gaithersburg, MD, nº 68, 1998, pp. 19-28.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____. "Vanguardia y Criolllismo: La aventura de *Martín Fierro*" (1982). In SARLO, Beatriz e ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos Argentinos . De Sarmiento a la vanguardia.* Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 211-260.

_____. "Oralidad y Lenguas Extranjeras" (1994). In SARLO, Beatriz e ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos Argentinos . De Sarmiento a la vanguardia.* Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 211-260.

SARMIENTO, Domingos F. *Facundo o Civilización y Barbarie en las Pampas Argentinas.* Buenos Aires: Emecé e Planeta DeAgostini, 2000 (1845).

SCHWARTZ, Jorge. (Edição) *Vanguardas Latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Edusp, FAPESP e Iluminuras, 1995.

SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo.* Madri: Cátedra, 1999. (6ª ed. ampliada)

SILVEIRA, Eliane Mara. "A lingüística no Seminário *As Psicoses*" in *Revista Literal 5. Letra e Escrita na Clínica Psicanalítica.* Campinas, Escola de Psicanálise de

Campinas, jan-jun 2002, pp. 205-212.

SORDI, Fabiana A (seleção, estudo e notas). *Florida y Boedo. Antología de las Vanguardias Argentinas.* Buenos Aires: Santillana, 1998.

TCHEKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos* (Trad. Boris Schnaiderman). São Paulo: Editora 34, 4ª ed., 1999.

_____. *O beijo e outras histórias. (Trad. Boris Schnaiderman).* São Paulo: Boa Leitura Editora, 1961.

_____. *Os melhores contos de.* (Trad., sel. e introd. de Tatiana Belinky). São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

_____. *Cartas a Suvórin 1886-1891* (trad., intr e notas: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade). São Paulo: Edusp, 2002.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo.* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TORRE, Claudia. "Los relatos de viajeros" In JITRIK, Noé (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes.* Buenos Aires: Emecé Editores, 2003, pp. 517-536.

VERSEN, Max von. *História da guerra do Paraguai.* (Trad. Manuel Tomás Alves Nogueira). São Paulo / Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1976.

VIÑAR, Maren e Marcelo. *Exílio e Tortura.* (trad. Wladimir Barreto Lisboa). São Paulo: Escuta, 1992.

VIÑAS, David. *Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh.* Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

_____. *Indios, ejército y frontera.* Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003 (1982).

ZUM FELDE, Alberto. *Proceso Intelectual del Uruguay.* Montevidéu: Ed. Claridad, 1941.

Obras de referência

AUGE, Claude. (dir.). *Pequeño Larousse Ilustrado. Nuevo Diccionario Enciclopédico.* (Adap. Espanhola Miguel de Toro y Gisbert). Buenos Aires: Babel, 1943.

BARCIA, Roque. *Gran Diccionario de Sinónimos Castellanos.* Buenos Aires: Joaquín Gil: 1950, 3ª ed.

Resumo

Este trabalho propõe, inicialmente, uma revisão crítica da obra narrativa do contista uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937). Tal releitura crítica organiza-se a partir da categoria da fronteira, entendida como o discurso do estabelecimento das fronteiras argentinas constituído ao longo do século XIX. Assim, a proposta é ver como este discurso reverbera na obra literária de Quiroga. Para tanto, parto da reflexão do crítico Ángel Rama (1972, 1974, 1982) sobre a transculturação, rediscutindo seu trabalho, e apropriando-me, noutra chave, dos três âmbitos de análise propostos em seu modelo: o lingüístico, o literário e o ideológico.

A releitura da crítica sobre Quiroga que proponho orienta-se pois, a partir da reverberação do discurso da fronteira nos três âmbitos apontados, e supõe, na obra do escritor, uma unidade que diverge das tipologias temáticas ou curvas evolutivas (ou involutivas) a que sua obra comumente é submetida. Com este trabalho pretende-se também dar um estatuto à obra de Quiroga a partir da forma que alcance um poder explicativo maior do que o necessariamente empobrecedor como os epítetos de escritor regionalista, realista, Poe hispano-americano – advindos de leituras conteudísticas e reducionistas.

Palavras chave: Horacio Quiroga; conto hispano-americano; fronteira; Argentina.

Resumen

Este trabajo propone, inicialmente, rediscutir la crítica de la obra narrativa del escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937). Esta relectura se organizará a partir de la categoría de 'frontera', entendida como el discurso del establecimiento de las fronteras argentinas constituido a lo largo del siglo XIX. Lo que propongo es analizar como ese discurso reverbera en la obra narrativa de Quiroga. Para ello, empiezo por la reflexión fundadora del crítico Ángel Rama (1972, 1974, 1982) sobre la transculturación, y rediscuto su trabajo para apropiarme – en otra clave – de los tres ámbitos de análisis propuestos en su modelo crítico: lingüístico, literario e ideológico.

De modo que la relectura de la crítica sobre Quiroga se orientará a partir de la reverberación del discurso de la frontera en los tres ámbitos indicados; tal relectura supondrá, además, en la obra del escritor, una unidad que va en contra de las tipologías temáticas o curvas evolutivas (o involutivas) a que su obra suele ser sometida. Con este trabajo se pretende también conferirle a la obra de Quiroga un estatuto basado en un análisis formal, que tendrá un mejor poder explicativo que los necesariamente empobrecedores basados en las lecturas a partir del contenido.

Palabras clave: Horacio Quiroga; cuento hispanoamericano; frontera; Argentina.

Agradecimentos

à minha orientadora, Teresa Cristófani Barreto,
com quem tive o privilégio de compartilhar o gosto de sucessivas leituras e escritas de parte a parte, num trajeto que teve início já na graduação, resultou em importantes frutos, e que encontra um termo feliz com a escrita deste trabalho.

a Cláudia Lemos,
sem mais.

a meus pais, Manoel e Maria Inez, e minhas irmãs, Luciana e Lucimara,
pelo apoio logístico e pelo afeto, imprescindíveis no trabalho duro; ou, dito de outra forma, pela pronta e amorosa satisfação à minha necessidade de leitura.

ao amigo José Luis Martínez Amaro,
dilecto lector, que há muito já traçara o mapa de alguns territórios possíveis.

às professoras Maite Celada e Neide Maia González,
a quem sinceramente dedico o capítulo quatro.

aos professores Adriana Kanzepolsky e Marcos Natali,
pela argúcia e rigor na leitura e argüição do relatório de qualificação que originou este trabalho, e pelas indicações bibliográficas, que possibilitaram importantes avanços nesta dissertação.

Ao professor João Alexandre Barbosa,
que no estágio final deste trabalho generosamente acolheu a proposta de privilegiar-me com sua leitura, na banca de defesa.

ao professor Pablo Rocca,
pelo trabalho sério dedicado à obra de Quiroga e a atenção respeitosa dedicada a meu trabalho.

à professora Patricia Artundo,
pela contribuição fundamental na fase inicial deste trabalho e pelo diálogo enriquecedor.

aos membros do *Grupo de Estudos Horacio Quiroga* da UFSCar,
alunos que, instigados pela leitura de Quiroga, renovam as perguntas que amadurecem nossa reflexão.

aos ex-colegas e alunos do SENAC, FAM e Creupi.

aos atuais colegas e alunos da UFSCar.