



**CORPOS ESCRITOS NO DESERTO:
“LOS CAUTIVOS - EL EXILIO DE ECHEVERRÍA”
DE MARTÍN KOHAN**

Inês Skrepetz

*Vocês que fazem parte dessa
massa/ Que passa nos projetos do
futuro/ É duro tanto ter que
caminhar/ E dar muito mais do
que receber...
E ter que demonstrar sua
coragem/ À margem do que
possa parecer/ E ver que toda
essa engrenagem/ Já sente a
ferrugem lhe comer...*

*Êeeeeh! Oh! Oh!/ Vida de gado
Povo marcado, Êh!/ Povo feliz!...
[...]*

*O povo foge da ignorância/
Apesar de viver tão perto dela/ E
sonham com melhores tempos
idos/ Contemplam essa vida
numa cela.../ ¹*

¹ Fragmento da música *Admirável gado novo*, composição de Alceu Valença e Zé Ramalho, lançada pelo último no álbum *A Peleja do diabo com o dono do céu* em 1979, durante a Ditadura Brasileira. A letra dessa música é uma leitura de seu tempo a partir da distopia apresentada em *Admirável Mundo Novo* do escritor inglês Aldous Huxley e que foi publicado em 1932.



O deserto e os pampas argentinos já foram *espaços-tempos* de lendas² e histórias, de lutas, conflitos e guerras, por ali passaram bandidos e heróis; refúgio dos excluídos, os pampas também estiveram na pauta de ambiciosos planos políticos do poder estabelecido, ou que buscava se estabelecer. O deserto não se determina somente por seu atributo geográfico, sobretudo está relacionado a uma rede de operações discursivas que são as que desertificam e esvaziam o território. Em *Un desierto para la nación*, o escritor argentino Fermín Rodríguez (2010) se distancia de uma análise topográfica que tentaria articular um feito da natureza e os modos em que as culturas, as leis, a economia de uma sociedade o vão modificando ou o transformando em uma matéria sem sentido. Rodríguez, também de maneira inversa ao que fora proposto por Tulio Halperín Donghi, em *Una nación para el desierto argentino* (2005), pensa o deserto como um contorno de uma força, isso é, um horizonte ou um confim atravessado por intensidades. Entre as operações discutidas pelo escritor, o deserto seria, primeiramente, uma operação de “esvaziamento” do espaço que antecede a produção de projetos que virão a preenchê-lo, por isso, *desierto* é o nome que se dá a uma espécie de ausência política: “[...] una operación discursiva con el poder de atrapar la imaginación al evocar, en negativo, la plenitud ausente de un estado-nación por venir: donde había virtualmente un desierto –multiplicidades salvajes sin orden ni medida, mundos posibles, pueblos futuros– el estado-nación debía advenir.” (RODRÍGUEZ, 2010, p. 15).

Uma das imagens do deserto que aparece em *Los cautivos – El exílio de Echeverría* do escritor argentino Martín Kohan parece ser a própria desolação vivida pelos *gauchos* em terras distantes de onde se forjam as leis e a política que do outro lado os domestica. A narrativa está montada em duas partes, sendo a primeira “Tierra adentro” e a segunda “El destierro”. A leitura que aqui se manifesta, concentra-se num recorte da primeira montagem “Tierra adentro”, que

² Como os relatos da *Difunta Correa*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/150747.pdf>. Acesso em: 15/07/2013.



é subdividida em pequenos tópicos, partindo de imagens que oferecem o percurso da narrativa e a maneira de como o tempo e o cotidiano dos *gauchos* são pensados e vistos por eles mesmos: El chajá, Las moscas, Las ranas, El gallo, Los grillos, Las chicharras, Los caranchos, La lombriz, La perdiz, Las hormigas, Los indios, El perro, El chimango, El ciempiés.

No ensaio *Desde el desierto*, Lara Segade (2012) explora parte da literatura argentina produzida a partir do *deserto*, configurando que ao decorrer do século XIX, ademais dos escritos políticos, os textos literários se articulam ao redor de um pensamento de deserto. Sem deixar, ao mesmo tempo, de se produzirem e serem transpassadas pela política, carregando-as de significações³: “Es ante todo en los textos donde la Pampa se convierte en desierto y el desierto en barbarie a la que la ciudad contrapone sus fuerzas civilizatorias.” (2012, p. 81). São *tempos e discursos* que ainda atravessam a literatura argentina contemporânea, nessa em que retornam e transitam fantasmas, *spectros* de outrora em deslocamentos plurais. Textos literários que constroem de alguma maneira “imagens críticas”, um *gesto* para pensar os efeitos do autoritarismo, desde o século XIX, e o controle da sociedade, que se dá sobre os corpos; tornando-se, possivelmente, em:

[...] o ponto, o bem comum do artista e do historiador: Baudelaire inventa uma forma poética que, exatamente enquanto imagem dialética – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto é, traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de conhecimento. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 178).

³ Segade ainda acrescenta: De *La cautiva* a *Martín Fierro*, pasando por *Facundo*, el canon de la literatura nacional se articula en torno a estas ideas. Así como Halperín Donghi recorre los proyectos políticos que delinearon una nación como respuesta al vacío institucional y físico del territorio, la crítica literaria ha encontrado en la literatura del siglo XIX un eje de lectura vinculado con las representaciones del desierto. (2012, p. 81).



A narrativa de Kohan não se apresenta como “histórica”, tampouco se pretende, sobretudo, ao narrar desde as margens dos discursos históricos, traz consigo efeitos de análise. No deserto instaurado na narrativa *Los cautivos – El exilio de Echeverría*, publicada em 2000, e que circunda a fazenda de *Los Talas*, num longínquo povoado dos pampas, apenas uma penumbra separa a casa do patrão dos ranchos dos *gauchos*. Porém, essa penumbra, a transição entre a luz e a sombra, está involucrada de medo, submissão, violência, dando espaço ainda para certa curiosidade por parte dos *paisanos*. Numa imagem que faz lembrar “casa-grande e senzala”, na planície dos pampas uma fronteira social separa a casa do patrão dos ranchos dos *gauchos*, ou, numa imagem inquietante, que parece irromper da narrativa: uma fronteira que separa a casa do patrão dos currais, onde os *gauchos* vivem como gados em cercados, lugar em que passam e enfrentam as intempéries dos dias e dormem amontoados como animais.

Essa imagem que surge da narrativa não é somente uma imagem provinda das estratégias do poder da época, com suas artimanhas para controlar “os incultos”, como os denomina o próprio narrador, no território argentino. Como já adverte Peter Sloterdijk em *Regras para o parque humano*, podemos então reconhecer que desde Platão, em *O Político*, poucas diferenças se apresentaram numa ideia mais ampla da arte da política. A partir da argumentação de Sloterdijk, ao retomar a definição de política construída por Platão e de que os líderes humanos praticam “a criação de animais que se movem em terra” (separando os alados dos não-alados), o filósofo avança:

O estrangeiro no diálogo de Platão acrescenta, então, que essa população que se move com os pés, dentre os animais mansos por natureza, divide-se mais uma vez em duas subclasses claramente distintas – a saber, “que alguns, por sua espécie, são desprovidos de chifres e outros os trazem”. A bom entendedor meia palavra basta. A essas duas classes correspondem mais uma vez dois tipos de arte de pastoreio, isto é, pastores de rebanhos de criaturas com cornos e



pastores daqueles sem cornos – e deveria estar claro que só chegaremos aos verdadeiros condutores de grupos humanos se excluirmos os pastores de corníferos. Pois, se pretendêssemos que pastores de gado com chifres cuidassem de homens, que poderíamos esperar senão usurpações por pastores inadequados e ilusoriamente adequados? Os bons reis, ou *basileis*, diz o estrangeiro, apascentam, conseqüentemente, um rebanho mocho, sem chifres (*O Político*, 265 d). [...] resta então a genuína arte da política: ela é definida como o “cuidado voluntariamente oferecido... de rebanhos de seres vivos que o aceitam voluntariamente” (*O Político*, 276 e). (SLOTERDIJK, 2000, p. 51-52).

Sloterdijk dispõe a cautelosa arte do pastoreio dividida novamente entre a que se exerce de maneira violenta e tirânica e a que se exerce por espontânea vontade, em que, na supressão da primeira, prevalece a que se opera de modo voluntário: “Se a forma tirânica, por seu turno, for excluída como falsa e ilusória, resta então a genuína arte da política: ela é definida como “cuidado voluntariamente oferecido... de rebanhos de seres vivos que o aceitam voluntariamente” (*O Político*, 276 e).” (SLOTERDIJK, 2000, p.52). Podemos ver nessa concepção algumas relações de análise com a política predominante sobre as vidas dos *gauchos* em *Los cautivos*. Na primeira montagem da narrativa de Kohan, os *gauchos*, *los cautivos* abordados, também são explorados pelo viés da sobrevivência e de uma espécie de aceitação voluntária dos desígnios do patrão-pátria e da pátria-patrão. Mesmo não tendo uma efetiva clareza dessa vontade e do controle que se impõe a ela. Por detrás da barreira de penumbra, que separa seus ranchos-currais da casa do patrão, os paisanos passam horas e dias tentando avistar se o proprietário das terras, e deles, sairá para vê-los; passam o tempo entre seus afazeres, como animais domésticos, mansos e dóceis que esperam o *afago*, o olhar do dono:

[...] para los paisanos el patrón era bueno. [...] lo extrañaban cuando faltaba de la estancia por mucho tiempo: extrañaban



la presencia de lo bueno. Cuando él llegaba, los peones se apresuraban a besar sus manos, a lamer sus pies [...]. Se empujaban los unos y los otros para llegar antes a inclinarse en su presencia, y empujaban también a los perros, que acudían igualmente a festejar y a lamer al amo, todo lo cual generaba un alboroto festivo de gritos y ladridos, de patadas y tarascones. (KOHAN, 2000, p. 29).

Se numa via o narrador de *Los cautivos* transita entre alguns ríspidos movimentos de *sarcasmo*, que lançam imagens cortantes, que se projetam entre nuances e contornos de crueldade, em sua perspectiva sobre os *gauchos*, em outra via revela a condição subexistencial desse povo. Frente a essa análise, poderíamos tecer, primeiramente, duas breves considerações sobre o narrador: ao observar de fora a vida dos *paisanos*, pois não faz parte do grupo, logo, a sua visão sobre eles está permeada de estereótipos, construtos que se cria, inventa e adquire da cultura sobre o *outro*. E, em contraste, por não estar dentro, consegue observar e analisar com distanciamento algum “ideal de mito” criado ao redor da figura do *gaucho*, como um indivíduo sempre ativo, corajoso, transgressor das leis estabelecidas pelo autoritarismo. Mostra o inverso de um indivíduo crítico que reivindica seus direitos, que sonha com uma pátria, um país justo, sem desigualdades, que seus filhos possam ser educados, como é cantado por *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, publicado entre 1872-79, (*La ida y La vuelta de Martín Fierro*). Assim, a narrativa deixa ver sob e para além dos sarcasmos do narrador a situação precária de existência, a condição alienada e submissa de parte desse povo. Poder-se-ia dizer, ainda, num encontro de termos foucaultianos e de Sloterdijk, um povo controlado, domesticado, que são criados como animais, gados que são utilizados para o pesado trabalho no campo. Indivíduos que carregam no dorso o fardo de sustentar a pátria e que depois serão levados ao matadouro, quando seus corpos forem requisitados pela mesma pátria nas lutas armadas.



Corpos em deserto

Para além do narrador de *Los cautivos*, e separada do cinismo ou do puro humorismo, a narrativa manifesta-se no ato que Benjamin chamara de “ironização da forma da apresentação” e que Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, denomina também de ironia crítica⁴:

Em suma, a ironia crítica também aí se opõe, ponto por ponto, à atitude metafísica ou religiosa que pretenderia o desvelamento puro e simples, ou então a revelação definitiva. Aqui, a cortina se levanta, como agitada por um vento violento, para tornar a cair em seguida na afirmação do mistério da obra, da obra como mistério. E quando Benjamin nos diz alhures que “a cortina se inflama”, ele não nos diz, seguramente, que possa ver algo além da violência das chamas que continuam antepondo-se à “coisa mesma”... A ironia irá se opor também à atitude cínica e tautológica – não há mistério ou, se houver, não me interessa” -, já que nos deixa face ao mistério como face à interminável questão, à interminável coisa perdida da qual nos resta rir com o riso escritor, aquele que sabe jogar e perder, ganhando apenas – modestamente – algumas constelações de palavras [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 185-186).

Em *Los cautivos*, a presença ou a ausência do dono na fazenda é percebida e sentida pelos *paisanos*, que, constantemente, aguardam o olhar do patrão. O desaparecimento do fazendeiro, por longos dias, provoca o sentimento de abandono que os predomina. Avistar todos os dias a casa do patrão e não vê-lo, torna-se angustiante, e é aí que entra o elemento da curiosidade. O narrador explora a movimentação dos *gauchos* e que, podemos dizer, apenas vêm pela janela sombras e luzes, que se acendem e se apagam como clarões e relâmpagos ao longe, como se projetadas desde uma tela de cinema. Por meio da narrativa

⁴ Dentro do pensamento benjaminiano, Didi-Huberman ainda diferencia do simbólico e do mimético: “[...] particularmente considerada sob o ângulo do seu valor crítico (por diferença com o símbolo) e “desfigurativo” (por diferença com a representação mimética).” (2010, p. 185).



sabemos que não é mais o patrão que está na casa, e é Luciana, filha de Maure, que ao “romper os cercados”, torna-se a única a entrar em contato com o desconhecido:

[...] “Y este hombre, ¿es de la zona?”, preguntó Maure. “No”, dijo la Luciana. “Él no. Pero el hermano era dueño de un campo de por acá”. “¿Quién?”, dijo Maure. “José Echeverría”, dijo la Luciana. “Es el hermano de José Echeverría”. Los paisanos conocían este nombre, porque sus limitadísimas referencias espaciales se debían, ante todo, a los nombres de los dueños de las propiedades. Todos sabían que Echeverría había perdido sus tierras. (KOHAN, 2000, p. 85).

Esteban Echeverría, poeta herdeiro do romantismo europeu, pertencente ao grupo dos unitários, e escritor de *El matadero*⁵ y *La cautiva*, ronda como fantasma na fazenda *Los Talas*, e na própria narrativa de Kohan ele está presente e ausente. Dessa forma, não é apenas o *espectro* de Echeverría que obsedía *Los cautivos*, homem de “carne e osso” visto e tocado apenas por Luciana em *Los Talas*, mais precisamente são: os *espectros* de Echeverría. No ensaio *Un desierto de ideas*, em *Las brújulas del extraviado*, Fermín Rodríguez analisa:

En un fragmento inédito sobre economía política donde se discute la aplicación de un impuesto a la propiedad de tierras hasta hace poco baldías, Echeverría trata de fundar el valor de la propiedad territorial en variables que no sean las de la economía europea. [...]. Salir al Desierto supone un cambio de economía: “El desierto es nuestro mas pigüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de de nuestra literatura nacional” escribirá Echeverría en la advertencia a las *Rimas* refiriéndose a *La Cautiva* (451). (RODRÍGUEZ, 2006, p. 151).

⁵ O relato *El matadero* foi escrito, possivelmente, em 1839 e veio à luz em 1871 e o poema *La cautiva* foi publicado em 1837. (in LAERA & KOHAN, 2006).



O escritor Fermín Rodríguez também analisa um rascunho encontrado de Esteban Echeverría, que foi redigido, aproximadamente, no ano de 1836, em que o autor de *La cautiva* especula em primeira pessoa o pensamento sobre o deserto. Esses rascunhos foram escritos no vazio aberto pela morte de sua mãe em *Cartas a um amigo*, dando visibilidade aos espaços de *La cautiva*. Echeverría escreve desde a fazenda em que estava recluso, a estância familiar *Los Talas*, em Luján. Como observa Rodríguez, muitas características físicas e o pensamento desses tempos se ampliarão em *La cautiva*, de maneira intensa até tornarem-se identificados com o próprio país: “El paraje es desierto y solitario y conviene al estado de mi corazón; un mar de verdura nos rodea y nuestro rancho se pierde en este océano inmenso cuyo horizonte es sin límites.” (ECHEVERRÍA in LAERA & KOHAN, 2006, p. 153).

Com um olhar ampliado pelas lentes do século XIX, o narrador procura “ver”, “enxergar” algum motivo relevante, uma causalidade que levasse alguém a escrever sobre aquele povo inculto nas “letras cultas”. Tenta demonstrar um determinado esforço para compreender como seria possível tratar com ideias a vida, o cotidiano de seres que, na sua concepção, eram pré-linguísticos e que só tinham lapsos de ideias. Até o próprio Maure em suas “elucubrações”, pensa que se dentro da casa estivesse mesmo um escritor, ele jamais perderia seu tempo com *la vida de mierda* que eles levavam. Nessas imagens podemos ver um “deserto de ideias” um pensamento esvaziado de si e do outro, bem como uma ausência de pensamento:

Maure desechó prontamente la idea, en un raptó de sensatez que pocas veces se le daba, pero que ahora se le dio. A ellos les faltaba dignidad para ser considerados como tema literario. Nadie querría manchar las páginas con la suciedad relajante de sus vidas degradadas. Habiendo tantos temas bonitos sobre los cuales ocuparse, nadie accedería a caer en ellos. Ellos eran una molestia, un estorbo, un obstáculo, ellos eran un impedimento para la elevada inspiración del poeta, quien seguramente desearía contar con menos puertas y menos ventanas en la casa, quien seguramente desearía



contar con más cortinados y más cerrojos, con más barreras que lo alejaran de todo. (KOHAN, 2000, p. 100-101).

Nesse enfoque, se o *gaucho* talvez não fosse “digno de ser tema literário”, como na visão de Maure, e do narrador, seguramente seus corpos seriam muito úteis para servir à pátria, como já eram para servir ao patrão no trabalho do campo. Nos tempos de Juan Manuel de Rosas, militar e político argentino do grupo dos federais, esses corpos seriam fundamentais para edificar o poder do Estado que instauraria uma *biopolítica* com maior eficácia, e posteriormente recebe novos rumos com Sarmiento. Movimento esse que, por vias complexas, não deixou de se utilizar de alguma forma também da literatura: como no caso do *gênero gauchesco*.

Corpos para a guerra do deserto: corpos desertores

Numa breve reconstrução do debate da crítica em torno da *gauchesca*, partimos de Josefina Ludmer, em *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Ao discutir os dois limites do gênero, as leis e as guerras, Ludmer analisa que, como numa cadeia, de maneira quase circular, em que parece tomar essa forma a lógica dos usos: “[...] se abre con los textos de Hidalgo y concluye con *La Vuelta de Martín Fierro*. Voz e ley se modulan desde el ejército y la guerra al estado nacional: ese pasaje y esta modulación es la historia de las formas del género.” (2012, p. 27). Essa cadeia, como observa a crítica:

[...] no solo marca el tiempo del género y le da un sentido; narra también el pasaje entre la “delincuencia” y “la civilización” y sitúa al género como uno de los productores de ese pasaje. Postula además, en el centro, un paralelismo entre el uso del cuerpo del gaucho por el ejército y el uso de su voz por la cultura letrada, que define al género. [...] ese uso del cuerpo, que separa a los gauchos de un campo para llevarlos a otro, al de batalla [...]. (LUDMER, 2012, p. 27).



No estudo da crítica, a literatura gauchesca “incorpora” a linguagem do *gaucho* para contar a sua maneira de viver, em espaços não-urbanizados, como o *pampa* argentino e o deserto. A gauchesca foi um gênero utilizado geralmente por escritores de alto nível socioeconômico, em que ora é o gaucho o personagem principal, ora é o pampa em si. Para o estudioso Julio Schvartzman em *Letras gauchas*:

La escritura gaucha en la gauchesca, entendida a veces como programa futuro y otras como realización poética presente, no venía recibiendo, hasta hace relativamente poco tiempo, por parte de la crítica, la atención que requería su evidencia.⁶ Porque para las perspectivas teluristas o hermenéuticas de la identidad nacional, era mejor reducir la gauchesca a la indiferenciación con una presunta oralidad primigenia o, a lo sumo, a una versión poética fonetizada de procesos cuyo cauce era la comunicación oral. En otros casos, la desproblematización de la escritura gaucha colindaba con la elección de una perspectiva crítica para la cual ese componente era perturbador. (SCHVARTZMAN, 2013, p. 142).

Se por um lado o gênero gauchesco fora utilizado como via de discursos para programas políticos futuros, numa perspectiva em prol da hegemonia, por outro, em seu próprio corpo, também se gestaram discursos contra-hegemônicos, principalmente contra os de sua determinada época. Por isso, Schvartzman não deixa de se referir à *gauchesca* também como: *a luta das linguagens*. Élica Lois, a partir de seu estudo sobre *El gaucho Martín Fierro*, pontua esse embate e enfrentamento contra o discurso hegemônico na literatura gauchesca:

La hegemonía lingüística que impone una cultura dominante nunca es absoluta, tiene resquicios por los que penetran – a través del mismo lenguaje – concepciones del mundo que

⁶ **Nota do autor:** Entre los trabajos que recuperaron esta veta fundamental, Romano (1994), Lucero (2003), Ansolabehere (2003) y Roman (2002b).



entrañan ideas disímiles y contradictorias. Así, dialectos sociales, temas, acentos y géneros discursivos heterogéneos – como en este caso, el híbrido de la literatura gauchesca – constituyen un soporte apropiado para la construcción de un discurso contrahegemónico. (LOIS in HERNÁNDEZ, 2001, xcv-xcvi).

Lois reflete a gauchesca no cerne de um dos mais representativos poemas desse gênero: *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández. Como já, brevemente, citado no início desta análise, esse poema narrativo foi publicado em duas partes: *El gaucho Martín Fierro* em 1872, e a sua continuação, *La vuelta de Martín Fierro*, apareceu em 1879. O poema narra o caráter independente, heróico e sacrificado do *gaucho*, e Fierro como desertor de um exército que fora manipulado pelo confronto de interesses entre fazendeiros e poderes políticos instituídos. Na discussão dos críticos argentinos, o poema é, em parte, e o que interessa aqui, um protesto contra a política do presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), autor de *El Facundo – civilización y barbarie en las pampas argentinas* de 1845. A crítica à política de Sarmiento se dá, por uma das vias, devido ao seu projeto de recrutar forçosamente os *gauchos* e obrigá-los a ir até a fronteira para lutar contra os índios. Muitas vezes eles eram levados com falsas promessas de trabalho remunerado e, chegando no local, eram submetidos a cultivar o campo e cuidar do gado de fazendeiros, militares, componentes do poder estabelecido. Se a condição do *gaucho* permeia a gauchesca, nos termos de Ludmer: “[...] en la voz del gaucho define la palabra ‘gaucho’” (2012, p. 40-44), numa das definições dadas na voz do *gaucho* Martín Fierro (*La vuelta*) de José Hernández, ressoa um “fora da lei” que reconhece o seu poder de captura e sabe que nos pampas a lei e a justiça instituídas não se conjugam em relação aos excluídos:

Él anda siempre juyendo,
Siempre pobre y perseguido,
No tiene cueva ni nido,
Como si juera maldito,



Porque el ser gaucho... barajo!

El ser gaucho es un delito.

(HERNÁNDEZ, v. 1320, p. 161).

Em *Os Bandidos* (2001), o historiador inglês Eric Hobsbawm faz uma espécie de genealogia da história dos *bandoleiros* e do banditismo. Em sua análise perspicaz, Hobsbawm rebate a ideia de que o banditismo se define a uma *falha* de caráter e vê esse fenômeno como um desafio às normas estabelecidas. Para o historiador, o “banditismo social” é um aspecto desse desafio e seu significado histórico: “[...] al desafiar a los que tienen o reivindican el poder, la ley y el control de los recursos, el bandolerismo desafía simultáneamente al orden económico, social y político. Este es el significado histórico del bandolerismo en las sociedades con divisiones de clase y estados.” (HOBSBAWM, 2001, p. 19). Desse modo, a condição do *gaucho*, o ser *gaucho*, como é definida na voz de Martín Fierro “es un delito”, um crime, não deixa de ser, de alguma forma, a definição a partir do olhar do outro, de como os que entabulam a lei, o poder, o controle dos recursos, constroem a visão sobre esse povo. Numa sociedade excludente os *fora da lei* não surgem do nada e nem pertencem a uma “classe isolada”, eles são efeitos dessa política que se fundamenta na homogeneidade: “Por tanto, el bandolerismo como fenómeno específico no puede existir fuera de órdenes socioeconómicos y políticos a los que se pueda desafiar de este modo.” (HOBSBAWM, 2001, p.20).

Nos seguintes versos de *La vuelta de Martín Fierro*, o personagem Moreno, no entrevero de cantares com Fierro, compara a lei a uma teia de aranha que captura suas vítimas, os excluídos, os mais fracos e menos favorecidos, que serão controlados e devorados:

La ley es tela de araña-
Y en mi ignorancia lo explico,
No la tema el hombre rico-



No la tema el que mande-
Pues la rompe el bicho grande
Y sólo enrieda a los chicos.
(HERNÁNDEZ, V. 4235-4245, p. 447-448).

A partir desses versos, na voz do personagem Moreno, podemos pensar a *biopolítica*, o controle da sociedade, com essa imagem da “teia de aranha”, que articula os fios das relações e captura os indivíduos, partindo pelos seus corpos. Na *Microfísica do poder*, Foucault sustenta que: “[...] o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica [...]” (FOUCAULT, 1979, p. 80).⁷ O controle da sociedade se exerce em suas relações com a vigilância sobre o outro, uma vigilância que é rarefeita e virtual. Como no discurso do capitão Fernando Rodríguez (da banda dos federais), ao chegar na fazenda de *Los Talas*: “La pampa es muy vasta, y por doquier se dispersa el gauchaje. Laborioso y bien entretenido, queda a merced de los atropellos y de las injusticias. Para su suerte, la mirada infinita de don Juan Manuel todo lo alcanza y todo lo ve.” (KOHAN, 2000, p. 108-109). Um discurso esvaziado de sentido para um povo que vivia no deserto instaurado em *Los Talas*, na desolação, em deserto de pensamento político e do que seria justiça.

⁷ Na artigo *Michel Foucault: sociedade disciplinar e biopolítica*, o historiador Fabio Batista discute que: “A sociedade disciplinar nasce em meados do século XVIII europeu, e nela passa a existir as chamadas instituições disciplinares, com suas técnicas para o adestramento do indivíduo. Posteriormente, no século XIX, vemos aparecer a biopolítica com o fim de cuidar da vida da população. Pois, nas técnicas disciplinares o que importa é fabricar o corpo individual, localizado nas instituições, já “[...] para a biopolítica, o que importa passa a ser temas como a fecundidade, a morbidade, a higiene ou saúde pública, a segurança social, etc”. (Branco, s/d, p.85). Sendo que ambas podem ser caracterizadas como modos distintos de poder, mas complementares.” Disponível em: <http://www.mundofilosofico.com.br/index>. Acesso em: 10/07/2013.



Mesmo uma parte dos *gauchos* sendo formada, pela “arte da política”, em rebanho de gado e outra parte constituída de delinquentes, para efetivar o controle social todos são “aproveitáveis” para a captura. Essa se tornou uma forma pela qual o poder do Estado se usou dos *gauchos* para a luta contra os índios e para o conflito entre os federais e unitários, isso é, indivíduos que tiveram seus corpos requisitados pela pátria. No questionamento do estudioso foucaultiano Raul García, em *Un cuerpo moderno: el nuevo cuerpo de la patria*, no que tange, sobretudo, no que viemos discutindo aqui sobre os “delinquentes”: “[...] para qué incluir? ¿por qué no dejar fuera del acuerdo social a quienes se consideraba potenciales enemigos del mismo? [...]. En verdad, el enemigo está mejor controlado cuando se posee mayor información sobre él, por lo menos así lo cree la tradición racionalista.” (GARCIA, 2000, p. 95). Tal a imagem da centopeia que aparece na narrativa de *Los cautivos*, e que significa a forma de como o pequeno povoado de *Los Talas* via a formação do exército de *gauchos*; uma cabeça formada pelo comandante Rodríguez, e que também representa Rosas, num corpo movimentado por cem pés uníssonos de soldados em marcha. Em luta armada contra os estrangeirismos de parte da população, e o desejo de um nacionalismo “crioulo” absoluto, a centopeia mandada por Rosas aparece na narrativa no momento em que o exército chega à estância, em procura de um unitário: “Argentinos por nacimiento, reniegan y se afrancesan. Esos salvajes desprecian las virtudes criollas y quieren hacerse extranjeros. ¡Muerte a los traidores! ¡Muerte a los asquerosos, salvajes unitarios!” (KOHAN, 2000, p. 110). Não há menção direta que a procura se dá a Esteban Echeverría, assim, tanto como corpo-*corpus* presente e corpo-*corpus* desertor, o poeta herdeiro do romantismo aparece e desaparece da narrativa de *Los cautivos*, numa releitura da tradição, quanto o próprio relato dos corpos requisitados pela pátria para a guerra do deserto, no deserto da guerra; guerra esvaziada de sentido para aquele povo que desconhecia, em outras palavras, estava sem entender para quê e para quem lutavam.



No ensaio *Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera*, Jens Andermann, realiza uma reflexão crítica projetada de sombras e luzes para o presente, que sabe olhar para o passado desse pampa que é *cenário* e personagem e que sempre retorna:

¿Por qué no leer, en esta “Pampa” que duerme en el umbral de una casa porteña, la figura de una desorientación espacial profunda que envolvería desde el comienzo (desde el comienzo que retorna una y otra vez en los sueños de la india cautiva) a todo el personal novelístico, actuando sobre un *escenario* del que ha perdido las coordenadas? La frontera, lejos de ser una herida suturada del pasado previo a la formación del Estado, presentaría entonces más bien la apariencia de una red de grietas atravesando hasta los espacios más íntimos, porque el espacio argentino, al clausurarse su horizonte interior, se había vuelto enigmático por entero: sin punto alguno donde volver la vista sobre “las últimas poblaciones” y derramar una lágrima.
(ANDERMANN, 2003, p. 379).

Além de em *Los cautivos*, o pampa, o deserto e seus *corpos-corpus* já atravessaram outros textos de Martín Kohan, como nos seguintes contos: *Una pena extraordinaria* (1998), com um desvio das vicissitudes passadas por Martín Fierro, e a violência das leis, para a vida de um cidadão comum na contemporaneidade, e em *El matadero* (2009). Nesse último conto, há o relato da vida cotidiana de um trabalhador que transporta gados em um contexto *neoliberal* regido pelas *leis* do/e capturado pelo capitalismo, em que ambos acabam sendo mercadorias, no entanto, sem deixar de sentir o “rumor dos animais”. No ensaio *A vida imprópria. Histórias de matadouros*⁸, Gabriel Giorgi discute que os matadouros da cultura “tanto como cenário de antagonismos políticos quanto da economia política”, repousaram sobre uma regra substancial: “[...] a de funcionar como um cenário de desumanização,

⁸ Neste ensaio, Giorgi opta por desviar o viés de uma leitura puramente “alegórica” entre matadouro e violência política, opção essa do crítico que está em sintonia com o percurso da análise aqui desenvolvida.



pela irrupção de uma força social e política informe, seja pela ação alienante e desumanizadora do capital.” (GIORGI, 2011, p. 2011). Contudo, se em *Los cautivos* (2000) pudemos ler até determinado ponto o controle da sociedade e sua captura, já dissera Foucault (2004), também há pontos de subterfúgios, que aparecem na narrativa como uma constelação de palavras, de corpos que se relacionam para além da captura. Nos termos de Giorgi (2011, p. 218), nos rumos de Jean-Luc Nancy, essas relações ainda seriam “uma inflexão no modo de como o vivente chega às linguagens” dessas experiências sensíveis e que, a seu ver, “não se deixa acomodar por distribuições entre ‘animal’ e ‘humano’.” Tal é a relação dos paisanos *com* a natureza e a forma de *como* sentem e percebem o *tempo*, de estar entre os corpos dos viventes, e que deixamos aqui como *imagens-sons-toques*: grilos no anoitecer, o cantar dos galos na alvorada, o sibilo das cigarras ao meio-dia, o adormecer *entre* os corpos, o silêncio dos corpos celestes, no céu estrelado...

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERMANN, Jens. *Crónica de un genocidio: últimas instantáneas de la frontera*. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/Escribir o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

SCHVARTZMAN, Julio (director del volumen II). **La lucha de los lenguajes**. História Crítica de la Literatura Argentina dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Força de Lei**. O “Fundamento místico da autoridade”. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Espectros de Marx**. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo



Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECHEVERRÍA, Esteban. **La Cautiva**. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2009.

_____. **El matadero**. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. *Ditos & Escritos IV*. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Ética, sexualidade, política**. *Ditos & Escritos V*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GARCÍA, Raul. **Micropolíticas del cuerpo**. Buenos Aires: Biblos, 2000.

GIORGI, Gabriel. *A vida imprópria. Histórias de matadouros*. In: MACIEL, Maria Esther (org.). **Pensar/Escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. **Una Nación para el Desierto Argentino**. Buenos Aires: Prometeo, 2005.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Edición crítica, Élica Lois e Ángel Núñez, coordinadores. Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos), 2001.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. Traducción de Maria Dolors Folch, Joaquim Sempere y Jordi Beltrán. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

_____. **Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales em los siglos XIX e XX**. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

KOHAN, Martín. **Los cautivos - El exilio de Echeverría**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

_____. **El matadero**. In: *Revista Norte*. Cultura no Sul do mundo. Porto Alegre: Arquipélago, maio/abril, 2009. E disponível em:

<<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/kohan>>.

_____. **Una pena extraordinaria**. Buenos Aires: Simurg, 1998.

LAERA, Alejandra; KOHAN, Martín. (Comps.). **Las brújulas del extraviado**. Para una lectura integral de Esteban Echeverría. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.



LUDMER, Josefina. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

RODRÍGUEZ, Fermín. **Un desierto para la nación.** Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

SCHVARTZMAN, Julio. **Letras gauchas.** Buenos Aires: Eterna Cadência, 2013.

_____ (director del volumen II). **La lucha de los lenguajes.** História Crítica de la Literatura Argentina dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003.

SEGADE, Lara. *Desde el desierto.* Buenos Aires: Anclajes XVI. 1, julio de 2012.

SLOTERDIJK, Peter. **O desprezo das massas** - ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. São Paulo: Liberdade, 2002.

_____ **Regras para o parque humano.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.