

O esquema romântico de *El matadero* de Echeverría: a violência como identidade estética do texto literário argentino

The Romantic Scheme in El Matadero by Echeverría: Violence as Aesthetic Identity in The Argentine Literary Text

Raquel Alves Mota

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná / Brasil

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais / Brasil

raquelfale2003@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5527-2589>

Resumo: Discute-se a característica romântica de criação de uma identidade de nação, no conto *El matadero* de Echeverría. Percebe-se, primeiramente, que a própria busca dessa cor local, daquilo que representaria o nacional, já se torna uma importante característica da literatura argentina. No conto, esta busca se revela no plano estético, quando a violência é posta como elemento típico da história e da escrita literária latino-americana. Echeverría, então, ultrapassa a conturbada realidade nacional, dos primeiros anos de independência, desvelando esteticamente a violência na escrita literária do conto. Trazem-se, então, textos contemporâneos ao *El matadero*, como o *Facundo* de Sarmiento (2011) e o livro de ensaios de Ébelot (1992), para mostrar como Echeverría plasma a temática da violência em um texto que denota ares da estética realista, mas se confundi dentro do esquema romântico de busca por uma identidade de nação.

Palavras-chave: Echeverría; *El matadero*; violência; escrita literária; história.

Abstract: This paper presents a discussion on the Romantic feature of creating a national identity in the short story *El matadero* by Echeverría. At first, it is noticed that this search for local color, for what it would represent a nation, has already become an important feature in Argentine literature. This search is revealed on the aesthetic level when violence is placed as a typical element of Latin American history and literary writing. Echeverría goes beyond the nation's first years of independence and its troubled reality, aesthetically revealing this violence in the short story literary writing. Subsequently, contemporary texts are brought to *El matadero*, such as *Facundo* de Sarmiento (2011) and the book of essays by Ébelot (1992), in order to show how Echeverría forges the theme of violence in a text that denotes features of realistic aesthetics but converges within the romantic scheme of searching for a national identity. searching for a national identity.

Keywords: Echeverría; *El matadero*; violence; literary writing; history.

Todo pensamiento, pues, tiene su propia y adecuada forma; cada artista original una idea y expresión característica; y cada siglo una poesía, y cada pueblo o civilización sus formas artísticas.
(ECHEVERRÍA, 1928, p. 147)

Como reflexo das Revoluções Burguesas, tem-se no início do século XIX o movimento de independência das colônias espanholas¹. No caso da Argentina, o processo se formaliza em 1816, sendo que as lutas políticas prosseguem dando lugar a uma polarização política entre unitarismo e federalismo. É nessa conjectura de lutas políticas que inicia o Romantismo Argentino², com a publicação do poema *Elvira o La novia del Plata*, de Esteban Echeverría, em 1832. O poema ainda apresenta características desse período de transição entre o neoclassicismo e as novas ideias românticas que chegavam ao continente americano, principalmente de vertente francesa³,

¹ Sobre a Região do Rio da Prata, Falbel (1985, p. 46) escreve: “No Vice-Reinado do Prata, os adeptos da independência se dividiram, sendo que os habitantes do Paraguai não quiseram depender de Buenos Aires, separando-se para inaugurar uma ditadura que, sob a chefia de Gaspar Rodríguez de Francia, se manteve até o ano de 1840, Montevideu também não quis aceitar a hegemonia política de Buenos Aires e permaneceu fiel a Fernando VII até 1814, quando se rendeu às tropas argentinas. Em 1816, após um período intenso de lutas, foi proclamada a independência da República Argentina.”

² Paralelamente tem-se o fenômeno da poesia gauchesca, ou melhor, este movimento literário inicia antes com a publicação, em 1812, de *Cielito*, de Bartolomé Hidalgo, sendo ponto pacífico entre os críticos a obra de Hidalgo como iniciadora da primeira fase da poesia gauchesca, que, segundo Ludmer (2006), encerra-se com a segunda parte de *Martín Fierro* (1879), de José Hernández. Este movimento une publicações de escritores uruguaios e argentinos, com determinada ausência de marcos entre a literatura dos dois “países”, já que o movimento nasce no período anterior à consolidação da independência da Argentina e bem antes da do Uruguai. A chamada *Generación del 37* – movimento muito importante quando se trata do romantismo argentino – é também representada por escritores de Buenos Aires e Uruguai, sendo os principais representantes: Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi e Domingo Faustino Sarmiento. Posteriormente, criam também o salão literário, no qual Echeverría encabeçava muitas das ações, espaço no qual as discussões ultrapassavam a temática literária, disto a dispersão e exílio da maioria de seus integrantes.

³ Benítez-Rojo (2006, p. 442) afirma a importância dos modelos europeus para esse início de planificação de uma narrativa nacional: “No que se refere aos inúmeros modelos românicos oferecidos pelas literaturas Europeias – a forma mais visível de legitimação extraterritorial – é necessário dizer que não foram imitados indiscriminadamente pelos hispano-americanos. Geralmente tiravam desses modelos o mais apropriado para os projetos nacionais que estavam discutindo em cada país.” (tradução nossa). No original: “En lo que respecta a los innumerables modelos novelísticos ofrecidos por las literaturas

como esclarece Benítez-Rojo (2006, p. 442, tradução nossa): “Um romance como *Atala* (1801) de François René de Chateaubriand (1768-1848), que tratava das paisagens americanas e das sociedades indígenas cativou a imaginação dos leitores americanos.”⁴

Esteban Echeverría, como a maioria dos intelectuais da época, prosseguiu seus estudos na Europa (1825-1830), tendo vivido em Paris, onde teve contato com o movimento romântico⁵. Retornou já tocado pelas novas ideias ou como pontua Imbert (1962, p. 222, tradução nossa), “(...) se não educado pelo romantismo, pelo menos com a mente aguçada por suas leituras românticas.”⁶ A obra central em versos de Echeverría foi publicada alguns anos após: *La cautiva* (1837). Esta apresenta características mais expressivas dessa vertente romântica, como: a natureza e a cor local; a busca por narrar uma história mítica; e a projeção de uma narrativa que represente o nacional. Jitrik (2010) pontua a importância da obra de Echeverría como precursora do romantismo em língua espanhola, ou melhor, identifica que o autor mobiliza as novas influências antecipando a estética romântica na Argentina em relação à Espanha.

Elvira o la novia del Plata apareceu sem nome de autor. O livro não agradou, e essa rejeição produziu uma grande amargura no poeta. Não obstante, inaugurava com ele o romantismo em nossas letras, um ano antes que o duque de Rivas o inaugurasse na Espanha com *Moro expósito*. De fato, esta obra, a primeira expressão do romantismo espanhol, é de 1833, enquanto que Echeverría publicou *Elvira* em 1832. (JITRIK, 2010, n.p, tradução nossa)⁷

Europeas –la forma más visible de legitimación extraterritorial– es necesario decir que no fueron imitados indiscriminadamente por los hispanoamericanos. Generalmente tomaron de esos modelos lo más apropiado para los proyectos nacionales que se estaban discutiendo en cada país.” (BENÍTEZ-ROJO, 2006, p. 442)

⁴ No original: “Una novela como *Atala* (1801) de François René de Chateaubriand (1768-1848), que hablaba sobre los paisajes americanos y las sociedades indígenas cautivó la imaginación de los lectores criollos.”

⁵ Falbel (1985, p. 50) encerra seu artigo “Os Fundamentos históricos do romantismo” afirmando: “(...) o nacionalismo, tal como os movimentos sociais que se encetam a partir da Revolução Francesa, incorporou e gerou, ao mesmo tempo, o espírito romântico.”

⁶ No original: “(...) si no educado por el romanticismo, por lo menos con la mente agudizada por sus lecturas románticas.”

⁷ “*Elvira o la novia del Plata* apareció sin nombre de autor. El libro no gustó, y este rechazo produjo una gran amargura en el poeta. Sin embargo, inauguraba con él el romanticismo

Uma das facetas significativas do romantismo latino-americano é esse gesto de narração da cor local⁸, da criação de uma narrativa que represente o nacional, aspecto muito relevante em se tratando de países recém-independentes das metrópoles europeias, como é o caso da Argentina. Em *La cautiva* se observa esse aspecto: “*La cautiva* (uma das composições de *Las rimas*, 1837) foi a primeira obra que ostentava com talento o programa de uma poesia direcionada à paisagem, à tradição, à cor local, ao povo e à história.” (IMBERT, 1962, p. 223, tradução nossa)⁹. Essa busca pelas características locais é uma das grandes temáticas da literatura argentina desde suas origens, ultrapassando o gesto de mostrar aspectos da natureza, devido à infrutífera busca da cor local, dada a vastidão da lhanura argentina, desse espaço do vazio, se narra a própria busca. É como se o conteúdo fosse deixado de lado em benefício da forma, da performatividade da própria criação literária.

Esses ares de imensidão que marcam a geografia das terras dos pampas argentinos invadem o próprio sujeito da experiência, fazendo com que negue a possibilidade de narrar esse lugar, dada a solidão que o cerca. A própria presença se mostra como a invasão de um vazio, de um nada. A busca pela cor local se torna, ela mesma, uma temática, já que o próprio objeto se esvai ou se apresenta como uma negativa. Essa é uma importante característica da literatura argentina, ou melhor, têm-se aí dois desdobramentos: a questão da busca pela cor local e, na negativa ou na impossibilidade, se descobre aquilo que é mais característico da literatura argentina, o próprio gesto de mostrar-se, de descobrir-se. Disto, uma faceta

en nuestras letras, un año antes que el duque de Rivas lo inaugurara en España con el *Moro expósito*. En efecto, esta obra, la primera expresión del romanticismo español, es de 1833. Mientras que Echeverría publicó *Elvira* en 1832.” (JITRIK, 2010)

⁸ Rosenfeld; Guinsburg (1985, p. 266) identifica que a concepção rousseauiana do “bom selvagem” “(...) irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encalço do homem em estado ‘natural’, o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado ‘selvagem’ ou ‘indígena’ ou pela diferença acentuada de seu modo de vida ‘bárbaro’ e ‘bizarro’ em relação aos padrões europeus e ocidentais.”

⁹ No original: “*La cautiva* (una de las composiciones de *Las rimas*, 1837) fue la primera obra que ostentaba con talento el programa de una poesía vuelta hacia el paisaje, la tradición, el color local, el pueblo y la historia.”

de extrema relevância se manifesta: a busca se torna o próprio objeto do literário; como bem já comprehendia Sarmiento:

Agora, eu pergunto: Que impressões devem deixar no habitante da República Argentina o simples fato de cravar os olhos no horizonte e ver... não ver nada; porque quanto mais aprofunda os olhos naquele horizonte incerto, vaporoso, indefinido, mais dele se distancia, mais o fascina, o confunde, e o funde na contemplação e na dúvida? Onde termina aquele mundo que quer em vão penetrar? Não sabe! O que há mais além do que vê? A solidão, o perigo, o selvagem, a morte! Eis a poesia: o homem que se move nesses cenários se sente assaltado de temores e incertezas fantásticas, de sonhos que o inquietam acordado. (SARMIENTO, 2011, p. 78, tradução nossa)¹⁰

Sarmiento está imerso na visão maniqueísta de civilização *versus* barbárie. Percebe-se nesse intrincado vazio dos pampas argentinos a promoção da barbárie e a necessidade de intromissão, da chegada, principalmente, do “europeu civilizador”, aqui nos termos de Sarmiento. Tendo essa temática como central em *Facundo*, é possível delinejar outros pontos interessantes de discussão, quando Sarmiento se mira para o aspecto literário ou para aquilo que pode nortear essa consciência afligida pela noção de “horizonte incierto”. A literatura através da poesia é o espaço encontrado para aproveitar metafisicamente essa incompletude do sujeito. Outro aspecto interessante do trecho acima é a entrada da violência como temática ou como a própria ponte que conduz esse sujeito, afligido por um temor sempre presente da barbárie, ao universo da literatura.

A vastidão do território¹¹ é posta por Sarmiento como um dos problemas do país recentemente emancipado: “(...) O mal que aflige a República Argentina é sua extensão: o deserto a rodeia por todas as partes

¹⁰ No original: “Ahora, yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte y ver ... no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde, y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto.”

¹¹ Ravetti (2011, p. 117) também pontua em Echeverría esse maniqueísmo de Sarmiento: “Ainda que em Echeverría o deserto aluda a uma paisagem natural argentina, um espaço

e se insinua em suas entranhas.” (SARMIENTO, 2011, p. 56, tradução nossa)¹². O deserto representa o descontrole do homem sobre a natureza e a constante presença de um perigo que está à espreita de se emergir de seu próprio meio. A barbárie está revolteando-se no interior desse espaço aberto, em constante risco de atingir o homem, esse “habitante da República Argentina”. Aqui mais uma vez o maniqueísmo de Sarmiento: ele, o habitante, e o “outro”, o selvagem. Percebe-se, uma relutância do homem (o habitante) em se identificar como pertencente a esse lugar. É como se a própria natureza ainda não se conjugasse com esse sujeito que se empenha em acercar-se. Aqui, então, parece que é ainda a natureza misteriosa que rege a identidade da Argentina; o homem tenta adentrar-se e receia a barbárie: a presença de uma força que reluta em permitir ser adestrada. O mais interessante é que esse homem se encontra alheio, impossibilitado de identificar-se com o país, como um imigrante ainda recém-chegado. Esse é o homem que Sarmiento defende como aquele que deveria possuir os pampas para formar a nascente Argentina. Assim, ele nega a identidade desse outro, do *salvaje* – representado principalmente pelo indígena e pelo *gaucho*, os habitantes dos pampas – e também o seu direito sobre as terras. Talvez a grande elucidação da obra de Sarmiento, que se encontra nas entrelinhas do texto, é que o ensaísta consegue perceber uma imperiosa força que une esse *salvaje* a essas terras em processo de conquista. Desta constatação advém o sempre temor que assola o imigrante, narrado magnificamente em *Facundo*.

Se não é a proximidade do selvagem que inquieta o homem do campo, é o temor de um tigre que o espreita, de uma víbora que pode pisar. Essa insegurança da vida, que é habitual e permanente nos campos, imprime a meu ver, no caráter argentino, certa resignação estoica para a morte violenta, que faz dela um dos contratemplos inseparáveis da vida, uma maneira de morrer como qualquer outra; e pode talvez explicar em parte a indiferença com que dão e recebem a morte, sem deixar, nos que sobrevivem, impressões profundas e duradouras. (SARMIENTO, 2011, p. 78, tradução nossa)¹³

pouco habitado na época, na verdade, se refere muito mais à ausência de civilização branca ocidental nesses territórios.”

¹² No original: “(...) El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas.”

¹³ No original: “Si no es la proximidad del salvaje lo que inquieta al hombre del campo, es el temor de un tigre que lo acecha, de una víbora que puede pisar. Esta inseguridad de la

A violência, então, emerge da própria natureza como uma insegurança que advém do meio e do próprio *salvaje*, impossibilitando que se possa habitar seguramente essas terras. Esse iminente perigo transmuta o homem e o coloca em uma situação de constante insegurança, advindos da aproximação com essa natureza exuberante e já habitada. Sarmiento trata do “carácter argentino” como sendo a resignação com a violência que impera no lugar e que pode assaltá-lo a qualquer momento. É uma intimidade com o perigo, com a possibilidade de ser acometido por algum tipo de morte violenta, como sensação constante. A violência, então, torna-se uma base da identidade argentina, aquilo que primeiro adentra esse sujeito e que, segundo Sarmiento, permanece remanescente em sua identidade. É essa relação conflitante com a natureza que, primeiramente, produz essa pujante relação com a morte e com a violência.

No belíssimo livro de ensaios de Alfred Ébelot, *La pampa: moeurs sud-américaines*, se narram episódios que confirmam como os primeiros habitantes da província lidavam com esse clima de constante violência, no processo de conquista dos pampas, desse lugar ainda selvagem. Ébelot foi um engenheiro civil francês que passou muitos anos na recente República Argentina, construindo algumas obras para o então ministro da Guerra, Adolfo Alsina (1829-1877), no projeto de conquista do deserto argentino. O autor francês desembarca em Buenos Aires, em torno de 1870 – segundo consta no prefácio da obra, escrito por Juan José Saer –, e sua obra é consideravelmente importante por traçar alguns dos primeiros passos da conquista das terras argentinas. É muito interessante como Ébelot se coloca como uma testemunha ocular das mudanças que ocorrem na República Argentina. O ensaísta narra sobre as diferenças que presencia na jovem nação, afirmando ser testemunha de transformações profundas:

[S]e eu reuni essas páginas soltas foi porque a rápida transformação da República Argentina lhes concede um melancólico interesse e uma sorte de valor histórico. O índio já não existe mais. Em dez anos, a civilização impiedosamente terá polido com um esmeril as

vida, que es habitual y permanente en las campañas, imprime a mi parecer, en el carácter argentino cierta resignación estoica para la muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparable de la vida, una manera de morir como cualquiera otra; y puede quizás explicar en parte la indiferencia con que dan y reciben la muerte, sin dejar, en los que sobreviven, impresiones profundas y duraderas.”

anfractuosidades e as linhas brutas da figura típica do *gaucho*. As simples notas de uma testemunha ocular ganharão, aí, algum sabor” (ÉBELOT, 1992, p. 20, grifo do autor, tradução nossa)¹⁴

Ébelot narra os costumes das gentes dessas terras, mostrando curiosidades como um espectador que distanciado busca as excentricidades desse novo mundo. A questão da violência é, então, abordada dada as guerras para a dominação do mundo selvagem dos pampas. Alguns títulos dos capítulos do livro demonstram a centralidade da abordagem da violência na narrativa, como: “Le rastreador”, “Le boleador”, “Les combats de coqs”¹⁵ e, principalmente, “Le gato moro”, em que Ébelot descreve: “Certamente, há, ainda, na República Argentina, assassinos de natureza; assassinos, poderíamos dizer, espontâneos, que matam as pessoas por prazer. Eu os conheci; eu mesmo tive sob minhas ordens todo um pelotão, que me servia de escolta” (ÉBELOT, 1992, p. 74, tradução nossa)¹⁶. Essa eclosão da violência será posteriormente abordada pelos narradores argentinos tanto em textos ensaísticos quanto em textos ficcionais.

David Viñas, em *Literatura Argentina y realidad política*, identifica o nascimento da literatura argentina na metáfora da violação, do estupro. Viñas postula esse início com *El matadero* e *Amalia*, afirmando que:

A literatura argentina emerge em torno de uma grande metáfora: o estupro. *El matadero* e *Amalia*, basicamente, não passam de comentários de uma violência exercida de fora para dentro, da “carne” sobre o “espírito”. Da “massa” contra as matizadas, porém, explícitas projeções heróicas do Poeta. (VIÑAS, 1971, p. 16, tradução nossa)¹⁷

¹⁴ No original: “[...] [s]i j’ai recueilli ces pages volantes, c’est que la rapide transformation de la République argentine leur donne un mélancolique intérêt et une sorte de valeur historique. “ L’Indien n’existe déjà plus. Dans dix ans, la civilisation impitoyable aura poli à l’émeri les anfractuosités et les lignes frustes de la figure accentuée du *gaucho*. Les simples notes d’un témoin oculaire y gagneront quelque saveur. ”

¹⁵ Explicação dessas funções: “o rastreador” (aquele que a serviço das tropas buscava melhor rota para o trajeto, bem como perseguiam os fugitivos); “o boleador” (aquele que maneja as boleadeiras para a caça); “a rinha de galos” (tradução nossa).

¹⁶ No original: “[c]ertes, il y a encore dans la République argentine des assassins de nature, des assassins, pourrait-on dire, spontanés, qui tuent les gens pour plaisir. J’en ai connu ; j’en ai même eu sous mes ordres tout un peloton, qui me servait d’escorte.”

¹⁷ No original: “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* e *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una

O autor desenvolve aqui duas ideias exponenciais: a centralidade de *El matadero* como uma das obras precursoras da literatura argentina e a abertura da temática da violência, tendo como um dos eixos a obra de Echeverría. Espantoso é também como Viñas sublinha a relação conflituosa entre o poeta e a massa da população, estendo à própria linguagem ficcional o maniqueísmo deflagrado na lhanura. O espelhamento entre *El matadero* e *Facundo* é também anunciado pelo crítico por meio desse compartilhamento da cosmovisão a respeito do *outro* ou da *masa*.

Piglia também ratifica esse lugar de *El matadero* na história da literatura argentina, no entanto, percebe-se o duplo início completado com a presença de Sarmiento e não com a do romance de José Mármol, *Amalia*. A posição de Piglia se encaixa perfeitamente nesta análise de *El matadero*, já que aqui se enfoca, principalmente, o pareamento entre esses dois textos – *El matadero* e *Facundo* –, no escopo de perceber as origens da própria temática da violência.

Há uma diferença chave, diria, entre *El matadero* e o começo de *Facundo*. Em Sarmiento se trata de um relato verdadeiro, de um texto que assume a forma de uma autobiografia; no caso de *El matadero* se trata de pura ficção. E justamente por ser uma ficção pôde trazer o mundo dos “bárbaros” e dar-lhes um lugar e fazê-los falar. A ficção como tal na Argentina nasce, diga-se, na intenção de representar o mundo do inimigo, do distinto, do outro (seja chamado bárbaro, gaúcho, índio ou imigrante). Essa representação pressupõe e exige a ficção. (PIGLIA, 1993, p. 9, tradução nossa)¹⁸

A perspectiva de Piglia enfoca a ficção de forma a desnudar a espessura da linguagem poética presente no texto autobiográfico de Sarmiento, afirmando o lugar do outro como o espaço em que a ficção

violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’. De la ‘masa’ contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroas del Poeta.”

¹⁸ No original: “Hay una diferencia clave, diría, entre *El matadero* y el comienzo del *Facundo*. En Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de *El matadero* se trata de una pura ficción. Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los “bárbaros” y darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción.”

cobra força para se alastrar. Disto a dificuldade em circunscrever de forma peremptória os limites desses textos ensaísticos, como o de Sarmiento.

De Sarmiento aos escritores do pós-boom, como Juan José Saer, se observa a temática da cor local se transmutando para o foco na escrita metaficcional, isto é, na impossibilidade de circunscrever a evanescente natureza, a escrita se volta para si mesma. É uma iterativa busca de identidade que origina esse texto de aspecto metaficcional, como identidade da própria escrita ou como característica da literatura argentina.

Neste vasto território plano e sem belezas naturais, como não ser o excesso de sua monotonia, o mais urbanizado, povoado e desenvolvido da Argentina, apesar da ausência, para infelicidade das agências turísticas, de toda cor local, em suma se encontra o mais característico de um país que durante décadas se interrogou ansiosamente acerca de sua identidade, sem compreender que era justamente essa incerteza o que a definia. (SAER, 2012, p. 168, tradução nossa)¹⁹

É extremamente importante essa conclusão de Saer a respeito da identidade argentina presa à própria busca por sua singularidade. Outra questão já abordada aqui e presente também no ensaio de Saer é a relação entre a natureza vazia e a própria impossibilidade de definir a identidade da nação. Saer, então, postula em sua obra literária e ensaística relações intrincadas entre o homem argentino e seu espaço geográfico da lhanura, como delineados pelo vazio, pelo nada. É uma profusão de sensações que afligem esse sujeito no espaço aberto dos pampas, preso nesse sentimento de inventariar seu próprio lugar na tentativa de descobrir-se, ou de encontrar sua própria identidade. O vazio, na citação anterior de Saer, representa uma ausência dos elementos da “cor local”, algo amplamente buscado pelos artistas românticos no objetivo de sustentar as narrativas de cunho nacional, tão importantes nesse momento histórico de consolidação de uma identidade nacional.

¹⁹ No original: “En ese vasto territorio chato y sin bellezas naturales, como no ser la desmesura de su monotonía, el más urbanizado, poblado y desarrollado de la Argentina, a pesar de la ausencia, para desgracia de las agencias turísticas, de todo color local, se encuentra en definitiva lo más característico de un país que durante décadas se interrogó ansiosamente acerca de su identidad, sin comprender que era justamente esa incertidumbre lo que la definía.”

Sarmiento, por outro lado, sublinha mais a identidade desse homem, já que o ensaísta é contemporâneo desse momento de independência e solidificação da nação argentina. Sua discussão se baseia na tese de que os chamados *gauchos* representavam – assim como os indígenas mencionados como *salvajes* em seu texto – um perigo constante para a consolidação de uma civilização; conceito este baseado, primordialmente, na chegada dos imigrantes europeus. Ou seja, o homem do campo representava tudo aquilo que para Sarmiento deveria ser suplantado se se quisesse uma organização social consolidada sobre as faculdades intelectuais, como defende o ensaísta: “(...) A vida do campo, então, desenvolveu no gaúcho as faculdades físicas, sem nenhuma das da inteligência.” (SARMIENTO, 2011, p. 74, tradução nossa)²⁰. Em outra parte, é possível destacar como o ensaísta comprehende o momento político conturbado em que vivia, muito em função dessas características de grande parte da população do deserto: “(...) Nós, no entanto, queríamos a unidade na civilização e na liberdade, e se nos deu a unidade na barbárie e na escravidão.” (SARMIENTO, 2011, p. 60, tradução nossa)²¹.

Percebe-se, então, a importância do tema da violência na literatura argentina ou sua constante presença em obras de poetas e de prosadores, principalmente nesse período de consolidação da independência do país. É através dessa temática que é possível compreender melhor, principalmente, o início da literatura argentina, e, em especial, o conto *El matadero*²², de

²⁰ No original: “(...) La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de las de la inteligencia.”

²¹ No original: “(...) Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud.”

²² Sorbille (2007, p. 24), em seu artigo “Echeverría y *El matadero*: anticipación del mito freudiano y paternidad de la Argentina moderna”, coloca em destaque o hiato entre a data de escrita e da publicação do conto, afirmando: “*El matadero* (escrito em 1839 e publicado em 1871)” (tradução nossa); no original: “*El matadero* (redactado en 1839 y publicado en 1871)”. Ainda sobre a inexatidão sobre a data de escrita do conto, por seu turno, Jitrik afirma: “*El matadero* – escrito entre 1838 e 1840 –, inédito até 1871, ano em que Juan María Gutiérrez o publica na *Revista del Río de la Plata*. Aparece, desde então, nas *Obras completas*, editadas por Casavalle entre 1870 e 1874, organizadas pelo mesmo crítico. Posteriormente, no século XX, Ricardo Rojas fez uma reedição na série *Orígenes de la novela argentina*, texto definitivo (1926) organizado por Jorge Max Rhode, Instituto de Literatura Argentina da Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires.” (tradução nossa). Original: “*El matadero* – escrito entre 1838 y 1840 –, inédito hasta 1871, año en que Juan María Gutiérrez lo hace publicar en la *Revista del Río de la Plata*. Aparece, desde

Echeverría. Sarmiento, como foi exposto inicialmente, coloca em destaque, em seu *Facundo*, o maniqueísmo entre civilização e barbárie, defendendo, como *conditio sine qua non* para o desenvolvimento da nascente nação argentina, a imigração. O deserto representa na obra de Sarmiento o inveterado movimento de forças ainda não dominadas, aquilo que tinha poder de transmutar a própria percepção do indivíduo de sua pátria. Ou melhor, uma mudança ocorria na própria identidade desse sujeito acuado por forças que se propagavam em um espaço não domesticado, ainda dominado pela presença bárbara, sempre à espreita de se manifestar, com o poder de materializar a temida violência avassaladora.

Echeverría, ademais da importância de sua produção em verso, é considerado o autor do primeiro conto argentino:

O primeiro conto de nossa literatura se chama “El matadero”. Imagem simbólica da ditadura de Rosas (1829-1852), narra o suplício de um jovem intelectual que é torturado e assassinado por um grupo de gaúchos selvagens, partidários do ditador. Seu autor, Esteban Echeverría, era um desterrado, obviamente opositor do regime, e se essa trama demasiada evidente diminui a eficácia literária do relato, não é menos certo que como emblema da época de Rosas sua exatidão é inegável. (SAER, 2012, p. 171, tradução nossa)²³

Saer pontua o teor político e realista do conto *El matadero*, polemizando a questão sublinhada por Sarmiento a respeito do clima de violência que sempre rondava esse habitante das terras argentinas, acuado pelo terror. Sarmiento defende a tese de que é graças ao conluio entre o ditador Rosas e os *gauchos* caudilhos, como Facundo Quiroga, que se impunha o terror em Buenos Aires e seus arredores, e assim se

luego, en las *Obras completas*, editadas por Casavalle entre 1870 y 1874, preparadas por el mismo crítico. Posteriormente, en este siglo, Ricardo Rojas hizo una reedición en la serie *Orígenes de la novela argentina*, texto definitivo (1926) preparado por Jorge Max Rhode, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.” (JITRIK, 2010).

²³ No original: “El primer cuento de nuestra literatura se llama “El matadero”. Imagen simbólica de la dictadura de Rosas (1829-1852), narra el suplicio de un joven intelectual que es torturado y asesinado por un grupo de gaúchos salvajes, partidarios del dictador. Su autor, Esteban Echeverría, era un desterrado, obviamente opositor del régimen, y si esa trama demasiado evidente disminuye la eficacia literaria del relato, no es menos cierto que como emblema de la época de Rosas su exactitud es innegable.”

sustentavam a ditadura e a dominação da população, acuada pelo medo de uma violência desmedida. No conto em questão, Echeverría põe o foco sobre a violência e a índole daqueles que inveteradamente seguiam a Rosas. Desvelando a polarização política entre federalista e unitário, conta-se sobre, principalmente, a perseguição e morte daqueles que contrários ao governo federalista buscavam a liberdade.

Echeverría inicia seu relato situando-o historicamente, deixando um suspense no ano, mas pontuando a década de trinta do século XIX como o tempo-histórico dos acontecimentos que relata.

Apesar de que a minha é história, não a começarei pela arca de Noé e a genealogia de seus ascendentes como acostumavam fazer os antigos historiadores espanhóis da América, que devem ser nossos protótipos. Tenho muitas razões para não seguir esse exemplo, as que calo para não ser difuso. Direi somente que os sucessos de minha narração se passavam pelos anos de Cristo de 183... Estábamos, ademais, na quaresma, época que se escasseia a carne em Buenos Aires, porque a igreja, adotando o preceito de Epiteto, *sustine, abstine* (sofre, abstém), ordena vigilância e abstinência aos estômagos dos fiéis. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 3, tradução nossa)²⁴

O narrador tenta, a princípio, subverter sua própria identidade, já que afirma que aquilo que o leitor está lendo é um texto histórico, ao mesmo tempo, no entanto, constrói para seu texto uma filiação com histórias que são consideradas pertencentes à tradição oral e outros textos de antigos “historiadores”. Abre-se, então, um parêntese: é interessante pontuar esse vínculo estreito entre as ficções e os textos híbridos, representados, aqui, pela escrita ensaística, no universo da literatura²⁵, principalmente quando se trata dos estudos de literatura argentina. O próprio Echeverría enceta essa

²⁴ No original: “A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183... Estábamos, a más, en cuarentena, época en que escasea la carne en Buenos Aires, porque la iglesia, adoptando el precepto de Epicteto, *sustine, abstine* (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles.”

²⁵ Costa Lima (2006, p. 348) no encalço de conceituar a Literatura, percebe um grupo nomeado por ele de “formas híbridas”, no qual se reúnem os gêneros “heterogêneos”, como a carta, o ensaio e o diário.

discussão no início do conto, transformando-a em uma das problemáticas de *El matadero*. Dessa forma, a preocupação histórica é perceptível no cuidado em situar uma datação para os sucessos que Echeverría pretende relatar. A década de trinta do século XIX é pontuada, deixando com reticências o ano, como maneira de evitar algum tipo de identificação da autoria do texto. Na verdade, a questão central do conto será mostrar, de uma maneira bem crua e, ao mesmo tempo, metafórica, a situação política em que o país se encontrava.

É importante pensar sobre o nome do conto, já que o primeiro movimento do autor do texto é fazer relação com uma das festas religiosas mais importantes do calendário cristão, a páscoa. *El matadero* se apresenta como a própria antítese do período anterior à páscoa, a quaresma, no qual se deveria respeitar uma abstinência rigorosa de carne. Fazem parte da cultura e tradição argentina as reuniões sociais em que se preparam os assados, ou seja, a cultura de comer carne vermelha é muito arraigada no país. Conhecer essa dieta argentina é importante para compreender melhor o esforço empreendido nesse período de abstinência da quaresma. Favorece também a nitidez da construção metafórica de Echeverría, por meio da relação entre a celebração cristã e o título do conto: “o abatedouro” ou “o matadouro”.

Na construção do espaço do acontecimento, descreve-se também o período de chuvas nos arredores de Buenos Aires, tão característico da cidade, com a formação de grandes lamaçais pela copiosa chuva e cheia de riachos e do portentoso rio da Prata, em um tempo histórico em que a população dispunha de pouca infraestrutura. É importante também, nessa construção imagética, a relação “do matadouro” com essa visão da lama preta ou avermelhada, que depois se mescla com o próprio sangue das reses. A relação que se fez, anteriormente, com Noé é resgatada na descrição das intensas chuvas que caiam na região. Novamente, descreve-se o vínculo religioso da população que recorre à sua fé para livrar-se de um quase dilúvio. Narra-se que os pregadores remetiam aos pecados da população como explicação da situação de quase morte em que se encontravam. Algo também bem característico é a menção de cunho político, nos sermões, de que tudo acontecia devido à filiação de alguns aos unitários: “Ai de vós, pecadores! Ai de vós, unitários ímpios que os mofais da igreja, dos

santos, e não escutais com veneração a palavra dos ungidos do Senhor!”” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 4, tradução nossa)²⁶.

A situação de alagamento colaborou para que a população aceitasse a abstinência de carne e cumprisse os preditos da quaresma. Não se pode perder de vista esse poder religioso que avançava em controle político, dirigindo as ações da população em relação a qual grupo ideológico seguir. A abstinência transformava “o matadouro” em um espaço sem objetivo, deixado de lado até pelas aves de rapina, que, antes, se alimentavam das sobras. O rigor da abstinência é narrado em um tom irônico, fazendo-se relação entre os ditames religiosos e o seu poder sobre os corpos e os membros dos fiéis. Narra-se como o corpo sentia a falta da proteína animal, já que estavam acostumados a essa dieta. No temor de que a abstinência se tornasse combustível para alguma revolta, os governantes federalistas promulgaram leis que pudessem tranquilizar a consciência de parte da população, dando-a abertura para a quebra do jejum. Echeverría, de maneira irônica, faz uma interjeição, refletindo a disparidade da repentina atitude da igreja diante do pecado e a nova formatação da lei, que dava alguma abertura para o retorno ao matadouro: “Coisa estranha que haja estômagos privilegiados e estômagos sujeitos a leis invioláveis e que a igreja tenha a chave dos estômagos!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 6, tradução nossa)²⁷. Crítica lançada em razão da maior parte daquela pequena manada ser destinada aos governantes, principalmente ao Restaurador – assim, o ditador Rosas era conhecido e aclamado pelos seus seguidores – e a membros da igreja.

O matadouro recebe foco na chegada dos animais para o abate. É apresentado com seu nome: “El matadero de la Convalecencia o del Alto”, situado ao sul da cidade de Buenos Aires, formado por um grande espaço aberto, onde são levados os animais para o abate. A descrição é feita mostrando a função dos recintos que compõem a construção: uma pequena casinha adjunta aos currais, onde ocorriam os desmandos do caudilho que dirige o matadouro. Essa casinha é formada por três cômodos, onde esse chefe militar cobrava os impostos e desferia punições e execuções.

²⁶ No original: “¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor!”

²⁷ No original: “¡Cosa extraña que haya estómagos privilegiados y estómagos sujetos a leyes inviolables y que la iglesia tenga la llave de los estómagos!”

Posteriormente, narra-se de maneira detalhada o processo de abate dos animais, mostrando os horrores da carnificina. Echeverría transforma, de determinada maneira, seu relato em uma descrição bem detalhada da relação entre aqueles que abatiam os animais, *los mataderos*, e da brutalidade que os unia, devido à crueldade como os animais eram mortos. Como se negando a transmitir os pormenores do linguajar que os unia, Echeverría transforma esses homens e mulheres em quase animais:

(...) Ouviam-se frequentemente, apesar do veto do Restaurador e da santidade do dia, palavras imundas e obscenas, vociferações pejadas de todo o cinismo bestial que caracteriza a chusma de nossos carniceiros, com as quais não quero presentear aos leitores. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 10, tradução nossa)²⁸

Os homens se transformavam, em meio ao espetáculo horrendo da carnificina, em bestas, capazes de tragar os animais indefesos, que eram levados ao abatedouro.

Esse espetáculo é realçado pela presença de um touro em meio aos submissos novilhos. A luta por dominar e abater o animal ocupa grande parte do conto, já que insubmisso, faz muito esforço para conseguir a fuga salvadora. Echeverría ocupa-se em descrever as feições dos “degoladores” e a ira que os guia na perseguição ao touro. A degola é apresentada em grande parte do espaço da história, ou seja, “o matadouro” em funcionamento. Primeiramente na luta do touro e posteriormente na passagem pelos arredores do Matadouro do jovem unitário, sua captura e execução. É como se o espetáculo bestial de perseguição ao touro preparasse os ânimos do leitor para a realidade daquilo que Echeverría se propõe a mostrar como foco da história. O conto, então, pode ser dividido em três partes. Na primeira, Echeverría constrói o espaço do acontecimento, denotando seu viés político, mostrando um determinado período histórico: a luta entre federalistas e unitários na Argentina recém-independente. Nas duas últimas partes, o foco é mostrar o Matadouro em funcionamento; primeiro, na perseguição e execução do touro, finalizando-se com a mesma ação sobre o jovem unitário.

²⁸ No original: “(...) Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores.”

Na luta por abater o touro, ouvem-se comparações entre o animal e os partidários de oposição, isto é, os unitários são comparados com as virtudes desse animal, que não se deixava ser dominado. Em meio à perseguição, vez por outra, também são desferidas exclamações de pura radicalidade política, como: “Morram os selvagens unitários!” (tradução nossa)²⁹. Torna-se, então, mais patente essa estratégia de Echeverría de apresentar o espetáculo cruel de degola do touro, como preâmbulo para a execução do jovem unitário. Primeiramente, narra-se a perseguição do animal, na tentativa de enlaçá-lo e levá-lo ao abate. É, então, que ocorre a morte de uma criança em meio a vociferações de uma chusma de gente ensandecida pela sede de sangue. Esse triste acontecimento aumenta e cega os perseguidores no desejo pela morte do touro. Depois de muito se debater em fuga, foi preso em um beco sem saída, levado ao “matadouro” e executado pelo famoso Matasiete, personagem anteriormente apresentado como “degollador de unitários”. As cenas posteriores são cruéis, com a descrição do esquartejamento do touro e a repartição das partes dos animais mortos na matança.

Preparavam-se já para rumar para seus destinos, “[M]as de repente a rouca voz de um carniceiro gritou: -Ali vem um unitário!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 14, tradução nossa)³⁰. Esforçando-se por identificá-lo a certa distância, já programavam, com o protagonismo de Matasiete, sua captura. O jovem unitário, sem perceber nenhum perigo, foi ao encontro dessa chusma de gente – como o touro, anteriormente, que tomou um caminho sem escape –, e sem ter tempo de reação foi capturado por Matasiete. As últimas páginas do conto relatam os momentos finais de vida do jovem, levado à casinha do Matadouro. A chusma pedia a tortura em castigos hediondos, enquanto o jovem estava impossibilitado de reação frente às vociferações de completa ira. A decisão de não se curvar aos editos do Restaurador são confirmadas pelo jovem frente ao juiz do Matadouro. É nesse julgamento, sem qualquer espaço para a defesa, que o unitário se coloca como um touro destemido. Em uma de suas respostas, quando questionado sobre o porquê não levava luto pela morte da esposa do Restaurador, afirma seu amor pela pátria e o horror vivido nesse momento de ditadura: “Porque o levo [o luto] no coração pela Pátria, pela Pátria que vós assassinastes, infames!” (ECHEVERRÍA, 2003, p.

²⁹ No original: “¡Mueran los salvajes unitarios!”

³⁰ No original: “[M]as de repente la ronca voz de un carnicero gritó: -¡Allí viene un unitario!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 14)

18, tradução nossa)³¹. A morte do jovem unitário ocorre na tentativa de atá-lo, desnudá-lo e na pretensão de violação. Sucumbe-se lutando e preferindo a morte à injúria. É, então, deixado morto no interior da casinha do Matadouro.

No final do conto, Echeverría desvela sua metáfora, revelando as atrocidades dos federalistas no poder:

Naquele tempo os carniceiros degoladores do matadouro eram os apóstolos que propagavam pela verga e a adaga a federação *rosina*, e não é difícil imaginar que a federação sairia de suas cabeças e lâminas. Chamavam eles selvagem o unitário, conforme ao jargão inventado pelo Restaurador, chefe da fraternidade, a todo o que não era degolador, carniceiro, nem selvagem, nem ladrão; a todo homem decente e de coração bem posto, a todo patriota ilustrado amigo das luzes e da liberdade; e pelo sucesso anterior se pode perceber claramente que o foco da federação estava no matadouro. (ECHEVERRÍA, 2003, p. 19, tradução nossa)³²

A ficção se confluí com o contexto histórico-político da Argentina, de maneira mais aberta nessas últimas linhas do conto. A ditadura de Rosas e a maneira como eram tratados seus opositores são postas a descoberto. Echeverría novamente suspende, em determinada medida, o teor ficcional de seu conto, mostrando uma mensagem política já não tão conduzida por meio de metáforas. É interessante notar o vínculo estabelecido entre o pensamento dos unitários, aqueles contrários aos desmandos de Rosas, e os ideais da Ilustração, designando-os como amigos das “Luzes”³³. A Ilustração representa base importante para a luta pela independência das

³¹ No original: “¡Porque lo llevo [el luto] en el corazón por la Patria, por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames!” (ECHEVERRÍA, 2003, p. 18)

³² No original: “En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero.”

³³ Falbel (1985, p. 30) trata sobre a importância do Iluminismo como combustível para as Independências e Revoluções: “O movimento de ideias que antecede a Revolução Francesa conhecido sob o nome genérico de ‘Filosofia das Luzes’ serviu de fundo ideológico para as teorias revolucionárias.”

colônias americanas e a conquista de uma unidade política consolidada nos ideais da Revolução Francesa. Ideias que também corroboraram para o pensamento romântico de nacionalidade e de busca por elementos próprios que a representassem. É por meio dessa questão que se pode relacionar o conto ao movimento romântico, quando se percebe a contextura de um esquema de representação do nacional.

Echeverría, diferentemente daquilo que tinha feito em seus poemas, se afasta do pitoresco e busca um ingrediente próprio de marcação do nacional. Talvez não propositadamente, mas é interessante como a violência é amoldada no esquema romântico, se manifestando como protagonista nesse texto fundador do gênero conto e da própria literatura argentina. Percebe-se, então, que Echeverría descobre ou põe a descoberto algo que será tido como muito próprio da escrita literária argentina: a violência. Essa modulação formal do texto literário já tinha sido promulgada como cerne do movimento romântico, quando o autor defende: “São as formas, pois, as que variam; toda a questão sobre a excelência da arte antiga e o moderno se estriba na forma.” (ECHEVERRÍA, 1928, p. 147, tradução nossa)³⁴.

É ponto pacífico nos estudos críticos sobre a importância do conto como marco da literatura argentina. Aqui se defende a violência como esquema romântico desvelado ficcionalmente por Echeverría, ou seja, o autor apropria-se da realidade histórica de seu país e utiliza da violência como construto de sua narrativa ficcional. Ademais, esse construto prossegue o esquema romântico de busca pela singularidade da recente nação argentina, já que no decurso da narrativa, Echeverría, correntemente, se preocupa em mostrar facetas de seu país, tanto em relação à religiosidade quanto à geografia, a costumes gastronômicos e, principalmente, em relação à situação política. É nessa vertente que a violência recebe protagonismo e, singularmente, é posta como tema, observável até mesmo na escolha do título do conto pelo autor.

Ludmer, no pequeno documentário sobre *El matadero* (2016), argumenta também sobre a tese de que o conto seja a representação do nascimento da literatura argentina e, como todo nascimento, é algo violento (EL MATADERO, 2016). Tese muito importante aqui, já que se defende que Echeverría traça um esquema ou desvela uma forma específica de

³⁴ No original: “Son las formas pues las que varían; toda la cuestión sobre la excelencia del arte antiguo y el moderno estriba en la forma.”

narrar, pondo em centralidade a violência. Outra ideia também tocada pela pesquisadora, nessa linha de raciocínio, é que o “Matadouro” representa a própria Argentina, algo que se conjuga com a ideia de violência sempre presente em sua literatura. Ademais, Ludmer avança defendendo que o conto marcou um caminho de escrita sobre a violência e a tortura, representando o lugar do próprio escritor latino-americano, sempre conduzido ou pressionado pela violência política, principalmente em se tratando das ditaduras. A posição defendida neste artigo se centra no esquema ficcional do conto, na medida em que se relacionam as contribuições românticas como esquema de uma temática, que já estava em voga em textos ensaísticos da época, refletindo a própria história argentina pós-independência. Assim, neste artigo, o foco é relacionar o esquema romântico (de busca por uma identidade de nação), frisando a descoberta literária do tema da violência como algo característico da literatura argentina, sendo que tudo é conformado por meio de uma descrição um tanto quanto realista.

Ao final de sua interlocução, Ludmer sublinha a diferença entre a linguagem bruta dos *carniceros* e a fala empolada do jovem unitário. Algo interessante pode ser levantado nessa questão, retomando o consagrado texto “El género gauchesco” sobre a poesia gauchesca, Ludmer (2006, p. 617) ressalta a importância que “[O] gênero aparece de início como uma forma de jornalismo popular e assim circulou em panfletos e em folhas soltas.”³⁵ A contradição apontada pela autora está no fato de que a representação dos unitários aparece como algo distante daqueles que representariam o povo. O homem rude em *El matadero* é o vilão, o bárbaro, algo muito próximo da tese defendida por Sarmiento, em *Facundo*.

Nancy Fernández também problematiza o maniqueísmo de Sarmiento, afirmando que

(...) a história da literatura argentina apresenta singularidades que têm a ver com os deslocamentos históricos, políticos e culturais de ideologemas que funcionaram como variáveis de um imaginário fundacional: civilização e barbárie.” (FERNÁNDEZ, 2012, p.99, tradução nossa)³⁶

³⁵ No original: “[E]l género aparece de entrada como una forma de periodismo popular y así circuló en folletos y en hojas sueltas.”

³⁶ No original: “(...) la historia de la literatura argentina presenta singularidades que tienen que ver con los desplazamientos históricos, políticos y culturales de ideologemas

De certa maneira, Echeverría provoca o choque e a perturbação no leitor, frente à barbárie, na medida em que a condição de homem desce de escala em relação à dos animais: os animais são vítimas nas mãos dos homens na mesma medida em que os “outros” homens. A violência então é destacada e se apresenta como insuportável para o leitor: a barbárie está encenada no realismo e minúcias das descrições de Echeverría, como bem pontua Jitrik (2010), no seu artigo “Echeverría y la realidad nacional”:

Pode-se afirmar que as principais características de toda literatura nacional e seus problemas mais eminentes saem dali, ou melhor, como *El matadero* não teve circulação, que percebeu intensos aspectos da nossa problemática e nos expressou antes que ninguém. Tal por exemplo a relação de nossa cultura com a europeia; a questão de uma literatura nacional confeccionada a partir de um esquema prévio da realidade; a cisão dualística da realidade; o papel que cumpre o intelectual diante da invasiva e desconcertante realidade, e outras questões não menos prementes e permanentes. Em suma, é uma das maiores peças de nossa narrativa, e fundamental nas origens do gênero. (JITRIK, 2010, n.p, tradução nossa)³⁷

Na literatura argentina, a temática da violência é sempre presente, muito em função da relação estreita da história argentina com golpes e ditaduras, como bem pontua Saer (2012, p. 179, tradução nossa), em *El río sin orillas*: “Seis golpes de estado em 46 anos pode parecer uma cifra modesta, porém deve-se ter em consideração que no interior desses períodos relativamente longos, a instabilidade política foi crescendo”³⁸. Saer ainda prossegue contabilizando os golpes mais recentes em seu país, em um capítulo, que

que funcionaron como variables de un imaginario fundacional: civilización y barbarie.”

³⁷ No original: “Puede decirse que las principales características de toda la literatura nacional y sus problemas más eminentes salen de allí, o mejor dicho, como *El matadero* no tuvo circulación, que ha percibido intensos aspectos de la problemática nuestra y los ha expresado antes que nadie. Tal por ejemplo la relación de nuestra cultura con la europea; la cuestión de una literatura nacional confeccionada a partir de un esquema previo de la realidad; la escisión dualista de la realidad; el papel que cumple el intelectual frente a la invasora y desconcertante realidad, y otras cuestiones no menos acuciantes y permanentes. En suma, es una de las piezas mayores de nuestra narrativa, y fundamental en los orígenes del género.”

³⁸ No original: “Seis golpes de estado en 46 años puede parecer una cifra modesta, pero hay que tener en cuenta que en el interior de esos períodos relativamente largos, la inestabilidad política fue creciendo” (SAER, 2012, p. 179)

tem como título “Invierno”, narrando os desmandos e violências ocorridas na história da Argentina, como “herança recebida da civilização” (SAER, 2012, p. 161)³⁹. É possível estender a temática da violência como particularidade da literatura latino-americana principalmente em razão do processo de ditadura vivido pela maioria dessas nações. Plaza, em sua tese, defendida em Madri, percebe uma identidade narrativa nos romances latino-americanos dessa época, a nomeada “novela del dictador”, que é, assim, definida:

[...] o compromisso político projetado no literário diante de uma realidade ditatorial confiada a um único homem; o uso da literatura como arma contra o tirano; e a vontade de criar uma imagem do nacional estreitamente unida a essa luta. (FERRER PLAZA, 2016, p. 26, tradução nossa)⁴⁰

Assim, defende-se que, no plano estético, Echeverría põe em evidência uma forma específica de narrar, de construir a trama, por meio da ênfase na violência. Ou seja, o esquema romântico de busca por algo peculiar é formatado por meio da entrada da violência, como eixo da narrativa ficcional. Como foi inicialmente mostrado, a violência como temática já estava em voga na concepção dos habitantes da recente República Argentina. O importante para o desenvolvimento da tese é essa relação estreita dos argentinos com a violência e sua transmutação para o texto literário. Echeverría é considerado o pai do conto argentino em razão da escrita de *El matadero*, no qual constrói uma narrativa que prossegue o esquema romântico, por meio do gesto de desvelamento da identidade da nação. O autor aproxima, em sua estrutura ficcional, a história e a literatura, construindo uma metáfora muito significativa para os argentinos: a do “Matadouro”. A violência se transfere, então, para o ambiente da narrativa, sendo posta como esquema romântico ou como estrutura da própria narrativa argentina.

³⁹ No original: “herencia recibida de la civilización”.

⁴⁰ No original: “[...] el compromiso político proyectado en lo literario enfrentado a una realidad dictatorial encargada en un solo hombre; la utilización de la literatura como arma contra el tirano; y la voluntad de crear una imagen de lo nacional estrechamente unida a esta lucha.”

Referências

- BENÍTEZ-ROJO, Antonio. La novela hispanoamericana del siglo XIX. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana I. Del descubrimiento al modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 2006. p. 431-498.
- COSTA LIMA, Luiz. Literatura. In: COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006. p. 319-372.
- ÉBELOT, Alfred. *La pampa: Moeurs Sud-Américaines*. Paris: Zulma, 1992. (Collection Hors Barrière)
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero*. Valparaíso: Editorial del Cardo, 2003. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/70300.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- ECHEVERRÍA, Esteban. Fondo y forma en las obras de imaginación. In: ECHEVERRÍA, Esteban. *Páginas literarias: seguidas de los fundamentos de una estética romántica*. Buenos Aires: El Ateneo, 1928. p. 139-149.
- EL MATADERO, de Esteban Echeverría. Direção de Gabriel Reches e participação especial de Josefina Ludmer. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016. Vídeo online (5m22s). Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=kovPh6QjlSU>>. Acesso em: 17 jan. 2022.
- FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 23-30.
- FERNÁNDEZ, Nancy. Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos Domecq, Ascasubi; el grupo Literal, Zelarayán y los hermanos Lamborghini. *Cuadernos de literatura*. v. 16 n. 32, p. 98-111, jul-dec de 2012.
- FERRER PLAZA, Carlos. *Poética de la novela del dictador hispanoamericano: origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico*. 2016. 495 f. Tesis (Doctorado en Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto occidental) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2016.
- IMBERT, Enrique Anderson. La colonia: cien años de república. In: IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. ed. v. 1. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1962. (Colección Breviarios del Fondo de Cultura Económica).

JITRIK, Noé. *Echeverría y la realidad nacional*. San Vicente del Raspeig: Universidad de Alicante; Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Não paginado. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/echeverria-y-la-realidad-nacional/html/ccc6549c-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_1.html>. Acesso em: 04 jan. 2022.

LUDMER, Josefina. El género gauchesco. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. (Eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana I*. Del descubrimiento al modernismo. Madrid: Gredos, 2006. p. 614-629.

PIGLIA, Ricardo. Echeverría y el lugar de la ficción. In: PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 8-11. (Colección Fierro).

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p. 261-274.

SAER, Juan José. *El río sin orillas*. 2. ed. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2012.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra, 2011.

SORBILLE, Martín. Echeverría y “El matadero”: anticipación del mito freudiano y paternidad de la Argentina moderna. *Iberoamericana*, v. 7, n. 25, p. 23-42, 2007. Disponível em: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_25/25_Sorbille.pdf>. Acesso em: 08 jan. 2022.

VIÑAS, David. El escritor liberal romántico. In: VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971. p. 4-27.