

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

“O HORROR EM HORÁCIO QUIROGA”

AILTON LUIZ CAMARGO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social do
Departamento de História da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre em História

ORIENTADOR: PROF. DR. JÚLIO CÉSAR PIMENTEL PINTO FILHO

SÃO PAULO

2015

Ao meu filho Henrique Lencione Camargo

Nome: CAMARGO, Ailton Luiz

Título: Horror em Quiroga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História Social do Departamento de
História da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em História

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

RESUMO

A proposta deste trabalho é refletir de que forma a construção do *horror* presente em alguns contos de Horácio Quiroga revela aspectos da dicotomia, civilização e barbárie do *Facundo* de Sarmiento. Trata-se de buscar entender os contornos que o horror recebe deste contista uruguaio, a partir do horizonte estético e temático das suas influências ou pressupostos, bem como discutir alguns aspectos possíveis do Estado Nacional Argentino em suas fantasmagorias, enquanto espaço de inclusão e exclusão de atores e cenários sociais e históricos.

Palavras-chave: horror, civilização e barbárie

ABSTRACT

The purpose of this paper is to reflect on how the construction of *horror* in some tales of Horacio Quiroga reveals aspects of dichotomy, civilization and barbarism of “*Facundo* de Sarmiento”. It seeks to understand the contours that receives this Uruguayan horror short story writer, from the aesthetic and thematic horizon of their influence or assumptions, as well as discuss some possible aspects of the Argentine Government in its phantasmagoria, for as much as an area of inclusion and exclusion of actors and social and historical settings.

Keywords: horror, civilization and barbarism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. HORROR EM QUIROGA	11
1.1 CONTOS DE HORROR: POSSIBILIDADES TEÓRICAS	11
1.2 HORROR LITERÁRIO EM QUIROGA	22
2. REFLEXOS DA DICOTOMIA SARMIENTINA EM “A INSOLAÇÃO”, “O TRAVESSEIRO DE PLUMAS” E “MEL SILVESTRE” DE HORÁCIO QUIROGA	39
2.1 MORTE E NATUREZA	39
2.2 TRAVESSEIRO DE PLUMAS: SÍNTESE DA CIDADE E DO CAMPO	47
2.3 “A INSOLAÇÃO” ENTRE O INSTINTO E A RAZÃO	64
3. O MONSTRO COMO ELEMENTO REVELADOR DA BARBÁRIE	73
CONCLUSÃO	84
BIBLIOGRAFIA	97

INTRODUÇÃO

Uma obra literária permite as mais diversas possibilidades de análise, todavia alguns trabalhos com fontes histórico-literárias tendem a tratar a literatura como mera ilustração dos eventos, ou mesmo, reduzem seu papel dentro da pesquisa à sua temática, acabando por limitar ou comprometer toda a argumentação. Neste sentido, esta pesquisa parte da análise de elementos estruturais presentes nos contos selecionados de Horácio Quiroga para nortear sua argumentação¹.

A proposta deste trabalho é refletir de que forma a construção do *horror* presente em alguns contos de Quiroga revela aspectos da dicotomia, civilização e barbárie do *Facundo* de Sarmiento. Trata-se de buscar entender os contornos que o horror recebe deste autor uruguaio, a partir do horizonte estético e temático das suas influências ou pressupostos teóricos. A biografia deste contista mostra o seu envolvimento com as questões argentinas e sua disposição de aprofundar o debate sobre o Estado Nacional Argentino através de suas fantasmagorias, enquanto espaço de inclusão e exclusão de atores e cenários sociais e históricos.

Para este estudo, foram selecionados os contos “Travesseiro de Plumas”, “Mel Silvestre”, “Galinha Degolada” e “A Insolação”, presentes em *Contos de amor, de loucura e de morte* de Horácio Quiroga. Esses quatro contos são exemplares da maneira como Quiroga resgata elementos temáticos e formais do *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, e os projeta na construção de seu horror.

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), ao escrever *Facundo ou Civilização e Barbárie*, criou uma obra de referência para a compreensão da estrutura do Estado Nacional Argentino pós-independência, bem como sobre inúmeras discussões presentes em boa parte da América Latina a respeito da nacionalidade, do progresso, da educação e da sociedade.

Em uma Argentina marcada por guerras civis, palco de disputas políticas entre unitários e federalistas, de fronteiras instáveis e de conflitos diplomáticos na região, Sarmiento, posicionado politicamente ao lado dos unitários, foi forçado a se exilar no Chile e direcionou sua crítica ao caudilhismo e ao autoritarismo, retratado nos federalistas Facundo Quiroga e Juan Manuel de Rosas.

A abordagem de uma obra polêmica e multifacetada como o *Facundo*, pode ser considerada sob qualquer viés como temerária diante da quantidade imensa de interpretações possíveis para a historiografia. Neste sentido, enfatizo que esta análise tem por objetivo explorar alguns nexos entre esta obra e os contos de Horácio Quiroga. Assim, a abordagem privilegiará, inicialmente, a discussão

¹ Os aspectos teórico-metodológicos e os autores utilizados como pressupostos para este trabalho serão discutidos na Conclusão da Dissertação.

sobre o gênero presente em *Facundo*, seguida do estudo da dicotomia no título da obra tanto como eixo de análise, quanto motivo literário.

Sarmiento, nascido em San Juan (1811), na província de Cuyo, era filho de pais pouco escolarizados, atingiu elevado nível de letramento com seu autodidatismo retratado em *Recuerdos de la Provincia*, seu livro autobiográfico, em que vinculou sua condição de autodidata à situação política e social imposta à Argentina pelos federalistas que, por várias vezes, o impediram de dar sequência a sua educação formal ficando esta restrita aos ensinamentos de seu tio José de Oro ou o bispo Quiroga Sarmiento.

Maria Lígia Prado aponta no Prólogo à edição brasileira de 1996 do *Facundo*, que as posições políticas e ideológicas de Sarmiento criaram controvérsias no Chile, onde foi exilado duas vezes por Rosas, recebendo convites para os partidos liberal (*pipilo*) e conservador (*peculones*), este último o seu destino. Este grupo criou o primeiro diário de Santiago, *El Progreso*, ao qual Sarmiento se ligou e em que, em 1845, publicou o *Facundo* como folhetim (mesmo ano da publicação do livro), um momento em que ele próprio não havia estado em Buenos Aires, por exemplo, e nunca tinha ido aos pampas. O subtítulo *Civilização e Barbárie* já apontava a extensão da biografia de Quiroga para a análise da realidade argentina².

Sarmiento foi um escritor ligado às diversas tendências teóricas do seu tempo. Pode-se pensar nele como leitor, apropriando-se de boa parte das ideias do período em que viveu, seja o iluminismo, o costumbrismo, as noções ligadas às ciências naturais, a frenologia e os relatos dos viajantes europeus que vieram à América no século XIX. A circulação de todos estes pensamentos pela América faz pensar em como isso ocorreu, mas principalmente verifica-se que eles surtiram efeitos imediatos em Sarmiento e em sua obra. A partir destas ideias, ele pode teorizar sobre a natureza, os tipos humanos, a modernidade, a civilização, a urbanização e o progresso, sabe-se também que, mesmo antes de conhecer Buenos Aires, já havia escrito e anunciado os tesouros representados pela circulação destas ideias, conhecidas através dos livros e dos periódicos existentes na cidade.

A história da publicação das edições do *Facundo* também é emblemática dos mecanismos de produção, circulação e recepção, apenas mencionados neste trabalho, pois a segunda e terceira edições do livro tiveram a introdução e os dois últimos capítulos suprimidos por razões políticas e interferências de outros intelectuais. Já como presidente da Argentina (1868-1874), no final do seu mandato, ele volta a publicar sem cortes a quarta edição como revisão do seu ideário político. Mirim Garate comenta:

² É importante lembrar que o título original era *Civilização e barbárie* e o subtítulo *A vida de Juan Facundo Quiroga* na primeira edição de 1845.

Considerado em sua materialidade mais imediata, o texto caracterizou-se durante longo tempo, como é sabido, pela mobilidade de suas margens, pelo nomadismo e instabilidade de seu começo e fim. Com efeito, nas três décadas posteriores à sua publicação no periódico *El Progreso*, de Santiago do Chile, Sarmiento incorporou, suprimiu e reincorporou alternativamente, ao sabor das circunstâncias políticas, cartas, advertências e capítulos inteiros. Assim, as edições críticas nos informam que a “Advertência do autor” foi eliminada nas segunda, terceira e quarta edições, como também a conhecida epígrafe (*on ne tue point...*) e sua correspondente tradução: que a cena limiar do desterro aparece na primeira e na segunda, desaparece na terceira e quarta, voltando a ressurgir no tomo VII das Obras; que o capítulo introdutório, da mesma forma que os dois últimos, não fazem parte da segunda e da terceira edições, mas sim da primeira, da quarta e das Obras, etc. (GARATE 1995; p. 137-138)

Horácio Quiroga, por sua vez, nasceu em Salto, Uruguai, no ano de 1878; filho de uma uruguaia e um cônsul argentino, seu primeiro livro foi *Los arrecifes de coral*, e Quiroga foi tratado pelos críticos como um autor *rioplatense*, tendo em vista seu nascimento e posterior mudança para a região argentina do Rio da Prata. A questão geográfica é muito importante neste poeta, sua vida na Selva de Misiones forneceu a temática para muitos dos seus contos, sendo inclusive chamado de regionalista e indigenista.

A biografia de Quiroga o precede; muitos autores apontam primeiramente para as desgraças ocorridas com ele para identificar suas opções temáticas nos contos: os suicídios do pai, do padrasto, da esposa e dele próprio são realmente impressionantes, bem como a morte acidental de um amigo durante a preparação para um duelo.

Entretanto, mesmo reconhecendo a possibilidade de realizar uma análise neste sentido, não é a opção teórica e metodológica adotada neste trabalho, tendo em vista que a biografia não necessariamente exerce uma função determinante sobre os relatos produzidos; pelo contrário, Quiroga não aborda unicamente o horror em seus contos e, mesmo utilizando-se dele como estrutura estética dos seus enredos, este não necessariamente é tributário de sua experiência de vida, o fazer literário está ligado às concepções ideológicas e influências técnicas e temáticas de outros escritores, bem como do momento histórico vivido pelo artista.

Ademais, dentro da indústria editorial, Quiroga sofreu repúdio e recebeu reconhecimento. Este narrador rioplatense, proveniente do modernismo e já consagrado na década de 1920, deu

destaque ao mundo da *selva misionera* em seus contos, os quais antes de publicados em livros, foram lançados em periódicos importantes da época como *Caras y Caretas*, *La Nación*, *Fray Mocho*, *La Novela Semanal*, *El Hogar* e *Atlántida*.

Quiroga foi um escritor profissional no início do século XX, trabalhando para Luis Pardo, chefe de redação da revista *Caras y Caretas*, Pardo exerceu influência na estrutura dos textos de Quiroga, pois exigia brevidade severa em seus contos. Segundo Carlos Dámaso Martínez, por este motivo, muitos contos, quando revisados para constar nos livros, foram alterados por Quiroga na busca pela clareza, concisão e precisão dos relatos.

Sobre a crítica a sua obra, Jorge Lafforgue aponta que, entre os anos de 1917 e 1926, surgem nos periódicos os primeiros textos sobre Quiroga, divididos em três categorias: resenhas sobre os livros publicados, textos abordando a vida do autor na selva e os de reconhecimento dos seus pares. Durante as quatro primeiras décadas do século XX, as publicações de Quiroga e sobre ele foram constantes, até o surgimento de *Vida y obra de Horacio Quiroga* de José Maria Delgado e Alberto J. Brignole, em 1939 (Quiroga faleceu em 1937).

A geração seguinte de críticos revezou-se entre ignorá-lo ou criticá-lo. Borges, por exemplo, referia-se a ele como uma “superstição uruguaia”, rejeitando inclusive a técnica literária do autor. Boa parte da crítica seguinte apontava para as influências do autor, como Poe, Maupassant, ou Kipling³.

Nas produções sobre Quiroga destacam-se duas características, segundo Lafforgue; de um lado, a preocupação com o desenvolvimento do texto e, de outro, com os gêneros literários abordados:

En él se distinguen cuatro períodos: a) el primero comprende “su iniciación literaria, su aprendizaje del modernismo, sus estridencias decadentistas, su oscilación expresiva entre verso y prosa”, y se clausura con la publicación de *El crimen del outro*; b) a la vez, con *Cuentos de amor de locura y de muerte*, “su libro más rico y heterogêneo”, Quiroga cierra el segundo período, que “lo muestra en doble estudio minucioso: del âmbito misionero, de la técnica narrativa; al tiempo que recoge muchas obras del período anterior”; c) al promediar los años veinte concluye el tercer período, que “presenta un Quiroga magistral y sereno, dueño de su plenitud; encuentra su cifra en el libro más equilibrado y auténtico”: *Los desterrados*; d) la última etapa registra “su segundo fracaso

³ Os pressupostos teóricos de Horácio Quiroga podem ser verificados no *Decálogo do perfeito contista*.

como novelista, su progresivo abandono del arte, su sábio renunciamento”; sobre el final incluye *Más Allá*. Las fechas de publicación de los libros mencionados por Rodríguez Monegal son 1904, 1917, 1926 y 1935; forzando levemente los cortes tenemos cada diez años un nuevo período, que podríamos denominar: a) iniciación, b) maduración; c) plenitud; d) decadência. (LAFFORGUE 1996; p. 39)

Entre as diversas modalidades de escrita quiroguiana destacam-se: a) poesia, b) ficção ou narrativa, c) artigos, d) teatro ou cinema e e) cartas. Uma vasta e heterogênea obra com destaque muito amplo para o estudo da sua contística.

A análise do contexto sociocultural da contística de Quiroga é de extrema importância para a compreensão buscada da obra literária ficcional do autor, pois,

no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social. Ese marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que sabe de las de otros tiempos y espacios que no son los suyos. (BARRENECHEA 1985; p. 45)

Devemos pensar a obra como resultado das aspirações do autor, assim como a técnica utilizada, que também é, a exemplo de Poe, uma construção consciente da qual pode resultar uma ficção literária com uma realidade interna distinta da real.

Ademais, como o objetivo é enxergar a compreensão do horror em Quiroga como tributária da dicotomia sarmientina, civilização e barbárie não somente em sua esfera temática, mas também formal, será necessário reconhecer os aspectos mais relevantes de sua contística, especialmente, suas incursões sobre o gênero do horror.

Dessa forma, um trabalho de História com esta proposta deve empreender uma pesquisa partindo da discussão de alguns aspectos do procedimento literário utilizado na produção dos contos de horror, para, em seguida, promover uma análise satisfatória dos principais aspectos dos contos selecionados de Horácio Quiroga.

1. HORROR EM QUIROGA

Conforme as ponderações introdutórias já realizadas, a proposta deste trabalho parte do pressuposto de que o horror presente nos contos de Horácio Quiroga foi construído levando em consideração a dicotomia civilização e barbárie, especialmente teorizada no *Facundo*.

Todavia, estabelecer relações desta natureza entre os autores é uma tarefa complexa que deve partir de noções teóricas a respeito do conto e, do gênero *horror*. Neste sentido, os subtítulos que se seguem têm dois objetivos: apontar para as noções teóricas do conto de horror, ainda que toda a definição dessa ordem seja parcial e impossível de ser concretizada, devido à incrível miríade de possibilidades; e, em seguida, demonstrar as principais noções e diferenças entre o horror em Quiroga e também, do horror anunciado em Sarmiento.

1.1 Contos de Horror: Possibilidades teóricas

Do prólogo ao primeiro volume da coleção *Mar de Histórias*, Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai começam a discussão sobre a definição do conto como *aquilo que se conta*, segundo a etimologia da palavra, contudo nem tudo que se conta é um conto. Em muitos povos, a língua sofreu uma modificação nos últimos anos, por exemplo, no italiano em 1840 a palavra *conto* designava quase unicamente as narrativas de caráter maravilhoso, isto é, apenas contos de fadas. Em uma diferenciação com o termo *novelle*, também italiano, o conto relata casos fantásticos impossíveis de ocorrer enquanto a outra é baseada na realidade e na possibilidade de acontecer.

Para o alemão, o termo usado é *Märchen* e *Tale*, em inglês, para conto e para novela são usados respectivamente *Erzählung* e *story* ou *short story*, sendo que Poe usa os dois (*tales* ou *short story*). Em francês, no dicionário Petit Larousse Illustré, o termo *nouvelle* designa uma composição literária de extensão reduzida, intermediária entre o conto e o romance; *Conte* segundo o mesmo dicionário significa *uma narrativa breve e agradável*.

Em português, as palavras novela e conto correspondem ao emprego francês de *nouvelle* e *conte*. Nestas duas línguas, os termos parecem diferenciar-se apenas pela extensão, ideia que pode ser completada em *Valise de Cronópios*, por Júlio Cortázar para quem o conto é concebido como “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada” (CORTÁZAR 2006; p. 150), partindo de um limite físico e do número de páginas, esta brevidade deve ser construída de forma a buscar acontecimentos significativos gerando no leitor uma espécie de abertura, um estímulo à inteligência e à sensibilidade, muito além do argumento literário presente no conto: “nesse combate que se trava

entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por knock-out” (CORTÁZAR; p. 152)

A definição do conto permanece inalcançável, apesar dos esforços de alguns autores ao longo da história, por exemplo, a ideia de elaborar uma definição a partir do número de páginas utilizadas pensando no conto com poucas páginas, o romance com muitas e a novela como uma espécie de intermediário está longe de finalizar a questão. O mais coerente talvez seja seguir o conselho de Cortázar que opta não por uma definição categórica, mas afirma a existência de *constant*es nos contos em geral. Esta premissa encontra correspondência nas palavras de Magalhães Júnior que aponta o narrar como finalidade do conto, mas obedecendo a *certas características* do gênero.

A lista de critérios, características, funções, conceitualizações desta forma literária se estende demais diante de um conjunto de teóricos igualmente numerosos, uma profusão de pontos de vistas que levaram Mário de Andrade a escrever ser o conto *tudo o que o autor diz que é conto*. Magalhães Júnior busca ainda nos primórdios da literatura grega as características desta arte justamente na *Poética* de Aristóteles que elencava, por exemplo: o espetáculo (o cenário ou atmosfera da obra), o caráter dos personagens, o enredo, a peripécia como ponto de ação obrigatório da narrativa, a dicção, o ponto de vista, o ritmo, o pensamento e as imagens.

O conto requer o trabalho mais minucioso, quanto “mais curta é a história, mais longo é o seu rascunho” (MAGALHÃES 1979; p. 23). A brevidade indispensável para a grande maioria dos autores não pode prescindir da síntese e da dinâmica, pois sem elas fatalmente a obra cairá no descrédito, pois o espaço e o tempo do conto exigem as palavras em seus devidos lugares, não havendo tempo para aquilo que não contribui para o efeito final esperado pelo autor e pelo leitor.

Todavia, a brevidade de um conto não deve ser compreendida apenas como a quantidade de palavras; segundo Friedman, trata-se de analisar o tamanho da ação (não da história), sua estrutura, suas inclusões e suas omissões. Assim, existem duas razões para um conto ser curto: o próprio material ser de menor alcance ou o escritor o reduz para maximizar o efeito artístico. O primeiro caso foca no objeto da representação e o segundo no modo como será representado.

As ações podem ser das mais diferentes naturezas, as curtas inclusive podem ser assimiladas pelas longas em um conto. Estas devem ser independentes e encontrarem-se em um ponto de intersecção. Quanto ao tamanho do conto, o escritor é quem define sobre este assunto baseado na quantidade de ações desencadeadas, haja vista, o tempo e o espaço de um conto serem tratados com o máximo de profundidade desde o início até o desfecho, caso contrário, não atingirão a abertura pretendida no leitor. Ademais, o final de um conto também é resultado da particularidade de cada

autor, “os finais são formas de encontrar sentido na experiência” (PIGLIA 1990; p. 100) conduzindo ao primeiro plano aspectos relevantes até mesmo do início da obra.

O começo de um conto já indica o final ou, pelo menos, sua inevitabilidade, entre o início e o desfecho há um tempo com acelerações e quebras de velocidades que Piglia discute como condição ou não para se compor a obra de arte. Entretanto, o final aparece como satisfação ou não dos anseios inspirados pelo início do conto e sua estrutura temporal, ele dá realidade à experiência inicial para os personagens internos à trama.

Cortázar, ao expor as noções de tensão e intensidade, a primeira uma explosão de energia perpassando e transcendendo o conto desde a primeira página; já, a segunda, a eliminação de todo o intermediário para o desenvolvimento da obra, pois deve considerar apenas o essencial para atingir o clímax. Na intensidade o escritor joga os acontecimentos em cima do leitor, já em contos mais lentos ela ganha o nome de tensão, onde não se imagina o fim, mas se sabe que os acontecimentos estão encadeados para lançá-lo em algum lugar.

Para Norman Friedman, o que vai fazer o conto maior ou menor é o tratamento dado às ações, se forem *estáticas* não precisarão de mais de duas partes sem promover, por exemplo, grandes mudanças na trajetória do personagem; já, se forem *dinâmicas*, terão mais cenas ou um desenvolvimento complexo repleto de elementos constituindo as causas e consequências no texto, mas, mesmo assim, podemos pensar em elementos incluídos ou omitidos; um autor, apesar de ter um enredo repleto de ações dinâmicas, pode escolher omitir algumas para as inferências do leitor.

Isso quer dizer que uma história estática simplesmente apresenta seu protagonista em uma ou outra situação e inclui apenas o suficiente para revelar ao leitor a causa ou causas das quais essa situação é consequência, enquanto uma história dinâmica conduz seu protagonista através de uma sucessão de duas ou mais situações e, assim, deve incluir muitas etapas causais das quais essas situações são consequência. Logo, uma história estática normalmente é mais curta do que uma dinâmica. (FRIEDMAN 2004; p. 224).

Friedman entende por ação completa os elementos relevantes para dar verossimilhança para os protagonistas num determinado tamanho de conto; para o escritor, a questão passa a ser quantas dessas partes são mostradas ou inferidas para o leitor.

É evidente a complexidade de definir o *conto*, tendo em vista a sua variedade interpretativa, contudo, podem-se adotar algumas *constantes* como a brevidade, presente nas teorias até então observadas. Acrescente-se à brevidade a definição de Ricardo Piglia ao afirmar que um conto sempre

conta duas histórias e uma delas é chamada de *história secreta*, a qual é a chave da forma do conto e suas variações:

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (...) y construye en secreto la historia 2 (...). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario (PIGLIA 1990; p. 85 - 86)

Segundo Piglia ainda, uma “história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto” (PIGLIA 1990; p. 106). Em um conto, a verdade depende sempre de um argumento simétrico desenvolvido na história oculta e para o desfecho do relato é preciso encontrar o ponto de intersecção permitindo à história secreta entrar na trama.

Em *Teses sobre o conto*, Piglia finaliza dizendo:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. (PIGLIA 1990; p. 94)

Ademais, a teoria de Piglia pode ser relacionada à preocupação de Poe em *A Filosofia da Composição* em destacar o *efeito*, fruto da originalidade e da técnica apreensíveis pelos contistas e o objetivo final de cada obra deste gênero. A preocupação com a composição marca a trajetória de Poe, criador do conto moderno. Ele explorou temas como a brevidade, a unicidade do efeito, a causalidade e a consequência como princípio de organização interna do conto. Todavia, o russo Tchekov, apesar de sua defesa da brevidade, contrariou algumas de suas noções de mundo, este último caracterizava seus personagens e dava significado a situações cotidianas.

Para comparar brevemente Poe e Tchekov, pode-se pensar em suas concepções sobre a morte, por exemplo, Tchekov, ao contrário do andamento comum dos contos do período, não dá à morte o status de clímax principal do enredo, pelo contrário o relativiza. Seus contos trabalham em um ritmo crescente dentro de situações inesperadas do cotidiano que ganham significados maiores do que teriam normalmente. Enquanto Tchekov destaca as cenas do cotidiano sem se preocupar em decifrar os enigmas - pois mesmo o mundo real não dá conta -, Poe, como seu personagem Dupin, preocupa-se em dar explicações e finalizar o mistério.

Tchekov não frustra a expectativa do leitor somente pela falta de esclarecimento do enigma (...). Frustra também porque demole seu pressuposto de que o homem seja transparente para si mesmo e, assim, possa explicar seus atos passados (PONTIERI 2001; p. 38)

Sobre o procedimento narrativo ambos acreditam na brevidade, porém Poe articula ações significativas para compor o enredo enquanto Tchekov prefere a ausência delas, deixando-as em eclipse, diminuindo suas páginas. Em Poe, o enredo central surge do enfrentamento da morte com o protagonista e as condições que o levam para este clímax, seja com a descrição da atmosfera e do cenário, o cuidado com a relevância de cada informação, o estilo amplificando cada detalhe e um padrão de enredo no qual o aumento gradativo da tensão chega ao ponto máximo, a morte. Poe não representa um registro do cotidiano ou a cor local da literatura nacional em formação nos Estados Unidos, pelo contrário, “sua ficção trata do excepcional, do estranho, do fantasmagórico, das situações-limite, enfim” (PONTIERI 2001; p. 23).

Os pressupostos adotados até este momento não constituem uma estrutura engessada de análise, mas apenas possibilidades de reflexão sobre a teoria do conto, pois tanto a ideia da história secreta quanto a noção de brevidade problematizada em Friedman, cercam o mesmo objetivo, o *efeito* defendido por Poe e resignificado por Tchekov.

Feitas as ponderações necessárias sobre o *conto*, faz-se necessário discutir elementos do *horror* como gênero literário para dar conta da problemática lançada neste trabalho.

Neste projeto, o horror literário acrescenta elementos estéticos e temáticos aos contos. Iniciemos a análise pensando que as regras para o gênero são estabelecidas no mundo anglo-saxônico, e apesar da literatura gótica já reivindicar para si a estética do horrível⁴ é com Edgar Allan Poe que surgem os primeiros horrores profissionais, como “A Queda da Casa de Usher”, “O barril amontilhado”, “O Gato Preto” e “O coração delator”. Neles, o horror é espantoso, mas definível por seu caráter tangível.

Lovecraft utiliza muitos termos para fazer referência ao que, inicialmente, denomina “*ficção fantástica de horror*” (LOVECRAFT 2008; p. 13), tais como histórias de arrepios, de pavor, de medo cósmico, macabro espectral, assombro, entre outros. Entretanto, todas estas associações têm uma mesma origem, o horror enquanto reação fisiológica, a emoção provocada e objetivada pelo

⁴ O romance *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole é considerado por muitos críticos como marco inicial do que viria a ser conhecido como literatura gótica, identificado como a forma arcaica da literatura de horror no século XX.

escritor é que justifica a presença do gênero. Além disso, a localização do desconhecido para fora dos padrões de vida social e de suas racionalizações constitui um ponto chave para o leitor ter contato com o horror.

Lovecraft pensa na história do homem para compreender sua relação com o desconhecido e as emoções daí geradas. Inicialmente, trata-se de um ser primitivo com dificuldades óbvias para entender o mundo e ordená-lo, e que tenta fazer isso através dos mitos, portanto, sua vida acaba permeada pelas benesses e calamidades misteriosas e inexplicáveis em uma esfera de existência distante da sua. Para além das formulações religiosas realizadas para a manipulação dos aspectos positivos do sobrenatural, coube ao maléfico reinar no folclore sobrenatural popular.

Estas emoções humanas, somadas a sua vitalidade imaginativa e curiosidade, permitem a existência da história de medo cósmico, por exemplo, conforme afirmação de Lovecraft. Todavia, a mera presença de elementos sobrenaturais não faz da história uma literatura do medo; existem algumas regras:

Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis (LOVECRAFT 2008; p. 17).

Lovecraft adere ao termo geral de enquadrar um gênero como o horror em uma fórmula clara: “não podemos esperar que todas as histórias fantásticas se conformem à perfeição com algum modelo teórico” (Lovecraft 2008; p. 17). Contudo, ele percebe algumas constantes no gênero abordado, primeiramente demonstra a importância do efeito ao valorizar a atmosfera, pois o objetivo a ser alcançado não é a harmonização do enredo, mas a sensação provocada.

Horror é o nome mais usual dado aos textos ficcionais que, de algum modo, estão relacionados ao medo físico ou psicológico, mas, este pode ser abordado como fenômeno social, psicológico, político, dentre outros, pois não tem uma definição fixa. Dessa forma, o estudo sobre o gênero pode privilegiar a recepção da obra e, deste modo, os efeitos causados no leitor engendrariam juízos ontológicos e críticos a partir do medo gerado, assim, ficando muito próximo da indeterminação; ao mesmo tempo, é possível desenvolver uma análise sobre o horror enquanto forma artística e literária em um conto, que é a proposta das aproximações feitas até o momento.

Considerando a literatura de horror como subgênero do *Fantástico*⁵, depara-se com uma discussão sem conceitos ou definições fixas, Todorov analisa, em *As Estruturas Narrativas*, dois “vizinhos” do fantástico, o “estranho” e o “maravilhoso”, estabelecendo como diferença entre eles a decisão do leitor e do personagem sobre qual é a “realidade” vivida no enredo. O “estranho” decide explicar os acontecimentos, deixando as leis da realidade intactas como referência; já o “maravilhoso” admite novas leis para esta realidade.

O que Todorov chama, portanto, de “fantástico-estranho” pertence a obras que, apesar de terem uma explicação racional para os acontecimentos, esta é, em geral, extraordinária, chocante, singular, inquietante ou insólita.

Os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da história recebem por fim uma explicação racional. Se esses acontecimentos conduzem a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é que têm um caráter insólito, estranho. (TODOROV 2008; p. 156-157)

Cada autor combina e cria as regras que farão parte do contexto intratextual do mundo imaginário da obra, tendo sempre como referência o contexto sócio-histórico no qual vive. Ao mesmo tempo, enquanto procura os traços e características da obra, elabora uma espécie de contrato com o leitor sobre este mundo imaginário. Este contrato estabelecerá os critérios de normalidade ou anormalidade a reger o mundo criado e a afetar os acontecimentos e a convivência dos personagens na obra.

A crítica literária afirma que a obra literária cria, com a sua produção, o próprio código a sustentá-la. Neste sentido, é necessário observar a relação com certas áreas do código sociocultural indispensáveis na constituição do gênero; ver esta relação como histórica, na forma das suas aparições nos textos de épocas em épocas, é uma relação complexa; e, se a série de códigos extratextuais está determinada no tempo e no espaço, o texto tem autonomia para criar suas próprias regras e convenções. (cf. BARRENECHEA 1985; p. 46)

A definição utilizada por Barrenechea sobre o gênero fantástico é um pouco diferente de Todorov, pois este acredita que, para ser fantástica, uma obra tem um caráter duvidoso dos acontecimentos sobrenaturais para o leitor implícito; já Barrenechea não acredita ser a “dúvida” o

⁵ O fantástico será aqui definido seguindo as ideias de Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* em que diz: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 30-31).

determinante do gênero. Ela tem dois parâmetros para definir este gênero: os tipos de fatos narrados e a forma de apresentá-los. Quanto ao primeiro, as obras fantásticas oferecem acontecimentos ora para o normal, ora para o anormal segundo o contexto extratextual ou os códigos do próprio texto.

A forma de narrar o fato também é importante, pois a convivência entre fatos normais e anormais pode ser encarada como uma problemática (conflitiva para o leitor ou personagem, suscitadora de problemas, não como dúvida), ou não; no primeiro caso está o fantástico e no segundo o maravilhoso, como os contos de fadas.

A experiência cotidiana está repleta de códigos culturais definindo nossa postura diante dos acontecimentos, eles podem ser encarados com um saber científico, um saber popular, pelas crenças na ordem natural física ou psíquica, do sobrenatural e, estes códigos estão condicionados a um lugar e um tempo como todo evento cultural.

Portanto, o normal em um determinado contexto pode ser considerado anormal para outro, por exemplo, um médico pode curar ou acontecer um milagre. O normal e o anormal são elementos determinados socioculturalmente por um ou mais grupos em um contexto histórico específico.

O problema é com a forma com que os textos reelaboram os códigos culturais extratextuais, pois, a obra pode ser escrita em um contexto distinto do autor, do leitor e da sociedade criando divergências e convergências, a obra pode ser apresentada pela vista do narrador, de um personagem, de um leitor explícito ou implícito e podem coincidir ou não.

Uma das formas usuais na literatura fantástica é utilizar motivos de crenças opostas em grupos culturais convivendo, o contraponto vai gerar o debate interno sobre o normal e o anormal. Outro grupo de obras são aqueles dentro do universo imaginário com elementos anormais que não provoquem debates internos, algumas se justificam com curiosas explicações ou simplesmente as apresentam, os comentários acabam mostrando os códigos culturais sobre o normal e o anormal.

Conclui-se que cada obra cria suas próprias categorias por uma complexa rede de relações textuais e extratextuais; o gênero sofre alterações com o tempo, se no início era fácil distinguir e analisar os códigos criados, com o tempo eles ganham novos e mais complexos contornos.

Toda aproximación a una obra es una penetración en un universo distinto del nuestro, un universo, que valiéndose para existir de la coherencia de que disponemos para el universo de uso corriente, tiene una cierta dosis de leyes propias que le dan su particularidad, y, sobre todo, que tienen un arquitecto visible que lo há construído, lo cual puede ayudarnos a comprenderlo más facilmente. (JITRIK 1983; p. 43).

Apesar de admitir, nos contos de Quiroga, a proximidade da ideia do fantástico-estranho, Literatura de Horror é como o século XIX popularizou estas histórias; para Ítalo Calvino, os contos fantásticos do século XIX dizem muita coisa sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva.

À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional. (CALVINO 2005; p. 9)

Para Calvino, as pessoas do século XIX estão mais dispostas a se deixar surpreender por aparições e fantasmagorias. Horror não é sinônimo de terror; Manguel retira de Ann Radcliffe, século XVIII, a diferença entre terror e horror:

... possuem características tão claramente opostas que um dilata a alma e suscita uma atividade intensa de todas as nossas faculdades, enquanto o outro as contrai, congela-as, e de alguma maneira as aniquila. (...) Onde situar, então, essa importante diferença entre terror e horror senão no fato de que este último se faz acompanhar de um sentimento de obscura incerteza em relação ao mal que tanto teme? (MANGUEL 2005; p. 10-11).

Pode-se dizer mais adequadamente, segundo J. Kristeva, que o horror “é aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras, o meio-termo, o ambíguo, o misto” (LECOUTEUX 2003; p. 33).

Noël Carroll, em seu livro *A Filosofia do Horror ou paradoxos do coração*, utiliza a ideia de “horror artístico”, pois não se refere aos sentimentos (horror natural), mas a um gênero que atravessa as várias formas artísticas e vários tipos de mídias, além disso, já está estabelecido na linguagem ordinária.

Horror, como categoria da linguagem ordinária, é um conceito útil, por meio do qual comunicamos e recebemos informação. Não é uma noção obscura. Conseguimos usá-la com uma boa dose de consenso (CARROLL 1999; p. 27-28)

Ou ainda:

Horror artístico, por convenção pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de Frankenstein – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX (CARROLL 1999; p. 28)

A emoção gerada dá a identidade do horror, ele pretende provocar o sentimento de suspense, de mistério e de horror. Carroll chama isso de *afeto* (*affect*), ou seja, os sentimentos que desejam provocar. Mesmo privilegiando a forma do horror no cinema, este autor dá pistas sobre o gênero na literatura.

A palavra “*horror*” deriva do latim “*horrere*” – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo “*orror*” – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida. (CARROLL 1999; p. 41)

Para o autor, uma história de horror deve ter monstros, mas o que diferencia uma história de horror de um mito, por exemplo, ou um conto de fadas, é a atitude dos personagens diante do monstro, ou seja, para Noël a metodologia utilizada para entender o horror na literatura é observar a atitude dos personagens diante do perigoso e do impuro, tendo em mente que esta reflete a própria reação do expectador:

As reações emocionais dos personagens fornecem, pois, uma série de instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros da ficção – ou seja, sobre a maneira como devemos reagir a suas propriedades monstruosas (CARROLL 1999; p. 33).

Os personagens tendem a refletir a reação do expectador e o perigo monstruoso muitas vezes se mistura à sensação de repugnância, à náusea e a repulsa. O monstro geralmente vem acompanhado de características relativas à imundície, degeneração, deterioração, etc. Esta emoção gera um processo cognitivo avaliativo que racionaliza o acontecimento e o assimila como ameaça ou não, isso

potencializa o horror. Para tanto, é preciso que os monstros satisfaçam a seguinte fórmula: estar horrorizado, em estado de agitação anormal, fisicamente sentida, causada ou pelo pensamento de que o monstro X possa existir, ou pelo monstro ser fisicamente ameaçador, ou tem a propriedade de ser impuro.

Neste sentido, Carroll aponta para o conceito de “certo ser possível”, citando o Drácula como exemplo; ele reflete não ser o Drácula o motivo do horror, mas o “pensamento do Drácula”, ou seja, não é a existência dele, mas o conteúdo do pensamento que assusta.

Aqui, o pensamento de Drácula, o objeto particular que me horroriza artisticamente, não é o acontecimento real de meu pensar em Drácula, mas, sim, o conteúdo do pensamento, ou seja, de que Drácula, um ser impuro e ameaçador de tais e tais dimensões, poderia existir e fazer essas coisas terríveis. Drácula, o pensamento, é o conceito de certo ser possível (CARROLL 1999; p. 47)

Muitos monstros são intersticiais (ficam num espaço entre duas coisas), como zumbis, vampiros, múmias, pois são contraditórios e não sabemos se estão vivos ou mortos, mesmo as entidades monstruosas como casas mal-assombradas ou Christine, o carro de Stephen King.

Estes monstros são desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura, pois eles não causam horror somente porque são antinaturais (contra uma ideia que se tem estabelecida da natureza), mas porque violam o esquema racional já consolidado. Esses são não só ameaças físicas, mas cognitivas, o que não raro pode provocar a loucura e os transtornos em quem os encontra.

Mesmo seres habitando o nosso mundo real podem ser encarados como monstros, por exemplo, tubarões, orcas, formigas, abelhas ou piranhas; apesar de habitarem o mesmo mundo dos humanos, são colocados em enredos que os apresentam como seres fantásticos capazes de coisas distantes da realidade da espécie.

O horror artístico para Noël Carroll tem a presença do monstro como condição *sine qua non* do gênero, contudo, é preciso problematizar esta questão. Inicialmente, a etimologia da palavra monstro é *aquele que revela* ou *aquele que adverte*, está noção personificada, entretanto, esconde noções anteriores à caracterização ou mesmo a irrupção do monstro no enredo.

Segundo, Jeffrey Cohen, o corpo do monstro é pura cultura, pois revela traços fundamentais para a compreensão daquilo que em essência deve ser revelado por ele, neste sentido,

como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido — para nascer outra vez (COHEN 2000; 27).

Desta forma, ele deve ser pensado no interior das complexas relações sociais, históricas e culturais que o engendraram, pois cada época tende a imprimir em seu corpo uma releitura baseada em critérios temporal e espacialmente definidos. Em essência, o monstruoso não cabe em enquadramentos conceituais, não aceita limites ou fechamentos, mas vai além, ele extrapola as tentativas humanas de organizar o pensamento em estruturas lógicas e, dessa forma, atinge o grau de ameaçador.

1.2. O HORROR LITERÁRIO EM QUIROGA

Diante das concepções adotadas para o desenvolvimento desta pesquisa, deparamo-nos com a seguinte questão: a distinção entre o horror utilizado no *Facundo* e aquele produzido por Quiroga. Esta dissertação parte do pressuposto de que existe em Sarmiento um *horror político*, ou seja, a estrutura do gênero está sendo utilizada como representação e divulgação do seu ideário político, sem deixar de ser um processo com procedimento e resultado literário. Em contrapartida, a construção do *horror literário* em Quiroga, não deixa de apontar para uma formulação teórica que reflete o pensamento político de Sarmiento e do próprio discurso político argentino de fins do XIX e início do XX.

De fato, ainda que o horror produzido em alguns trechos do *Facundo* não seja o eixo de análise desenvolvida nestas páginas, é possível verificar correspondências entre o seu discurso político e a forma com que o contista uruguaio irá ambientar e caracterizar o seu horror literário⁶. Passemos para um aprofundamento das questões sarmientinas, tanto em seus aspectos formais quanto teóricos, para esclarecermos os pontos que serão utilizados pelo horror em Quiroga e, ao mesmo tempo, possibilitar a compreensão dos elementos políticos que moldaram o horror em Sarmiento.

Sobre a estrutura interna do *Facundo*, Piglia aponta, no Prólogo à edição de 2010, o caráter incerto do lugar da ficção. No século XIX, a ficção é antagônica ao uso político da linguagem,

⁶ As análises que serão desenvolvidas posteriormente sobre os contos de horror e, especialmente no terceiro capítulo quando exploro a figura do “monstro” complementam o significado do horror em ambos os autores.

enquanto ela é vista como associada ao ócio, à gratuidade, ao desvio de sentido, a eficácia da palavra está ligada à seriedade, à verdade, ao peso do real, à moral dos acontecimentos.

Tentar fazer a história desse lugar da ficção é rastrear a história de sua dupla autonomia: de um lado, suas relações com a palavra política e, de outro, suas relações com as formas e os gêneros estrangeiros da ficção já autonomizada (em especial, o romance). A escrita de Sarmiento se define nesse duplo vínculo (PIGLIA 2010, p. 21).

Piglia afirma que a história da ficção argentina tem dois momentos iniciais, ambos com a mesma cena de terror: a primeira página do *Facundo* que ele chama de primeira da literatura argentina e com o *Matadouro* de Echeverría. No primeiro caso encontramos a referência de Sarmiento ao desterro junto a frase de Fortoul que ele cita erroneamente associada a Diderot “*On ne tue point les idées*”, momento em que funda a oposição entre civilização e barbárie que marcará sua obra, trata-se de um choque entre o mundo letrado da civilização em que ele recorre – a cultura francesa – e a barbárie. Ao contrário dele que escapa a violência com o desterro, o herói de Echeverría se interna no mundo do outro, no matadouro onde é torturado e morto pelos bárbaros.

A literatura não exclui o bárbaro; ela o ficcionaliza, ou seja, o constrói tal como imagina o sujeito sobre o qual escreve. O inimigo é um objeto privilegiado de representação. Deve-se entrar em seu mundo, imaginar sua dimensão interior, sua verdade secreta, seus modos de ser. O outro deve ser conhecido para ser civilizado. A estratégia ficcional implica a capacidade de representação dos interesses ocultos do adversário. Nesse sentido, a barbárie é a construção do adversário *ideal*. (A figura do monstro é o extremo dessa imagem ficcional da perfeita diferença. ‘A Esfinge Argentina, metade mulher, pelo que tem de covarde, metade *tigre*, pelo que tem de sanguinário’) (PIGLIA 2010, p. 21)

O núcleo central do *Facundo* é este mundo cindido, dicotômico do duplo civilização e barbárie utilizado para apontar este universo politicamente em conflito e em construção. Seu texto une a diferença presente neste duplo, trata-se de um esforço para não quebrar a ligação entre estes dois mundos participantes da realidade argentina.

Esta cisão não é somente temática, mesmo a forma de escrita utilizada por Sarmiento traz esta realidade cindida quando separa a forma da civilização ligada ao sistema de citações, referências

culturais, traduções, epígrafes, marcas da leitura estrangeira e de outro lado da barbárie em que reinam a oralidade, o relato, o testemunho e a experiência vivida.

A tensão entre o escrito e o oral, entre a cultura e a experiência, entre ler e ouvir reproduz uma diferença básica. A civilização e a barbárie são mencionadas de modo distinto: quem escreve o *Facundo* tem acesso às duas versões e pode traduzi-las. Esse duplo movimento é representado na primeira página do livro: o escritor está na fronteira entre duas línguas, entre a citação européia e as marcas do corpo, e esse é o lugar da enunciação (PIGLIA 2010, p. 23)

Este território do duplo antagônico estabelecido segundo uma relação imaginária anunciada em *Facundo* revela, ao mesmo tempo, as formas da ficção argentina sem ignorar o conteúdo político por detrás destas linhas.

Piglia considera que o fato dos gêneros não estarem bem definidos no século XIX, no qual o fazer literário e o fazer historiográfico ecoam tanto a ausência de autonomia da literatura argentina como a necessidade de construção do Estado Nacional após a independência. Sarmiento aproveita esta situação e cria algo novo, uma mescla de gêneros como o ensaio, o jornalismo, a correspondência privada, a crônica histórica, a autobiografia, que envolvem todas estas questões, refletindo um procedimento literário em que a ficção desempenha o papel de nó formal que unifica os registros múltiplos do *Facundo*.

Ademais, pode-se notar a diferenciação criada pelo próprio autor ao apontar duas categorias de acontecimentos: de um lado os notáveis, possíveis de ser comprovados por registros oficiais e, de outro lado, os “acontecimentos que ocorreram em províncias distintas e remotas” (Sarmiento; 2010, p. 45), nos quais as fontes utilizadas foram principalmente orais como testemunhos, manuscritos feitos às pressas ou reminiscências. Sobre estes últimos, recaem as inexatidões justamente em sua marca da oralidade. Temos dois movimentos neste trecho: uma história validada pelo critério da oficialidade de uma organização civilizada e outro da oralidade marcada pelo descrédito e ausência do caráter oficial. Civilização e Barbárie, apesar dos seus antagonismos, aparecem como elementos do mesmo discurso. Sarmiento não exclui aquilo que considera bárbaro do *Facundo*; pode-se pensar numa barbárie internalizada e assimilada na própria estrutura da obra, pois, no aspecto estrutural, o autor não retira do leitor o direito de intervir na obra, de sentir falta de algo ou discordar.

A heterogeneidade da obra fica evidente em muitos momentos, por exemplo, quando Sarmiento transcreve uma entrevista feita com o cônego de Córdoba a fim de verificar o processo de barbarização sobre La Rioja, partindo de um testemunho da oralidade.

Esta entrevista, um testemunho oral, evidencia o horror político no *Facundo* na décima sexta questão: “16º Prevalece entre o povo algum sentimento de terror?” Neste caso, não se trata de terror literário, mas, sim, do terror e do medo de falar, que também são situados na barbárie, e são resultados dela. O testemunho não só revela a heterogeneidade gênero textual da obra como traduz-se em “fator” para o autor, um peso mais verossímil para a realidade da barbarização não só de La Rioja, mas de Santa Fé, San Luis, Santiago del Estero; portanto, partindo do princípio hermenêutico da parte pelo todo, a construção deste capítulo leva este princípio à obra toda.

A análise política de San Juan é igualmente interessante, inicialmente a cidade não tem campanha, o que a distanciou por um tempo dos caudilhos, mas Quiroga “pôs um homem vulgar no governo”, desde então, o governo passou a ser exercido não com uma magistratura periódica, mas com patrimonialismo e paternalismo, elementos marcantes da política argentina do século XIX. O crescimento populacional da região contrasta com o declínio causado nas cidades ao redor pela fome e a miséria enquanto lá havia um crescimento econômico causado pela agricultura.

Facundo é também um diálogo impossível entre Sarmiento e Rosas, pois este é seu alvo; nesta obra, o encontro ocorre sob o fantasma de Quiroga, que condensa outro sentido da história. Este diálogo nada mais é do que uma representação ficcional de um enfrentamento político.

Não podemos esquecer que o interlocutor sarmientino é também seu objeto, traduzido na obra em diálogos na forma de interrogatórios, sermões, calúnias e recusas. As perguntas implícitas trabalham na construção do inimigo, o enigma e o monstro parecem ser as imagens que personificam o inimigo, ou seja, a barbárie ou a sombra terrível de *Facundo*. Curioso notar que se trata da construção de um imaginário sobre um objeto que não responde e sobre o qual é necessário imaginar as raízes de suas características em uma espécie de monólogo.

A ficção se desenvolve na Argentina com a intenção de representar o mundo do outro, chame-se a ele bárbaro, gaúcho, índio ou imigrante. Porque para falar do mesmo, para narrar seu grupo e sua classe, durante todo o século XIX, emprega-se a autobiografia (SARMIENTO, 2010; p. 21)

Os letrados falam de si pelo relato verdadeiro e do outro pela ficção, afirma Piglia. Para o autor, a literatura não exclui o bárbaro; ela o *ficcionaliza*, ou seja, o constrói tal como o imagina.

Dessa forma, o inimigo é um objeto privilegiado de representação e é preciso conhecê-lo bem em sua dimensão interior e social para ser civilizado.

No *Facundo*, Sarmiento apresenta, invertidos, os termos que definiam “pela primeira vez” seu ingresso na escrita: agora se serve da indignação de seu coração para ocultar as fantásticas ficções da imaginação. (Essa inversão é a descoberta de uma forma e a invenção de um gênero) (SARMIENTO, 2010; p. 29).

Em *Facundo*, a ficção busca preparar o terreno para a política; se a construção é verdadeira ou falsa, a ficção, neste mesmo paradigma, procura uma experiência de verdade. Sarmiento funda a literatura nacional porque encontra uma solução para o compromisso da liberdade da escrita e às exigências da eficácia política, tendo em vista que o atraso e a falta de autonomia da literatura argentina no século XIX dificultam a constituição institucionalizada dos gêneros.

Sua (*Facundo*) característica básica é a justaposição e a mescla de gêneros fragmentados: simultaneamente, o ensaio, o jornalismo, a correspondência privada, a crônica histórica, a autobiografia. (...) Sarmiento usa os gêneros como diferentes maneiras de enunciar a verdade: cada gênero tem seu sistema de provas, sua legitimidade, seu modo de fazer acreditar (SARMIENTO, 2010 ; p. 31-32).

O narrador é onipresente e leva com ele o leitor por toda a obra. Sarmiento utiliza este estratagema para fazer os deslocamentos temáticos e geográficos; pode-se verificar ainda a existência de procedimentos literários como os propagados por Hayden White quanto às figuras de linguagem utilizadas constantemente ao longo de toda a narrativa,

O bárbaro é uma sinédoque do real: em seus traços físicos se leem, como num mapa, as dimensões e características da realidade que o determina. (...) O outro não é apenas um sujeito ou um objeto, mas a expressão de um mundo alternativo. A barbárie é a metáfora de uma concepção espacial da cultura: do outro lado da fronteira estão eles; para conhecê-los deve-se entrar (como o unitarista de *O matadouro*) em seu mundo, transportar-se imaginariamente para esse território enigmático que começa além dos confins da civilização (SARMIENTO 2010, p. 22)

Sinédques e metáforas para White significam as marcas do discurso ficcional próprias do fazer literário e, para ele, também do fazer historiográfico, isso não prediz a ruína da verdade dos relatos, pelo contrário, apontam caracterizações reais dos elementos retratados, neste caso o bárbaro, bem como no uso de termos e ambientações que remetem ao horror político.

Da mesma forma, para ler o *Facundo* é preciso ir além do conflito no título e procurar entender as diferentes dimensões e visões pertinentes a estes dois pólos dicotômicos⁷:

“El Facundo literário, es decir, aquel que toma un lugar casi fundador en la literatura latinoamericana, y el Facundo político, aquel que deviene lema fundacional de la República Argentina, se recuden así a una imagen-shock: “Civilización y Barbárie” (SVAMPA 1994; p. 54).

A palavra civilização foi utilizada pela primeira vez em 1757, pelo marquês de Mirabeau, como um termo ligado à política, que passa do significado de processo de refinamento dos costumes para duas outras noções: um movimento ou processo que sai da barbárie para alcançar um aperfeiçoamento coletivo ou individual; por outro lado, como um “estado” de civilização no caso a europeia.

Entretanto, não se pode esquecer que a civilização é o resultado da superação do seu estado original: a barbárie. Isto nos dois sentidos do termo, como movimento da humanidade ou estado da sociedade.

Desse modo, a civilização no século XIX é tida como um valor incontestável e acaba sustentando, junto com o progresso, as estruturas da colonização; os países europeus passam a legitimar o domínio de regiões dos continentes asiático e africano, sob a égide de uma pretensiosa missão civilizadora; algo similar ocorre com a política estadunidense na América Latina ou na própria conquista do oeste integrada às bases do destino manifesto.

⁷ Maristela Svampa, em seu livro *El dilema argentino: civilización, o barbárie* faz uma análise das transformações sofridas pelos conceitos de civilização e barbárie ao longo da história argentina. Inicialmente, segundo a tradição europeia, a civilização tem duas concepções: “Por un lado, el concepto indicará el “movimiento” o proceso por el cual la humanidad habia salido de la barbárie original, dirigiéndose por la via del perfeccionismo colectivo e ininterrumpido. Por otro lado, la noción apuntará a definir un “estado” de civilización, un “hecho actual”, que era dable observar en ciertas sociedades europeas” (SVAMPA 1994; p. 17). “Bárbaro”, contudo, segundo Svampa foi um termo cunhado pelos gregos para designar os estrangeiros e passou de um teor político para um cultural, este termo a partir do século XVIII foi utilizado para falar de um estado anterior de um povo em relação aos europeus ou para designar alteridade. Neste sentido, segundo Todorov, “Bárbaro es así un vocablo a través del cual no se define sino que se califica al Outro, estigmatizando por aquel que se situa desde una civilización comprendida como valor legitimante” (apud. SVAMPA 1994; p. 19-20).

A etimologia da palavra civilização está ligada à urbanização impulsionada no século XVIII na Europa e na América no século XIX; na América espanhola ganha traços marcantes diante da possibilidade de uma democracia inorgânica liderada pelos grupos “bárbaros” locais.

Durante a Revolução Francesa, herdeira do racionalismo e das luzes, a burguesia, aliada às camadas populares, tomou o Estado na França e promoveu uma série de mudanças que repercutiram pelo mundo, contudo, a ideia de civilização-progresso não foi alterada, permanecendo como um processo muito valorizado; os elementos bárbaros, como a ignorância e a arbitrariedade, passaram a ser identificados como próprios do Antigo Regime e, portanto, a luta entre revolucionários e contrarrevolucionários ocorre pela defesa da civilização como pano de fundo, o que significa também que a barbárie não está circunscrita ao exterior do Estado, mas ao seu interior.

O fato da barbárie ser um fato interno aos estados europeus, em especial à França, torna ainda mais importante a defesa da civilização, bandeira esta utilizada pelos revolucionários que precisaram delimitar muito bem o bárbaro e o seu oposto. Estes revolucionários passaram a ser os defensores da civilização e, com isso, acabaram criando a ideia de inimigo interno; trata-se de uma burguesia civilizadora e de um povo a civilizar, que acaba tornando-se um legitimador da República e não parte ativa desta.

A burguesia se torna a camada revolucionária contra o Antigo Regime e detentora legítima da civilização, das luzes e da razão, fazendo da burguesia a representante da vontade popular, ao mesmo tempo em que precisa investir na educação e no desenvolvimento do povo.

Para Maristela Svampa, a mesma revolução francesa é um exemplo das interrupções no progresso, pois constata que, ao chegar aos cargos mais elevados, aumenta o nível de corrupção, assim, “el progreso devino así un complicado mecanismo atravesado de continuidades e interrupciones, de aumentos graduales y recaídas fuertes” (SVAMPA 1994; p. 23).

A revolução industrial também irá problematizar a ideia de civilização com o surgimento do proletariado, considerado um agente bárbaro do progresso, mesmo em suas diferenças com a classe burguesa. O perigo da decomposição social passa a assombrar os defensores da civilização-progresso, o “bárbaro” passa a aparecer numa representação fantasmática diante da aceleração da vida moderna, de suas construções e destruições dos valores, demonstrando a precariedade dos laços sociais.

La “recurrencia bárbara” constituye la traducción de un sentimiento de fragilidad de lo social; Ella se muestra en la ambigüedad del hecho democrático, en la conciencia de que

el mismo entraña una indeterminación que puede estar indiferentemente al servicio del bien o del mal (SVAMPA 1994; p. 25)

Assim, a concepção da imagem civilização-progresso reflete três aspectos: a noção política de exclusão do outro, para desacreditar o adversário; representa o privilégio de uma classe social como a burguesia, que ostenta o domínio dos elementos de civilização-barbárie; e o perigo de desagregação social, tornando-se, assim, uma representação do social.

O narrador Sarmiento, em *Facundo*, propõe-se a narrar uma nação em trânsito ou um estado em formação; inicialmente há uma preocupação em demonstrar os fracassos de uma independência iluminista que levou ao poder o caudilho. Este, por sua vez, representado primeiro em Quiroga e depois em Rosas, promoveu a unificação pela barbárie federalista. Para o autor, a barbárie, nestes governos, estava no centro do processo político-social, ficando a civilização como projeto para o futuro.

Dividido entre o saber e a guerra, Sarmiento desenrola para a razão, chamado por Garate de “dom de línguas”; o autor utiliza seu epíteto para referir-se a civilizados e bárbaros, usando, por exemplo, os palavrões apenas para referir-se aos bárbaros. Assim, a imprensa, que está repleta de metáforas na luta contra a barbárie, passa a ser a arma de Sarmiento,

A circulação deste livrete (*Facundo*) vale para mim tanto quanto um esquadrão de couraceiros comandado por um chefe arrojado” (...) Quarenta anos justos depois de ter servido de pedra para arrojá-la ante o carro triunfal de um tirano e, coisa rara! O tirano caiu esmagado pela opinião do mundo civilizado, formada por esse livro estranho, sem pé nem cabeça, informe, verdadeiro fragmento de penhasco que se lança à cabeça dos titãs. (GARATE 1995; p. 65)

Neste processo, fica com a civilização nesta luta simbólica: a imprensa, o penhasco e outras metáforas grandiloquentes, enquanto que, com a barbárie, ficam os palavrões. Para Miriam Garate, se “a letra pode mais é porque constrói, legisla e valoriza o sentido (Garate 1995; p. 66).

Ao longo deste relato fundador, surgem signos que servem para hierarquizar dois universos: a civilização e seus elementos ligados à Europa – elementos que não conhecem barreiras nacionais – e, significam um objetivo ou ideal a ser alcançado e, de outro lado, uma barbárie a ser suprimida e educada.

O advento de Rosas, considerado como a cristalização máxima da barbárie argentina, contraria os desejos dos defensores da democracia; assim, boa parte da elite precisou viver no exílio e sua atividade política de resistência acontecerá em lugares como o Chile e o Uruguai, com o nome de “literatura de combate” (SVAMPA 1994; p. 40). Boa parte das soluções apresentadas contra a ditadura pelos escritores desta “literatura de combate” não são realidades orgânicas argentinas, mas são adaptadas de outros contextos sócio-políticos, como dos Estados Unidos ou da França.

Com a consolidação do estado argentino em 1880, num processo seguido das determinações anteriores da Constituição de 1853, manteve-se excluída alguma exigência dos últimos caudilhos sobre o federalismo e determinou-se o incentivo à imigração. A formalidade constitucional acabou sendo uma imposição institucional para os ausentes, o povo alijado deste processo burocrático muito próximo dos desejos formalistas da elite *criolla* progressista e distante de um país real para os argentinos. Ao contrário disso, a constituição tinha sido feita para todos aqueles que viessem habitar o seu território: os imigrantes, de preferência saxões, industriais e liberais, eleitos por Sarmiento como membros ideais para civilizar o território.

Os imigrantes deveriam ajudar no povoamento da Argentina; povoamento este visto como atividade política, tendo em vista toda a preocupação sarmientina com o *deserto*, a vasta extensão territorial e a *ausência*. Mesmo os povoamentos existentes eram vistos como uma forma de ausência, pois se trata de um povoamento civilizatório.

Sarmiento e Alberdi pensam que o texto constitucional deve promover a eliminação dos rastros deixados por Rosas no país; nesta comunidade imaginada chamada Argentina, a sua carta magna é escrita para uma população que ainda não está lá em um deserto, ou seja, diante da ausência, mas mesmo assim afetará diretamente a sociedade real formada pelos indesejados índios e gaúchos.

Assim, a constituição argentina se encontra, segundo Svampa, em uma inflexão histórica, necessidade de romper com o seu passado e imaginar uma nova configuração no futuro.

Trata-se, do mesmo modo, da criação de uma República Argentina nos moldes do liberalismo europeu, este totalmente reducionista quanto à participação política no século XIX,

La Constitución del 53 es en ello explícita: la separación entre el ciudadano y el habitante, la distinción entre libertad política y libertad civil, traduce la desconfianza en una elite dirigente hacia las masas consideradas como incapaces de discernir lo conveniente para el bien de la república. (SVAMPA 1994; p. 42).

A Constituição deveria permitir o governo de poucos, disfarçado dentro de um discurso igualitário para todos. Tudo isso camuflado no pensamento de progresso que deveria percorrer todo o território, o Estado deveria disseminar o discurso de ordem e progresso buscando a transformação social.

Dessa forma, pode-se dizer que “la fórmula del Facundo fue una de las temáticas fundadoras en la Argentina” (SVAMPA 1994; p. 43) e a civilização ganhou inicialmente um caráter revolucionário como vontade política transformadora, contando com uma dupla função: como fórmula de combate e um processo histórico de mudança.

Civilização e barbárie passaram a ser com o Facundo não só um marco divisor entre as guerras intestinas durante o predomínio dos caudilhos e uma nova sociedade, mas como um novo parâmetro para a revisão histórica argentina. A política do Estado passa a promover a integração fincada nesta dicotomia, pois se trata de um projeto de desenvolvimento, incluindo a educação, a economia liberal e a imigração europeia. Em contrapartida, a barbárie a ser combatida constitui-se de uma “confusa mezcla de orden medieval, intolerância hispánica e inferioridad nativa” (SVAMPA 1994; p. 44).

* * *

Para compreendermos o horror literário em Quiroga, passemos a uma análise complementar às questões levantadas anteriormente.

Em *Reverberações da Fronteira em Horácio Quiroga*, de Wilson Alves Bezerra, o autor analisa a relação entre a *fronteira* e a escrita de Quiroga, apontando para um estilo fronteiriço. Entretanto, não de modo determinante, pois o fato de habitar a fronteira, ter uma vida complicada, não significa que todo o artista de Misiones escreva como Quiroga, não se trata de uma relação causal.

Neste sentido, Quiroga, para Alves Bezerra, é “um escritor que se inscreve no discurso argentino, trazendo à sua literatura um aspecto fundamental da fronteira, o discurso do estabelecimento do território argentino no século XIX” (BEZERRA 2008; p. 51). O conceito de *fronteira* de Alves Bezerra refere-se não apenas ao marco natural, geográfico, político e linguístico dos contos das selvas de Misiones ou Chaco, mas a este mundo fronteiriço:

Esta é a forma de explicitar que a fronteira, além de ter-se denotativamente constituído-se como um marco que estabelece os limites do território argentino, mostrando até onde vai

fisicamente a Argentina, e onde começa o estrangeiro; também se constitui discursivamente, ao longo do século XIX, regida por um discurso que ia definindo o que não cabia naquele projeto de nação. (BEZERRA 2008; p. 52).

Os termos *frontera*, *desierto*, *salvaje* aparecem muito no discurso do século XIX, especialmente nas obras de Sarmiento no que se refere à constituição da nação argentina. No caso da fronteira, pensamo-na atualmente como um marco divisor de territórios, contudo, no Dicionário da *Real Academia Española* do século XIX, encontramos *frontis*, *fachada*, neste sentido as fronteiras movem-se não sobre outros Estados, mas sobre o *desierto* – região não colonizada pela civilização argentina – uma noção de *desierto* distante de inabitável, e sim, inculto e, portanto, civilizável.

Assim, fronteira refere-se a *front* de batalha do território conquistado, que, narrado pelo exército civilizador, fica assim: “La resistencia de los indios asilados en el desierto desconocido aún para nosotros: he ahí las dificultades que hay que vencer” (BEZERRA 2008; p. 54).

O ato civilizador tem sucesso com a incorporação ou extermínio dos povos indígenas à cultura civilizada, vista como uma conquista da humanidade e da civilização, conforme citado pelo autor:

O extermínio, além de físico, pretende-se discursivo. Os vestígios têm de ser destruídos, os rastros apagados; os sobreviventes, à força desse decreto, convertidos. Recalca-se a barbárie. Viñas fala, referindo-se ao aparato estatal argentino, de uma “peculiar capacidad silenciadora para negar la violencia que subyace a la instauración del estado liberal” (BEZERRA 2008; p. 55)

A Campanha do Deserto está presente na maior parte da documentação produzida no século XIX; entretanto, a conquista da região chaquenha, no norte do território, nomeada pelos conquistadores como Desierto del Chaco, conforme Viñas que comenta sobre as conquistas que “(...) Dominado el sur, entonces, no se podía de manera alguna prescindir del Chaco: ambas zonas [Campanha do Deserto e do Chaco] eran limites reales donde necesitaba asentarse la “civilización” (Viñas, 1982: 128-9)” (BEZERRA 2008; p. 56).

Todavia, a selva de Quiroga não é a selva dos relatos da Campanha do Deserto, não há mais índios a dominar, trata-se do *after day* da conquista, dos peões e índios aculturados, as fronteiras nacionais já delimitadas legalmente assim como os avanços econômicos no plantio de erva-mate, das madeiras e da aguardente. Apesar de, discursivamente, a barbárie estar dizimada, Quiroga inspira-

se nela, identificando-se com o território Misionero para terror e deleite do público da grande cidade, a classe média que lê *Caras y Caretas* e *El Hogar*.

Quiroga afirma sua autoexclusão da civilização ao escolher a selva, pois a barbárie dizimada não pode afirmar-se ao civilizado a não ser a partir da fronteira, onde se acredita já não haver mais nada, senão o limite do vazio. (BEZERRA 2008; p. 57)

A narrativa de Quiroga consegue dar voz aos núcleos controvertidos, silenciados na construção do Estado Nacional Argentino, os índios, gaúchos e imigrantes, um protagonismo adquirido não como defesa de classes ou qualquer que seja segundo Bezerra.

Trata-se da derrocada do momento presente que evoca o passado esquecido. Quiroga assume a temática da Selva discursiva, literaria e linguisticamente em sua narrativa e, ao fazer isso, ele, ao mesmo tempo em que dá voz a peões, imigrantes e índios, permite falar dos silêncios no discurso de formação da pátria Argentina. Trata-se não de tomar partido para Bezerra, mas de afirmar a barbárie na autoexclusão, na fantasmagoria, no retorno do recalçamento civilizatório. Misiones não é, entretanto, o território por excelência da barbárie, mas simplesmente um lugar da barbárie que, às vezes, vai para o meio urbano. É importante ressaltar essa narrativa por retomar o bárbaro que se pensara destruído e agora se manifesta inesperadamente no discurso de horror.

Segundo Alves-Bezerra, os personagens de Quiroga são linguisticamente verossímeis no que diz respeito à construção de um universo literário coeso.

Assim, não trato aqui de que a obra de Quiroga transponha para o literário os conflitos da história argentina; e sim, preponderantemente, que ela recria literariamente estes conflitos (BEZERRA 2008; p. 153).

Neste sentido, não se trata de buscar em Quiroga um autor mimético e objetivo, mas sim aquele que, com contornos subjetivos e políticos apreensíveis, leva a cabo sua construção literária. O discurso argentino, na primeira metade do século XIX, passa não apenas pelo estabelecimento dos limites das fronteiras geográficas argentinas, mas também pela “demarcação discursiva do que pertence e do que não pertence ao ideal da nação” (BEZERRA 2008; p. 106).

Entretanto, o que fica claro é a imagem elaborada por Sarmiento de que a Civilização é o maior interesse da nação, o que proscree a Barbárie, *ser* civilizado passa a participar do *ser* argentino. Assim, como ocorre a assimilação desse discurso na produção literária do horror de

Quiroga ou de que modo o narrador de Quiroga está autorizado pelo discurso científico para tratar o bizarro?

Quiroga descreve seus personagens com objetividade; é o caso de Orgaz, personagem de “El techo de incienso”, do livro *Los desterrados*; nele, o autor menciona os dez quilômetros que o personagem vai percorrer e não se preocupa com as angústias que enfrentará ou com outras dificuldades.

A dimensão do personagem em Quiroga acaba sendo construída a partir dos seus atos, descritos no livro como um processo se sucedendo e se desenvolvendo em sua intimidade, “El personaje está inserto en su obra y la obra lo define a cada momento” (JITRIK 1959; p. 77).

Quiroga foi um inventor em escala industrial, pois se envolvia com as atividades em seus trabalhos como um toque da realidade, mas não como algo superficial, e sim, profundo e pleno de experiência; longe de ser um *hobbie* de final de semana, isso era introduzido em sua vida cotidiana.

Dentro da equação literária utilizada por Quiroga, percebe-se, por exemplo, que o horror nem sempre aparece como tal, pois às vezes podemos estar diante de uma morte natural e não de uma estrutura de horror, mesmo sendo a morte o local privilegiado do gênero⁸.

Sus mejores cuentos, desde luego, son aquellos en los que se reducen a la insignificância los elementos expresivos que no se refieran a la actividad (JITRIK 1959; p. 81).

Existem, segundo Jitrik, duas formas da personalidade de Horácio Quiroga: as suas influências e a sua originalidade. No caso das influências, o autor cita Poe, Maupassant, Kipling, Pirandello, Jack London, Lugones e Dostoiowski, perceptíveis em seus contos, o que mostra sua qualidade como escritor.

La mezcla se da también en Cuentos de amor, de locura y de muerte, donde la perfección narrativa alcanza su grado quizás más alto dentro de toda su producción, por la seguridad de los médios empleados y el rigor con que son trabajados (JITRIK 1959; p. 112).

Assumindo a maestria de Quiroga como narrador, nos deparamos com outra questão importante em sua obra: a morte. “la muerte es la variante y cauce en el que se resuelve la mayor

⁸ A morte será melhor explorada nas páginas seguintes, nas quais será relacionada à natureza dentro dos contos selecionados, entretanto, aparece aqui a fim de colaborar na construção do horror.

parte de las situaciones que describe” (JITRIK 1959; p. 113). A morte aparece como a expressão de uma dimensão em que o homem atua e é consagrado por ela.

A diversidade das formas de morrer nos diferentes contos de Quiroga são apontadas pelo autor, como em “A galinha degolada”, “A deriva”, “O solitário”, “A insolação”, entre outros. Essas diferentes formas adquiridas pela morte são partes da heterogeneidade do autor, mas também mostram a preocupação voltada não para a morte em primeiro lugar, mas para as suas circunstâncias desencadeadoras,

No hay diferencia entre la muerte de un indigesto, la de un accidentado o la de un canceroso, siempre que la circunstancia que rodea el hecho mismo del morir no se alo más importante que el autor tenga para contar (JITRIK 1959; p. 114).

Sendo influenciado por Poe, Maupassant, Kipling e Dostoiewski, deu as variantes necessárias para as formas da morte adquiridas e utilizadas em *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, como por exemplo, as imagens dos dementes retirada de Maupassant e utilizadas em “A galinha degolada”.

No conto A Insolação, de Quiroga, o final é emblemático no que pensa o autor sobre a morte: não como mero efeito, mas como convicção e evidência. Um parágrafo que exemplifica o sentimento de morte como algo inevitável, que o homem está inerte frente a ela, ele não pode fazer nada, ela está em cada um e, portanto, é indissociável do ser humano:

La muerte es talvez la única realidad en la que se puede uno reposar, pero no serenamente, ni creyendo que hallará alivio o tranquilidad, sino más bien sintiendo que antes de que llegue y cuando se anuncie va a replantearse absolutamente, todo el mundo, porque todo se va a actualizar como los diarios de un día cualquiera, en los cuales hay una estrecho relación entre acontecimientos nimios y mayores. (JITRIK 1959; p. 120).

Jitrik aponta ser difícil estabelecer uma classificação para Quiroga, pois ele ganha novos contornos a cada obra: “El sentido de la obra de Quiroga debe surgir de rasgos comunes a expresiones disímiles” (JITRIK 1959; p. 130).

Não é possível dizer se ele foi modernista, naturalista ou realista, apesar de ser todos eles em determinados momentos, pois, do ponto de vista do estilo, a sua obra aparece atomizada sempre em tensão. Isto torna difícil de classificá-lo, mas isso não desmerece sua obra de forma alguma.

Quiroga foi modernista, mas não vale a pena falar de seu modernismo porque ele a todo momento queria superá-lo.

La intensidad de la narración, la economía de los recursos, la presencia de los contenidos, hacen de estos relatos modelos de un estilo original y libre en el que se mueve con soltura un verdadero escritor, descontado el necesario tributo que exige la literatura a la sinceridad (JITRIK 1959; p. 133).

Quiroga parece situar-se na transcendência do localismo, da literatura do interior, ele “assume el contorno y lo realiza expresándolo en toda su intensidad y dramatismo” (JITRIK 1959; p. 136). Para ele, o lugar sempre está relacionado à situação em que vive o personagem a cada momento. É nesta autonomia a localização da maestria narrativa de Quiroga, ele toma distância das virtudes heróicas distantes do homem real e dos riscos do cotidiano.

A literatura, a partir do naturalismo, percebe uma mudança na concepção do protagonista da história, que passa de um ser com alguma habilidade ou destaque acima da média para um homem comum, passando a integrar a literatura e o mundo social.

Sem deixar de ser um homem comum, ele deixa de ser mera parte da massa volumosa e sem expressão em geral figurada nas obras literárias e passa a entrar no jogo vital com as mesmas possibilidades de expressão e produção. Este passa ao território do possível, antes inimaginável diante das possibilidades atribuídas a ele nos enredos e seus ambientes. O verdadeiro herói na literatura é qualquer um, diferente do antigo herói carente de um mundo totalmente irreal para existir, com distúrbios resolvidos apenas por ele.

Ana Maria Barrenechea e Emma S. Speratti Piñero assinalam em que medida a obra de Quiroga esta centralizada no tema do *anormal*:

Si las cosas se miraran con un poco más de atención, se vería que el mundo de Misiones – que no es anormal, sino distinto de otros ambientes... se vería algo mucho más interesante: el afán de captar en toda su fuerza la oposición mundo natural y primitivo frente a civilización debilitada. (MARTÍN 1997; p. 197)

A respeito da crueldade e do horror em muitos de seus contos, assume Quiroga que, para escrever “Los cuentos denominado “fuertes” pueden obtenerse con facilidad sugiriendo hábilmente al lector, mientras se le apena con las desventuras del protagonista, la impresión de que este saldrá al fin bien librado. Es un fino trabajo, pero que se puede realizar con éxito. El truco consiste, claro está en matar a pesar de todo al personaje”. (MARTÍN 1997; p.197)

Para Castillo, a natureza não aparece como paisagem, mas sim o homem arremessado nela. Além disso, mesmo as inúmeras críticas feitas aos seus contos não deram conta de diminuir a importância deste autor, todavia, apesar de encontrarem-se elementos caros ao horror de Poe, por exemplo, os personagens de Quiroga, a estrutura textual ou seus protagonistas só podem vir do uruguiaio.

El horror ante la muerte aparece tan nítido en su literatura y en sus actos como la rebeldía ante la fatalidad, y es su exorcismo. (CASTILLO 1996; p. 26 – 27)

Para Castillo, um conto é definido pelas ações na iminência de acontecerem e não pela caracterização profunda dos personagens, como Valdemar e Roderick Usher em Poe; neste sentido, o destaque fica com a atmosfera criada pelo conto. Grandes autores como Kafka, Poe, Maupassant, Gógol e Tchekov podem muito bem colocar apenas as iniciais para indicar o nome dos personagens, o que não mudaria sua grandeza. Quiroga precisa ser estudado em suas especificidades na América Latina e em sua literatura, “fue, para Latinoamérica, el inventor del cuento” (CASTILLO 1996; p. 31), significa o mesmo que Poe nos Estados Unidos, pois ele refinou a narrativa breve e a transformou em um gênero.

Com Kipling guarda algumas diferenças; dele utilizou a temática da selva, contudo, sob uma perspectiva diferente: enquanto Kipling era o colonizador inglês – apesar de nascido na Índia – e mantinha esta relação entre os personagens e o enredo de seus livros, Quiroga não aposta no mesmo formato, não tem a postura de um colonizador.

Em Poe, de quem se inspira para criar seu horror, a comparação tem outros contornos mais simples, a construção do cenário em Quiroga leva em consideração a selva enquanto o norte-americano opta pelos interiores das casas mais lúgubres. Claro está a dificuldade de encontrar similaridade no horror de ambos, pois Quiroga é realista de uma forma diferente de Poe,

Una insolación, un hombre devorado por las hormigas, una garrapata que vacía de sangre a una muchacha, unos opas que degüellan a su hermana, son posibilidades eel mundo

material; las muertas de Poe que resucitan por la fuerza de su voluntad, los cadáveres de hipnotizados que se descomponen en unos segundos ante los ojos del narrador, los diálogos en el más allá, son realidades del mundo del inconsciente, de la locura o de los sueños. (CASTILLO 1996; p. 32)

Poe mencionava que suas narrativas não estavam situadas nos castelos alemães, mas sim nos castelos da alma. Esta afirmação acaba por conduzir o horror para além dos limites até então determinados pela literatura gótica de fins do século XVIII; Quiroga encarrega-se de ultrapassar os limites desta noção as últimas consequências e de forma peculiar.

El tema predominante en muchos cuentos de Quiroga son los horrores proyectados por o en los estados alterados de la conciencia (GARCÍA 1996; p. 1420)

São estados relacionados ao álcool, insolação, obsessão, proximidade da morte e demais monstros projetados pela demência.

Si el ámbito de los fantasmas era, para el romanticismo, el cementerio o el castillo medieval en ruínas, en la era de las máquinas, de la sociedad industrial (o pré-industrial, en el caso de Quiroga), los fantasmas moran en la mente. (GARCÍA 1996; p. 1420)

Assim, enquanto Sarmiento utiliza-se do horror enquanto procedimento literário para amarrar e dar sentido ao seu pensamento e discurso político, Quiroga inaugura uma contística de horror literário que extrapola as fronteiras da arte e atinge as mais diferentes discussões políticas, sociais e culturais da América Latina.

2. REFLEXOS DA DICOTOMIA SARMIENTINA EM “A INSOLAÇÃO”, “O TRAVESSEIRO DE PLUMAS” E “MEL SILVESTRE” DE HORÁCIO QUIROGA

2.1 MORTE E NATUREZA

A apropriação do espaço geográfico, com o advento da época moderna, juntamente com a Expansão Marítima e conquista da América, acabou por colocar a Europa como parâmetro para a construção dos pressupostos acerca da representação do Novo Mundo. O desenvolvimento da cartografia como investimento dos primeiros Estados Nacionais aponta para uma necessidade dos conquistadores de racionalizar e ordenar o espaço americano, tendo em vista, especialmente, suas atividades comerciais.

Neste sentido, os lugares desconhecidos que os europeus sequer tiveram contato passam a ser classificados como espaço da barbárie a ser controlada, superada e, acima de tudo, conquistada pelos países europeus, em seu afã colonizador. Dessa forma, a América passa a ocupar seu lugar no discurso colonizador do Velho Continente, e este acaba por orientar a construção da sua identidade, ou seja, no mapa do mundo, a América sai da sua condição marginal somente por ser uma extensão abstrata da Europa, que garante, através da cartografia e dos relatos dos viajantes, o conhecimento de suas dimensões e suas características, ainda que tributárias do olhar europeu.

Civilização e barbárie acabam por formar categorias identitárias para a América, seja incluindo elementos, em geral aqueles associados ao mundo europeu ou excluindo aquilo que considera inadequado para a sua formação político-social. O desconhecido e a ausência de comunicação geram o sentimento de desgoverno que precisa ser superado pela ação civilizadora do progresso, mesmo que na forma de discurso, de projeção para o futuro.

Assim, a descrição do espaço, em mapas ou relatos, acaba por imaginar territorialmente ainda que ficcionalizando, o que possibilita a apreensão daquilo que muitas vezes está desconhecido, incompreendido e não foi assimilado a não ser pelo discurso. No fundo, trata-se de observar a questão do outro, os textos dos viajantes acabam por demonstrar o confronto entre mundos distintos, exemplificados na histórica relação entre civilizados e bárbaros; desta dicotomia sarmientina é possível conceber a presença da morte associada à natureza na estrutura retórica dos contos selecionados de Horácio Quiroga, como será realizado a seguir.

Sarmiento claramente tinha uma posição política e social que privilegiava a cultura europeia e norte-americana a despeito da latino-americana. Ele também era um viajante pelo mundo que admirava trazia na bagagem um referencial ao revés; dessa forma, para assimilar um projeto de

Estado para a América partindo dos referenciais que tinha situou seu discurso nos pressupostos fronteiriços da civilização e da barbárie.

Nesta mesma linha de pensamento, o próprio Quiroga, que também realiza uma descrição do espaço em seus contos, demonstra uma preocupação em situar o leitor em seus referenciais, semelhantes aos de Sarmiento, ambos utilizam o horror a partir da descrição detalhada da natureza bárbara em choque com o mundo civilizado, ainda que o horror em Sarmiento seja político e em Quiroga literário.

Após suas inúmeras viagens, Sarmiento percebe, segundo Graciela Montaldo, “la barbárie americana como la fuerza nomádica que destruye toda organización” (MONTALDO 2010; p. 208). Organização esta possível a partir da escrita, forma científica e objetiva de legitimar o saber em seu território.

Sarmiento, baseado em sua raiz dicotômica, acaba por criar uma nova espacialização, baseada no tempo de desenvolvimento dos povos, bem como do seu espaço geográfico; nesta ele reduz a América à barbárie em relação ao estágio civilizado europeu. Esta visão está presente no Facundo, no qual faz uma descrição detalhada deste terreno bárbaro a partir de suas principais fontes: a oralidade e os relatos dos viajantes, a primeira típica do mundo iletrado e, a segunda de origem europeia, seu discurso político situa-se no confronto entre estes dois mundos.

“armar un país en América Latina es abrirlo al mundo europeo, expandirlo desde un núcleo de razón hacia el territorio desconocido y propiedad del saber nativo” (MONTALDO 2010; p. 214).

Desta forma, a barbárie deverá passar de excesso à resíduo, segundo Graciela Montaldo, trata-se de diminuir ao máximo sua influência sobre a vida americana através do avanço da civilização presente na cultura europeia, evidente que será um processo conflituoso, pois os instintos bárbaros, para Sarmiento, são hostis à qualquer organização ou ordem vinda da cidade.

Segundo Sarmiento, a natureza é observada em primeiro lugar, pois ela marca a alteridade do continente americano em relação à Europa civilizada. Trata-se de uma justaposição da natureza sobre o homem, como o deserto, os pampas e a vastidão desabitada ou habitada equivocadamente, neste espaço geográfico o gaúcho desenvolve uma vida de luta e de diálogo com a natureza, o próprio Facundo Quiroga, por exemplo, é fruto dos perigos desta sociabilidade natural tão associada à barbárie.

Entretanto, a natureza é representada de outras formas em Sarmiento, ora como o horizonte contemplativo, ora insinuando uma realidade oculta e ameaçadora, ou seja, ela aparece como provedora da sobrevivência, ao mesmo tempo em que “es aquella que nos toma por asalto y nos golpea de manera imprevista” (SVAMPA 1994; p. 48).

Portanto, esta natureza estende o seu domínio sobre o ser humano, pois o submete a uma incerteza constante, em alguns momentos o gaúcho desfruta de sua beleza e sustento, mas sabe da sua instabilidade.

O bien es el criollo que frente a la fuerza impetuosa de los ríos americanos no vê em ellos más que un obstáculo a superar sin mayor esfuerzo, en tanto que un europeo veria en ellos una fuerza a domesticar, una naturaleza que debe colocarse al servicio del hombre (SVAMPA 1994; p. 48)

Enquanto a barbárie corresponde ao estado original, natural da vida, a civilização é um valor legítimo que deve ser defendido e alcançado a qualquer custo para Sarmiento. Ademais, esta dicotomia pode ser observada inclusive no trato dado à morte:

assim não deixou de respeitar as ‘formas civilizadas’ da morte, o protocolo que tende a interpor uma distância entre os corpos. (...) O executar com faca, degolando e não fuzilando, é um instinto de carnicheiro que Rosas tem sabido aproveitar para dar, ainda, à morte, formas gaúchas, e ao assassino, prazeres horríveis: sobretudo, para mudar as formas legais e admitidas nas sociedades cultas, por outras que ele chama de americanas e em nome das quais convida à América para que saia em sua defesa... (Apud. GARATE 1995; p. 70)

As caracterizações realizadas na narrativa e seu encadeamento no parágrafo refletem um autor preocupado em criar um juízo no leitor, em favor da civilização; ao apontar a distância como condição para matar, ele torna bárbaros alguns tipos de mortes, bem como armas e instrumentos associados à barbárie, como a faca, o cavalo, a lança, as boleadeiras, o poncho, etc; elementos que o discurso literário fundador argentino não incorporou por sua proximidade ao nativo.

E ainda, do lado da civilização encontramos:

Do seu próprio lado, a espada e o fuzil, a casaca, o uniforme e as insígnias, as hierarquias pré-estabelecidas e protocoladas, a disciplina, a ordem e a subordinação, as ações calculadas, a artilharia em detrimento do cavalo (essa péssima ‘obsessão’ argentina), as execuções em regra, o respeito pelos códigos de guerra e aos ‘direitos de gentes’. (Apud. GARATE 1995; p. 72)

Há um movimento presente na descrição apresentada pelas narrativas acima, em ambas o autor coloca o leitor como observador aparentemente ativo dentro da obra, postura política exigida por Sarmiento para a recepção do *Facundo*. No primeiro caso, há proximidade, como numa luta, o executor como assassino que degola prazerosamente seguindo as ordens de Rosas, centralizado como “carniceiro” responsável pela desordem de uma matança que Sarmiento associa à barbárie e aos hábitos americanos; neste caso, o leitor parece coagido diante de uma situação em que só pode notar o autoritarismo e a arbitrariedade da circunstância, enquanto o segundo caso revela alguém experimentando o cumprimento da ordem.

Sarmiento, através destas estratégias, busca convencer o leitor do seu ponto de vista político e social utilizando um recurso literário repleto de sinédoques e, estendendo a compreensão dos aspectos históricos através de traços ficcionais do discurso. Se o leitor conclui que Facundo e Rosas são bárbaros, isto é reforçado por corroborações repletas de valores verbais e líricos.

A morte em Quiroga aparece ou como uma fatalidade natural ou como uma lenta degradação do corpo, mas, em ambos os casos, a natureza não é somente o pano de fundo, mas também a causa da morte. Segundo Fleming, Quiroga classifica a natureza em quatro estágios: “la vegetacion: que Quiroga no ve de color verde sino negro, lo que transfiere a la fronda fantasias de terror y de muerte; el sol excesivo y decolorante que produce efectos de delírio y desestabilizacion; la tierra colocarada, como un cerco referencial amenazante; y finalmente el agua de colores velados y fluctuantes que promete salvacion o huida y termina, por lo general, siendo mortal (PILAR OJEDA 1999; p. 32)” Este tipo de coloração do ambiente natural pode ser percebido em contos como “A deriva” e “A insolação”. No primeiro, a natureza gera cores para um ambiente fúnebre para o homem picado pela serpente; no segundo, o ambiente ao redor da cena começa a mudar e a dar um tom de horror aos acontecimentos e aos personagens.

Os hábitos de descuido e independência próprios da vida no campo na qual um governo não é possível de ser implantado, especialmente se referindo à vida pastoril que, ao contrário das campanhas agrícolas, não tem uma propriedade delimitada e quanto maior o gado, menos braços para

cuidar, nas campanhas não há espaço para a ociosidade e as diferentes necessidades para produção acabam aproximando os indivíduos e formando uma vila.

A vida pastoril oposta à campanha agrícola leva à invasão responsável pela busca de uma sociedade fictícia para remediar essa desagregação moral. Este, como os árabes, tornam-se um só com o cavalo, o qual montam diariamente sem uma função produtiva qualquer. As relações sociais que surgem desta vida ociosa e bárbara estão embasadas pelos jogos, pelo álcool, pelas armas (a faca herdada dos espanhóis), a valentia e a destreza com o cavalo.

Com sua faca, contudo, Facundo não quer matar, só deixar sua marca no rosto, a cicatriz que, segundo Sarmiento, se vê no rosto dos gaúchos são marcas raramente profundas que revelam as peculiaridades de uma vida dirigida pela barbárie dos costumes, as cicatrizes nos permitem chegar não a singularidade do indivíduo, mas àquilo que o torna parte de uma coletividade sujeita as mesmas peculiaridades de costumes engendrados pela natureza imensa, o efeito destas noções sarmientinas reflete-se na construção do horror em Quiroga.

Neste sentido, o discurso do Estado argentino está presente na obra de Quiroga sob dois aspectos: assimilação e exclusão. Segundo Margo Glantz, o ambiente natural que envolve os personagens quiroguianos remetem à necessidade de criar uma imagem de horror envolvendo o *efeito* esperado pelo autor, a exemplo de Poe, em que todos os elementos da narrativa devem relacionar-se de forma plena com a intensidade do *efeito* desejado, neste caso, vinculado ao horror diante das inúmeras situações. Em Quiroga, trata-se de observar, na realidade cotidiana, as pegadas do *turbio*, forma que o demônio da perversidade de Poe vai adquirir nele, assim como em “El almohadon de plumas”, a “explicación racionalista parece hundir en el anonimato cotidiano la presencia del insecto-vampito, pero es justamente esta coexistência tan cercana, este simbolismo de factura tan concreta, lo que produce el terror más hondo” (GLANTZ 1980; p. 4).

Quiroga foi, conforme Enrique Amorim, um apaixonado leitor de Poe já em 1904 quando publica *El crimen del outro*. Nas palavras do próprio Quiroga: “Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe”. (MARTIN 1997; p. 189)

Já no ano seguinte, em *Los perseguidos*, Quiroga inicia uma produção ligada ao irracional, os delírios, alucinações, loucura e irracionalidade se instalam em suas ficções com inspiração poeana. “Lo sombrío, lo extraordinario, el horror, invade página en la narrativa quiroguiana y atrapan al lector actual como a sus receptores contemporáneos” (GLANTZ 1980; p. 4).

Sobre o horror, Quiroga consegue difundir sua maestria em “la fina lluvia del espanto” (O Vampiro) com seu afã pela realidade. “E. Rodríguez Monegal há señalado como H. Quiroga logra que lo horrendo se conjugue con el arte de la alusión y la sugerencia” (GLANTZ 1980; p. 5).

O terror mágico, a obsessão pelo primitivo e selvagem ganham força na imaginação de Quiroga, instalada neste clima com sua constante vertigem percebida também em suas cartas. Seja em suas obras ou correspondências, Quiroga busca o fantástico, o raro, seduzem-no os casos clínicos e os movimentos da mente.

Mais além de suas cartas, em sua produção em literatura fantástica – sendo que este tipo de texto, por princípio, necessita da credulidade e da cumplicidade do leitor – o escândalo da razão e a quebra dos limites entre o animado e o inanimado vão muito além da pretendida aparição de duendes e fantasmas, segundo Norma Pérez Martín:

Horácio Quiroga fue plenamente consciente de estos principios y ahondó con magistral dominio la narrativa em dicha dirección. La “verdad” de sus narraciones tiene que ver con la organización de lo que él há querido mostrar y con la fuerza, inundada de originalidad. El espacio, los personajes (hombres, animales o cosas), la construcción inteligente del clima del horror, conforman en la narrativa quiroguiana ese mundo cuyos secretos manejo con gran dominio. Ante la duda, la literatura fantástica quiebra todo proceso de causalidad y de ordenamiento lógico. (MARTIN 1997; p. 196)

O vínculo entre morte, natureza e barbárie reflete-se sobre os contos de Quiroga, no qual também há a apropriação da barbárie como eixo de sentido para a compreensão da relação entre morte e natureza; contudo, diferente de Sarmiento, em que a natureza tem uma ligação intrínseca com o bárbaro que deve ser superado, o contista aponta para uma relação que não pode ser dissolvida, ainda que o horror surgido do confronto entre civilização e barbárie tenha uma explicação científica, ainda que em caráter de exceção, trata-se de algo inevitável; o casal Alícia e Jordán de “Travesseiro de Plumas”, apesar de cercado pelos benefícios do urbanização, acaba por criar o ambiente ideal para o desenvolvimento do monstro no travesseiro. Portanto, apesar da natureza aparecer em ambos na formação da sociedade e do caráter do gaúcho, Quiroga admite sua presença como inevitável e permanente enquanto Sarmiento como superável e transitória.

A vinculação entre a morte como temática dos contos de Quiroga e sua vida particular, já é considerada um lugar comum para os críticos de sua obra, a ligação entre a sua biografia e seus textos é muito grande, contudo, a proposta desta pesquisa é verificar a presença da morte não como

universo temático exclusivamente, mas como elemento relacionado tanto com a prática discursiva como na retórica do conto.

Neste sentido, o conto “Mel Silvestre”, presente em *Contos de amor, de loucura e de morte*, não figura como um dos mais famosos do autor, pelo menos não como o Travesseiro de Plumas e a Galinha Degolada, todavia o conjunto de sentidos presentes nesta obra é igualmente emblemático da produção do autor.

Em uma narrativa em primeira pessoa, o narrador onipresente conduz o leitor de um caso familiar – os Robinsons – até um acontecimento com desfecho trágico envolvendo o contador público Gabriel Benincasa na selva de Misiones. Enquanto os jovens Robinsons são encontrados atônitos, mas ainda falando e andando para surpresa dos irmãos mais novos iniciados em Verne, Benincasa é encontrado morto sem carne alguma no corpo, apenas com os ossos vestidos. Ambos são encontrados dois dias depois, demonstrando não ser preciso muito tempo de buscas devido à inabilidade dos personagens em viajar pelo mato ou pela selva.

O local do refúgio de ambos também é alertado por Quiroga, este aponta Salto Oriental, mata onde os Robinsons foram encontrados como espaço “domingueiro”, enquanto Misiones é caracterizada por seus “limites imprevistos” (QUIROGA 2001; p. 129).

A natureza no conto é representada de duas formas: como inspiração por seu horizonte contemplativo ou ameaçadora em seus riscos. Quiroga aponta está ambiguidade no primeiro parágrafo quando diz: “o bosque estava lá, com sua liberdade como fonte de felicidade e seus perigos como encanto” (QUIROGA 2001; p. 129); ao longo de todo o conto, exceto no desfecho das aventuras dos Robinsons e de Benincasa, a natureza é, ao mesmo tempo, inspiradora e perigosa, os personagens parecem contemplá-la, “Maravilhosos e bons animaizinhos!” diz Benincasa sem saber o destino ao qual seria empurrado com o delicioso mel destas abelhas aparentemente inofensivas.

“Y es así: “La miel silvestre” es un relato absurdo. Ahí radica el horror” (GARCÍA 1996; p. 1417)

Para Guillermo García, o fato de Benincasa ser contador remete a duas interpretações: primeiro uma antítese entre personagem e história e, segundo, o duplo entre personagem e narrador. Este conto traz um protagonista com formação universitária se deparando com o irracional de toda a situação pelo qual ele passará, a experiência do horror localiza-se justamente na crise do sistema de pensamento estabelecido pelo discurso civilizacional da modernidade científico-positivista.

Sobre a categoria do duplo, muitas relações podem ser estabelecidas inclusive na própria forma do conto, contudo, outros elementos chamam a atenção como a gula do protagonista e o fato de ter sido devorado pelas formigas, ou mesmo sua profissão de “contador”, relacionada ao ato realizado pelo narrador “contando” a história.

La postura que adopta el narrador respecto del personaje quedaria así explicitada: un narrador que simpatiza con el personaje hasta casi fusionarse con él, que cesa de contar con su muerte, esto es, que literalmente muere con él (GARCÍA 1999; p. 1419)

A referência à morte do narrador e do personagem é plausível, à medida que, após o padrinho encontrar Benincasa, assume a narração uma voz que não é do narrador do resto do conto, mas que faz apenas a explicação científica dos eventos observados na cena horrível, o mesmo motivo ocorre em “Travesseiro de Plumas”.

El tema predominante en muchos cuentos de Quiroga son los horrores proyectados por o en los estados alterados de la conciencia. Esos estados se logran a partir de diversos móviles: el alcohol, la insolación, la locura, la fiebre, la proximidad de la muerte, la obsesión, etc. En la línea que va de Poe a Quiroga el espectro objetivo deja su lugar a los monstruos proyectados por la demência (GARCIA 1996; p. 1420)

Se, para Poe, os fantasmas surgem de cemitérios e ruínas, em Quiroga eles nascem da barbárie figurada no discurso sarmientino de meados do século XIX, em uma sociedade distinta da norte-americana de Poe, este com uma paisagem por domesticar, com tipos humanos por compreender e condições sócio-culturais próprias da realidade argentina.

Nas últimas cenas de “Mel Silvestre”, o narrador traz uma constatação: “Durante um instante o horror de morrer ali, miseravelmente sozinho, longe de sua mãe e de seus amigos, coibiu-lhe qualquer meio de defesa” (QUIROGA 2001; p. 134). A natureza separa o homem do convívio social, lá ele está sozinho e indefeso diante dos seus diversos perigos, isso pode ser notado também em sua preocupação final “- Estou parálítico, é a paralisia! E não vão me encontrar...” (QUIROGA 2001; p. 134), sua morte finalizada com um uivo animalesco, acaba por sepultá-lo em meio a este ambiente, que só não irá consumi-lo até seu desaparecimento completo, porque seu padrinho, conhecedor do ambiente, encontrou seu corpo, mas apenas dois dias depois. Mesmo ele não foi capaz de salvar o

afilhado, apenas o alertou, entretanto não foi o suficiente, o contador acostumado à civilização acabou vitimado pela barbárie inevitável que subestimou.

2.2 O TRAVESSEIRO DE PLUMAS: SÍNTESE DA CIDADE E DO CAMPO

As ideias de Sarmiento sobre o binômio cidade/campo ou civilização/barbárie não são criações suas, mas são um lugar comum desde a antiguidade, passando por algumas mudanças ao longo da história e chegando ao século XIX, quando passam a ser diretamente associadas ao sentido urbano/republicano/burguês. Sarmiento procura imitá-las, mas com a ideia pragmática de realizá-las de fato.

A cidade é o lugar da civilização e está ligada à ocupação maciça do território, ao mesmo tempo, o campo é o lugar do deserto, do disperso, do esparramado, do escasso, do deficiente, do insuficiente. A densidade e o artifício são categorias utilizadas para caracterizar cidade e campo junto a um conjunto de palavras que os opõem, uma diferenciação produzida no *Facundo* refere-se à vila de imigrantes alemães e à vila nacional, a primeira é caracterizada como adequadamente civilizada desde a fachada das casas até o seu interior também importante,

Na primeira, as casinhas são pintadas; a frente da casa, sempre asseada, adornada de flores e arbustinhos graciosos; a mobília, simples mas completa; a louça, de cobre ou estanho, reluzente sempre; a cama, com cortinas graciosas, e os habitantes num movimento e ação contínuos (GARATE 1995; p. 7)

O interior e o exterior desta casa de imigrantes estão repletos de louças, móveis, flores, arbustos, uma saturação que demonstra, em um lócus menor (casa), a estrutura de uma cidade enquanto povoado/aprimorado/numeroso. Enquanto isso, a vila nacional formada no interior da Argentina é caracterizada de forma oposta e bárbara, como lugar da inação e não do movimento: “a vila nacional, reverso indigno desta medalha: crianças sujas e cobertas com farrapos vivem com uma matilha de cachorros; homens estendidos no solo, na mais completa inação; o desasseio e a pobreza por toda parte; uma mesinha e arcas de couro, por toda mobília; choupanas miseráveis por habitação, e um aspecto geral de barbárie e de incúria dignos de nota” (apud GARATE 1995; p. 97).

Quanto mais próximo do solo, dos animais, mais próximo da barbárie, enquanto na cidade o homem usa gravata, no campo usa o cavalo, na cidade monta em sela inglesa inclusive, assim, a vila nacional está muito próxima do solo, da sujeira, dos animais e da barbárie.

A cidade é o lugar-origem de uma nova ordem social fundada na pólis grega e na *civita* romana, a independência do rei só era interessante para a cidade e não para o campo, onde sequer era compreendida.

A cidade sarmientina aparece com o signo da concentração, da densidade, mas, ao mesmo tempo, como uma paisagem político-administrativa onde, além de muitas pessoas, tem também inúmeras instituições que são muito citadas por representarem um intermediário entre o povo e o governo, ou seja, como estrutura organizacional do coletivo. As assembleias e, especialmente as leis, garantem a legitimidade e o caráter duradouro da civilização na cidade.

Já o campo não tem a longevidade ou a dureza das leis, lá imperam a desobediência e a ignorância, trata-se de um espaço refratário da legalidade, “A sociedade desapareceu completamente; só resta a família feudal, isolada, reconcentrada, e não havendo sociedade reunida, toda classe de governo se torna impossível: a municipalidade não existe, a polícia não pode ser exercida e a justiça civil não tem meios de alcançar aos delinquentes” (GARATE 1995; p. 105).

Tendo como traço dominante o esparso, as instituições e determinações cidadinas não conseguem chegar à campanha do campo, elas se extraviam ou, o que é pior, perdem as características reais de uma cidade, ruralizam-se. A justiça no campo não existe no mesmo formato da cidade, mediada, no campo reina a prática do caudilho agindo diretamente sem pensar em mediadores institucionais, sua ação é rígida, pessoal e não respeita autoridades instituídas pela República.

Nenhuma legislação, ou instituição ou decisão ou regulamentação jurídica é respeitada no campo, lugar onde a barbárie torna frágeis e débeis as instituições, tão precárias quanto o estilo de vida, as construções e os costumes do campo; ultrapassando as fronteiras da pólis, reina o caudilho e suas vontades retrógradas e não representativas do poder republicano.

Um conceito importante apontado por Miriam Garate é o da *dispersão*, este representa parte dos temores sarmientinos, pois revela o quão distante da civilização e seus signos de modernidade e progresso o estado argentino se encontra, ao mesmo tempo, mostra a proximidade e fragilidade da sociedade diante da temível barbárie refletida na miséria e na ignorância própria do mundo rural predominante.

Ademais, a urbanização aparece como solução plausível para o problema da dispersão, pois permite a circulação de pessoas e um maior contato entre campo e cidade, urbanizar passa a ganhar cada vez mais importância desde que seguindo os padrões europeus em amplos sentidos.

O núcleo da imagem da civilização, em Sarmiento, está na urbanização, pois o progresso só é possível com a propriedade do solo e a cidade com a sua cultura, suas ideias, seus hábitos e suas leis

que, junto à imigração, promove o desenvolvimento econômico e social desejado pelo autor. As distinções entre Córdoba e Buenos Aires, por exemplo, demonstram parte desta ideia, pois demonstram diferentes graus de civilização, enquanto a primeira está civilizada à maneira espanhola, a segunda está ligada aos franceses e ingleses graças ao seu porto que representa esta abertura para a Europa.

Esta diferença entre Córdoba e Buenos Aires remete à distância entre cidade e interior e, ao mesmo tempo, se refere a unitários (Sarmiento) e federalistas (Rosas).

O vasto e o plano vazio impedem o progresso vindo da civilização, portanto, a terra precisa ser povoada, com construções, escolas, plantações, cidades, etc., para livrar a República Argentina de seu mal: a extensão, o deserto, a superfície inculta.

O pampa é péssimo para distribuir os valores da civilização nas províncias. Portanto, ambos têm papéis diferentes; o pampa aparece como meio (péssimo condutor) e as províncias como o lugar que deveria ser abastecido pela civilização.

O termo “civilização” encerra um conjunto de normas, de ideias e de conceitos que conduzem a comunidade a um fim determinado enquanto o “pampa” representa um veículo para isso; já as províncias são lugares definidos que esperam, mas não recebem as normas e conceitos da civilização que fica restrita a Buenos Aires, que tem essa vantagem enquanto as províncias são carentes:

la barbárie i la violència bajaron a Buenos Aires más allá del nivel de las provincias. Es relativamente sencillo describir el núcleo de la confusión; “provincias” está usado aquí como designación geográfica en la cual lo característico es “la barbárie y la violència” que, dentro del sistema de Sarmiento, eran el producto típico de la pampa. Si esto es así, lo jurídico se hace concreto a través de la barbárie y la expresión “provincias” deja de oponerse a la de “pampa” para identificarse con ella (JITRIK 1983; p. 83).

Assim, é possível equiparar os conceitos de “província” e “interior”, mas estes guardam algumas peculiaridades. O “interior” parece uma ideia totalizadora que abrange o “pampa” e a “província”; já a província, além do sentido jurídico, mostra a dialética entre o geral (interior) e o particular (província) o que influencia um e outro: “lo que Buenos Aires acumula y aquello de que carecen las provincias es “luces, riqueza y prosperidad” (JITRIK 1983; p. 85).

Sarmiento começa o *Facundo* delimitando de forma racional a geografia do território argentino, cercado pelos Andes a oeste, o Atlântico ao Leste, no sul o Estreito de Magalhães e ao norte uma indefinição quanto à formação da Confederação Argentina ou a República Argentina. Para

o autor, o grande problema da República Argentina é a extensão: “o deserto a rodeia por todos os lados e se insinua por suas entranhas; a soledade, o despovoado sem nenhuma habitação humana são, em geral, os limites inquestionáveis entre umas e outras províncias. Ali a imensidão está em toda parte: imensa a planície, imensas as florestas, imensos os rios, o horizonte sempre incerto, sempre se confundindo com a terra, entre celagens e vapores tênues (...)” (SARMIENTO 2010; p. 68).

Nas planícies, a insegurança é tanta, seja pelos “selvagens” esperando a noite para atacar ou mesmo aspectos naturais como o temor de um tigre (onça), ou um víbora a espreita, imprimindo no caráter argentino segundo Sarmiento “uma resignação estóica quanto à morte violenta, que faz dela um dos percalços inseparáveis da vida, uma maneira de morrer como qualquer outra, e talvez possa explicar em parte a indiferença com que se dá e se recebe a morte, sem deixar entre os que sobrevivem impressões profundas e duradouras” (SARMIENTO 2010; p. 71).

Sarmiento se queixava de que, apesar de Buenos Aires ser uma grande cidade americana, não transmitiu sua civilização para o interior onde dominou a barbárie e, além disso, como uma espécie de consequência inevitável, a barbárie representada em Rosas estendeu-se sobre a Argentina republicana. É comum a tropa de mulas ser alvo desses “beduínos americanos” atacando inclusive os tropeiros.

Nessas longas viagens, o proletário argentino adquire o hábito de viver longe da sociedade e lutar individualmente com a natureza, endurecido nas privações, e sem contar com outros recursos além da sua capacidade e da sua manha pessoal para se precaver de todos os riscos que continuamente o cercam (SARMIENTO 2010; p. 79).

Afirma ainda existirem dois tipos humanos (raças) no interior argentino, o espanhol e o indígena e ambos, diante das agruras do ambiente, desenvolveram um estilo de vida de privações, alguns ainda fizeram fortunas e retiraram-se para as cidades, outros, nos vilarejos, vivem em péssimas condições, envolvidos em pobreza e sujeira em ranchos com aspectos gerais de barbárie e incúria.

A barbárie é a condição normal nas campanhas, conforme já mencionado, apesar da possibilidade de enriquecimento no campo, ele aponta ser a própria igreja, sobre os efeitos morais da barbárie, fonte do caudilhismo na Argentina, onde o próprio padre pode tornar-se um. O elemento europeu é desvalorizado pelo homem do campo segundo o autor, acrescentando ainda ser este

homem do campo orgulhoso de sua condição: “A vida do campo, assim, desenvolveu no gaúcho as faculdades físicas, mas nenhuma das pertinentes à inteligência” (SARMIENTO 2010; p. 93).

Sarmiento também precisa extrapolar a dicotomia inicial e começa a caracterizar os personagens: “Precisemos más las cosas: as aparecer en escena Rosas, que también es un caudillo y por lo tanto también un militante de la barbarie, se ve obligado a ciertas puntualizaciones sobre su origen, modo de ser, línea política, talento personal” (JITRIK 1983; p. 17)

Sarmiento demonstra capacidade de traduzir para a realidade concreta os conflitos vividos pelos contemporâneos como ao tocar indiretamente na oposição Buenos Aires e interior: “La contraposición es entre Buenos Aires y el interior del país, sentida más que definida como el problema por excelência de la nacionalidad” (JITRIK 1983; p. 18)

Podem-se observar estas contradições entre cidade e campo no conto “O Travesseiro de Plumas” de Quiroga, que mostra, dentre outras coisas, a forma com que a barbárie do campo entra na vida pretensamente civilizada do casal.

O estudo inicial sobre o conto “Travesseiro de Plumas” será realizado seguindo os pressupostos elencados anteriormente em Sarmiento e, através da comparação entre Quiroga e seu mestre Poe, citado no *Decálogo do perfeito contista*, tendo em vista que a busca de sentidos ocorre com mais clareza na observação de elementos estruturais entre este conto e “A Queda da Casa de Usher” do escritor norte-americano.

I. Edgar Allan Poe

Pensando que as regras para o gênero são estabelecidas no mundo anglo-saxônico, e apesar da literatura gótica já reivindicar para si a estética do horrível⁹ é com Edgar Allan Poe que surgem os primeiros horrores profissionais, como “A Queda da Casa de Usher”, “O barril amontilhado”, “O Gato Preto” e “O coração delator”. Neles, o horror é espantoso, mas definível por seu caráter tangível.

Entre os anos de 1829 e 1832 vê-se surgir o conto como gênero autônomo, tendo em Poe seu baluarte: “só este escreveria uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo, e de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância futura” (CORTÁZAR 2006; p. 122).

Poe compreendeu que a eficácia do conto depende da *intensidade como acontecimento puro*, todas as palavras devem girar em torno do acontecimento, para a *coisa que ocorre* e esta não pode

⁹ O romance *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole é considerado por muitos críticos como marco inicial do que viria a ser conhecido como literatura gótica, identificado como a forma arcaica da literatura de horror no século XX.

ser uma alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas, mas sim um acontecimento, para Cortázar “*um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse*” (CORTÁZAR 2006; p. 122-123).

Poe representa não um registro do cotidiano ou a cor local da literatura nacional em formação nos Estados Unidos, pelo contrário, “sua ficção trata do excepcional, do estranho, do fantasmagórico, das situações-limite, enfim” (PONTIERI 2001; p. 23). Para Cortázar, os heróis de Poe são manequins impelidos por uma fatalidade exterior, não são seres humanos, mas máquinas pensantes e atuantes como se Poe fosse um jogador de xadrez por trás de suas peças. Por isso, o mundo onírico é emblemático nas narrativas de Poe, os pesadelos parecem organizar os seres de seus contos:

...basta vê-los para sentir o horror, mas é um horror que não se explica, que nasce tão só da presença, da fatalidade a que a ação os condena ou a que eles condenarão a ação. E a escotilha que põe diretamente em comunicação o mundo do inconsciente com o palco das narrativas de Poe não faz mais que transmutar os personagens e os acontecimentos do plano sonhado ao plano verbal; mas ele não se dá ao trabalho de olhá-los a fundo, de explorá-los, de descobrir as molas que os impelem ou de tentar uma explicação dos modos de agir que os caracterizam (CORTÁZAR 2006; p. 110).

A preocupação de Poe com a composição é realçada dentro dos seus contos; destaca-se, neste sentido, “A Queda da Casa de Usher”, com uma estrutura rigorosa, reflexo valioso e didático da teoria presente no autor. Neste conto, efeito e brevidade surgem como resultado de um procedimento baseado no clímax, na concentração de recursos e na figura do duplo atuando “em diversos níveis, como princípio organizador e como estratégia de condensação” (PONTIERI 2001; p. 26).

A primeira página do conto já evidencia uma descrição dos sentimentos do narrador-personagem e do edifício que serão retomadas por Quiroga posteriormente. O enredo inicia em “um dia inteiro de outono”, em que a atmosfera já remete ao horror desejado, pois é sombrio, escuro, silencioso com “nuvens baixas e opressoras”, esta última imagem é emblemática do mundo da família Usher fechado em si e, durante o enredo, cada vez mais opressor até culminar com a tempestade e o desfecho fantasmagórico do enredo.

A sensação de tristeza do narrador durante todo o conto é resultado de um acúmulo de elementos naturais que agem sobre ele, chegando à descrição perturbadora do edifício e seu reflexo pavoroso no lago e terminando com os contatos iniciais com Roderick, cujo espírito “se esparzia por

todos os objetos do mundo físico e moral, numa irradiação incessante de tristeza” (POE 1985; p. 10), diante de tudo isso o narrador “sentia que respirava uma atmosfera de tristeza” (POE 1985; p. 6).

Alguns elementos caros ao gótico de Radcliffe e Walpole aparecem constantemente na descrição dos elementos da casa, das leituras feitas entre os personagens, a presença das ciências ocultas, das pinturas, da tapeçaria, etc. A casa é representada, desde o início, com características sombrias como os “frios muros”, “troncos apodrecidos” (POE 1985; p. 3), “excessiva antiguidade” (POE 1985; p. 5), “arco gótico do vestíbulo” e “sombrias tapeçarias das paredes” (POE 1985; p. 6). Aliás, o frio e o silêncio são elementos característicos no enredo, seja na própria mansão ou nas relações entre os moradores, os muros são frios, o narrador sente “uma sensação de algo gelado” (POE 1985; p. 3), a relação com os empregados da casa como o laçao e o mordomo que “conduziu-me, em silêncio, através de muitos corredores escuros e intrincados” (POE 1985; p. 6). Os próprios instrumentos espalhados pelo cômodo não podiam ser ouvidos, com exceção aos instrumentos de corda, devido aos problemas auditivos apresentados por Roderick em sua perturbação, a aparição do médico que o saudou um pouco perturbado e saiu. A própria utilização de cores que remetem a estas características como a “cor de chumbo” (POE 1985; p. 5) do lago e “as pedras cinzentas da mansão de seus antepassados” (POE 1985; p. 13), bem como a imobilidade das relações, pois Roderick herda aspectos familiares dos antepassados, o lago tem águas imóveis e mesmo a morte de Madeline é anunciada sem qualquer surpresa na página 14 com a frase: “Madeline já não existia”.

Estes aspectos conduzem o ritmo da narrativa que ora acelera, ora estabiliza as ações que acabam por construir uma atmosfera de tristeza culminando no clímax e, gradativamente levam o leitor a experimentar o mesmo horror sentido pelo narrador-testemunha dos fatos com o qual tende a se identificar no conto, isto fica evidente também, pois desde o início com a visão aterradora de tudo que acaba provocando inúmeras visões perturbadoras no narrador durante o enredo, uma estratégia utilizada por Poe para persuadir o leitor a identificar-se com o narrador e sentir o que ele sente. Tais noções psicológicas são potencializadas pela presença da fantasmagoria de Madeline surgindo como o “monstro”, noção explorada em capítulo posterior, que introduz uma realidade perturbando o mundo racional vivido pelo narrador e o leitor. Poe quer um leitor que caia em sua armadilha, que se deixe levar e não um leitor reflexivo, para isso faz a perspectiva dele coincidir com a do personagem. As próprias tentativas do narrador de racionalizar os acontecimentos e as sensações, desde o início até o fim do conto, seja para pensar em coincidências ou apelar para a imaginação, dialogam com o mundo do leitor.

Regina Pontieri separa a narrativa em cinco grandes momentos, o primeiro da chegada a casa até a primeira aparição de Madeline durante o encontro inicial com Roderick, o qual dá as pistas

necessárias para o desfecho; o segundo, imerso em uma ação mais fraca, quando ocorre uma caracterização maior de Roderick e da casa; o terceiro, no momento da morte de Madeline e seus primeiros acontecimentos que garantem novo fôlego e tensão ao enredo; o quarto, na passagem dos dias que antecedem a aparição final de Madeline e, por último, o desfecho em alta velocidade e tensão embalado por Mad Trist fazendo eco à aparição sobrenatural.

Os sentidos da audição, olfato e visão são muito testados pelo narrador que mistura suas sensações de forma a perturbar ainda mais o enredo e prepará-lo para o horror final, as próprias inserções de outras obras como o poema O Palácio Assombrado e Mad Trist que embala e da tom a cena final refletem as relações até aqui mencionadas.

A noção do duplo, teorizada por Jean-Pierre Vernant em “Mito e Pensamento entre os Gregos”, representada pelo estudo do *Kolossós* dos gregos, pode contribuir para a compreensão do duplo entre a casa, Roderick e Madeline que se unem em uma totalidade pela morte ao final do enredo. Inicialmente, Vernant menciona uma relação possível entre a pedra e a morte, como o próprio ato de jurar pela pedra consagrando os que juram às forças infernais, ou mesmo pela morte representada pela petrificação dos vivos retratada na Medusa, trata-se de uma associação com o cadáver enrijecido, frio, imóvel. Enquanto a pedra é dura, seca e rígida, o corpo vivo é úmido, flexível e pleno de seiva, daí também a noção imagética de um pedaço de pedra cega revelando o vivo entrando no mundo dos mortos.

Este duplo fica mais claro quando retomamos elementos da descrição da mansão e de Roderick, enquanto a construção é humanizada o personagem fica longe do ser humano, a mansão é vista pelo narrador na primeira página como *melancólica* e de “janelas que se aproximavam de olhos vazios”, as portas ao final são “pesadas mandíbulas de ébano” (POE 1985; p. 20); já Roderick tem o cabelo como “teia de aranha” (POE 1985; p. 7). Trata-se de uma narrativa que se move entre o uno representado pela casa e o duplo das relações entre os irmãos dentro dela

Ao mesmo tempo em que Roderick tem uma “agudeza mórbida dos sentidos” (POE 1985; p. 8) Madeline sofre de um mal que desafia a habilidade dos médicos (POE 1985; p. 9), o narrador descobre que são gêmeos somente a partir da observação do cadáver na cripta apontando ainda para uma possível relação incestuosa quando afirma “que havia existido sempre entre ambos certa simpatia de natureza quase inexplicável” (POE 1985; p. 15), as fragmentações assim apresentadas no conto chegaram a atingir a totalidade ao final do enredo, no qual haverá a reintegração entre os irmãos e a casa que desmoronam juntos sobre o lago, como se os gêmeos voltassem para o útero da família viva horivelmente na solidão de sua casa.

O encadeamento dos fatos no enredo, bem como a concentração de recursos, sempre visando o clímax, o desfecho do conto, são atribuições típicas da composição de Poe; nota-se que nenhum elemento está fora do lugar ou é descartável, pelo contrário, as marcas cronológicas buscam uma alternância rítmica entre momentos “fortes” e “fracos”, há uma relação de causalidade e consequência entre os fatos, a descrição das rachaduras da casa no início, praticamente, revelam o final, bem como pelo “desmoronamento de sua sublime razão no trono em que se achava” (POE 1985; p. 11) Roderick. O narrador-testemunha, em narrativas de terror, aparece como dupla do leitor empírico, pois o horror deste leitor é o mesmo vivenciado pelo personagem.

O duplo também aparece na estrutura do conto, segundo as noções de Ricardo Piglia, deparamo-nos com duas histórias, uma em primeiro plano revelada pelo narrador em sua estadia a convite de Roderick Usher e a segunda, secreta, horrível, oculta nas relações entre os irmãos gêmeos e a própria casa. Estas duas se encontram em alguns momentos, como vimos, na atmosfera inicial que foi criada para a visita do narrador, as rachaduras, a caracterização do lago, a sensação de tristeza, o caráter sombrio e frio da mansão, a gradativa descoberta da relação ambígua entre os irmãos. Em seguida, o anúncio da morte e do medo em Roderick (Poe 1985; p. 8), o poema lido e o final embalado por Mad Trist que acaba por provocar o clímax no encontro das duas histórias sobre a lua cheia de um “vermelho cor de sangue” (POE 1985; p. 21).

Assim, o enfrentamento do personagem principal de Poe com a morte não é uma estratégia puramente temática, mas também o clímax pretendido pelo autor, que entende a morte como inevitável limite e avesso da vida. Lembrando que este momento final para Poe é o mais importante e, portanto, deve ser preparado desde o início do conto e o enredo todo deve tê-lo no horizonte narrativo. Tchekhov, fundamental contista russo, relativiza a importância do final procurando encerrar seus contos em *pianíssimo* e alterar a tensão distribuindo-a em vários momentos do conto. No escritor russo, a exemplo de Poe, também se configura a morte como organização e tema central em muitos de seus contos, apesar de sua marca forte ser “a subversão do papel e do significado da morte no enredo das narrativas breves” (PONTIERI 2001; p. 45).

Embora inúmeras possibilidades se abram para os leitores e críticos de Poe, não é proposta deste trabalho esgotá-las, apenas levantar aspectos passíveis de comparação com o discípulo Quiroga a seguir.

II. Horácio Quiroga

No seu *Decálogo do perfeito contista*, Quiroga afirma, no quinto mandamento, que “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” (ALONSO 1973; p. 195). O autor uruguaio começa pelo final, uma marca estrutural de sua obra, ao mesmo tempo, confirma em outro mandamento sua economia de adjetivos e palavras desnecessárias para a construção da narrativa: “No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo” (ALONSO 1973; p. 196).

As ideias de Quiroga refletem seu grande mestre Poe que também consta no primeiro mandamento do seu Decálogo como um autor a se seguir (junto com Maupassant, Kipling e Tchekhov), ambos acreditam que a retórica do conto deve ser desenhada a partir do seu final e com economia de palavras, para Poe “If his very initial sentence tends not to be outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no Word written, of which the tendency direct or indirect, is not to the one pre-established design” (ALONSO 1973; p. 198).

Há uma noção particular da experiência da leitura sobre os contos de Quiroga, ele permite experimentar uma estrutura psicológica e estética que culmina num máximo de efeito final que surpreende o leitor e o deixa sobressaltado. A transcendência do seu final, modelo aprendido de Poe e Maupassant, é apontada em seus pormenores desde as primeiras linhas dos seus contos, às vezes pelo próprio título como em “El hombre muerto” ou “Mel Silvestre”.

A intensificação da teleologia que, segundo Quiroga, é consubstancial ao conto como gênero (ALONSO 1973; p. 200) deve conviver com riscos como o de redundância da escrita ao revelar, desde o início, o final da obra criando uma espécie de homogeneidade indiferenciada, que, segundo Carlos J. Alonso, pode levar ao fracasso e ao fim não só o poema, mas seu escritor.

Quiroga, entretanto, têm uma miríade de finais em suas mangas, nos quais inclui até um recurso retórico acrescentado para desvirtuar sua conclusão. Um exemplo disso está em “El almohadón de pluma” em que “una aconteción en que la naturaleza aparentemente fantástica o inverosímil de la situación descrita en el cuento es explicada mediante un enunciado que parece querer apoyarse en la autoridad retórica del discurso científico” (ALONSO 1973; p. 201). Trata-se, como em outros contos, de um final que chega após uma narrativa um tanto trivial obedecendo a um propósito truculento e sensacionalista de verificar a experiência da leitura como um acontecimento possível de ocorrer com o leitor.

Há, segundo Alonso, três distúrbios retóricos em contos como “El almohadón de pluma”, o primeiro é uma uniformidade discursiva até o final incluindo uma retórica científica para compor o final, segundo a necessidade de negar a especificidade do conto em favor de uma experiência universal e, por último, o discurso científico ao final pode representar um acréscimo contraditório a brevidade pretendida por Quiroga, trata-se de um acréscimo atingindo dimensões maiores justamente por sua contradição:

Por un lado la revelación proléptica del final milita en contra de la importancia teleológica de la conclusión que su preceptiva reclama; por outro, el cerrar el cuento con lo que es a todas luces una apostilla, un suplemento al final manifiesto de la narración es una práctica que trasciende –y por lo tanto pone en jaque – la economía retórica del relato que Quiroga tantas veces recalco (ALONSO 1973; p. 203-204).

Se por um lado Quiroga transgride sua própria retórica do conto, por outro acaba por transcender para o universal uma morte individual, antes um mero limite do existir.

Chega-se assim a entender o desconcerto entre a práxis literária de Quiroga e sua poética do conto, encarar a morte como telos absoluto da narração levou o autor a encará-la como essencial em sua obra, ao mesmo tempo em que institui a morte como recurso narrativo que une economia e teleologia em seus contos. Daí sua ambientação apresentar-se em *Misiones*, pois lá pode “crear una máscara literaria y un universo narrativo acechados por la posibilidad constante y sorpresiva de la muerte” (ALONSO 1973; p. 208).

“O Travesseiro de Plumas”¹⁰ traz elementos de evidente influência de Poe, a obra de Quiroga, que assume como mandamento a veneração pelo mestre norte-americano, privilegia o final, possível de ser observado na primeira linha deste conto em especial, onde o narrador diz sobre o casal Jordán e Alicia: “Sua lua de mel foi um longo calafrio” (POE 1985; p. 63), a frase em si já traz contradições que culminarão no desfecho e na própria estrutura da obra, quando menciona a lua-de-mel, o autor remete imediatamente a um fato comum do cotidiano da sociedade e a expectativa mais natural aqui é a da felicidade (este recurso utilizado por Quiroga aponta para Poe que procura inserir o leitor no conto para conseguir o efeito esperado ao final), contudo, ela é frustrada no final da frase, pois esta foi um longo calafrio. Estas marcas irão configurar o desenrolar da relação entre os dois, enquanto ela é “Loura, angelical e tímida”, a dureza do seu marido acabou com suas “sonhadas criancices”. Os

¹⁰ As referências que serão feitas a partir deste momento ao conto “O Travesseiro de Plumas” foram retiradas da tradução de *Contos de amor, de loucura e de morte* feita por Eric Nepomuceno e que consta da bibliografia.

desejos e arroubos de paixão e ternura de Alicia eram sufocados pela frieza do marido que apesar disso “a amava profundamente, sem demonstrar” (POE 1985; p. 63).

A exemplo de Poe, alguns elementos constitutivos do conto são emblemáticos para a preparação do efeito de horror, como também para caracterizar as ações, os personagens e a estrutura da obra. Assim como em “A Queda da Casa de Usher”, o frio e o silêncio são imagens profundas para a construção de uma atmosfera de fatalidade e tristeza no conto. O frio é revelado em muitos momentos, a lua-de-mel foi um “calafrio”, a dureza do seu marido que remete à ideia de petrificar a vida conforme vimos anteriormente em Vernant, o “rígido céu de amor” (PONTIERI 2001; p. 63), o clima outonal vivido por Alicia dentro da casa, levando-a à morte no inverno e, especialmente, uma caracterização da casa como dupla de Jordán e também da situação do seu casamento:

A casa em que viviam influía muito em seus temores. A brancura do pátio silencioso – frisos, colunas e estátuas de mármore – produzia uma impressão outonal de palácio encantado. Dentro, o brilho glacial do estuque, sem o menor arranhão nas altas paredes, ressaltava aquela sensação de frio áspero. Ao ir de um cômodo a outro, os passos faziam eco em toda a casa, como se um longo abandono houvesse sensibilizado sua ressonância (PONTIERI 2001; p. 63)

A casa, além de fazer uma referência direta à frieza de Jordán e do seu casamento, traz elementos da mansão de Usher, a noção de palácio encantado remetendo a outra realidade e mesmo a uma condição peculiar, as paredes sem o menor arranhão, diferentemente da mansão de Usher; esta distinção é interessante, pois, enquanto a mansão de Poe sucumbe como os irmãos formando um todo ao final do conto, em Quiroga, a casa permanecerá como duplo de Jordán; entretanto, ambas as construções, por sua frieza, especialmente realçada no escritor uruguaio, figuram como túmulos para o feminino morto diante da hostilidade da casa.

O silêncio também reflete estes aspectos, Jordán ao voltar para casa com Alícia permanece “mudo fazia uma hora” (POE 1985; p. 63), com a esposa chorando em seu pescoço Jordán, permanece petrificado, “sem mover-se nem pronunciar palavra alguma” (POE 1985; p. 64), o “tapete afogava seus passos” (POE 1985; p. 64). O silêncio só era quebrado pelo eco dos passos pela casa, pelo choro, pelos breves diálogos e pelo delírio monótono de Alícia, aliás, a presença dos tapetes nas casas descritas por Poe é retomada em Quiroga, refletindo algo a mais, pois a tapeçaria que silencia os passos de Jordán representa o seu lugar e, ao mesmo tempo, o conforto do travesseiro é o abrigo do monstro que colocará fim a vida de Alícia, neste sentido, Jordán e o antropóide são o duplo do

mesmo monstro de caráter vampiresco, dentro dos delírios de Alicia. O travesseiro de plumas acaba por sintetizar, dessa forma, a experiência de horror própria do conflito entre campo e cidade, pois o “monstro” está envolvido e protegido dentro deste símbolo de civilização anteriormente caracterizado.

Este abrigo seguro para a duplicidade monstruosa do enredo encontra eco no Facundo à medida que a cama e a tapeçaria podem representar a beleza encontrada na descrição sarmientina sobre a casa em uma civilização; já a descrição de Quiroga, inspirada em Poe, é característica de sua forma de criar o horror, revelando aspectos em conflito entre civilização e barbárie dentro do enredo, por exemplo, a situação vivida por Alícia causada por Jordán e o antropóide no travesseiro num diálogo profundo com a barbárie que está no interior da civilização, indicando a presença de uma sobre a outra, ou melhor, do diálogo e do conflito entre elas que Quiroga utiliza para conseguir o efeito de horror esperado no conto; a barbárie se defronta com a civilização, o tapete e o travesseiro representam a civilização envolvendo a barbárie, a protegendo e alimentando até o desvanecer da beleza, da pureza, da ordem e da racionalidade.

Desde o início, pode ser notada a presença de elementos estrangeiros à língua de Quiroga – *winchester*, Júlio Verne, Robinson Crusóé – e, conforme observado anteriormente, estes fazem parte de um projeto civilizacional divulgado por Sarmiento com o Facundo em meados do século XIX como discurso político de construção e consolidação do Estado Nacional Argentino e obviamente conhecido do autor dos contos.

O uso da língua estrangeira no Facundo, em especial o francês, demonstra o privilégio das pessoas mais cultas e civilizadas de acessarem a compreensão da obra de Sarmiento, tendo em vista que os palavrões foram reservados aos bárbaros; já no conto de Horácio Quiroga, estes elementos ingleses e franceses internalizados ao discurso revelam, no começo do século XX, a presença dos atributos civilizatórios como elementos do cotidiano de algumas pessoas, em outras palavras, enquanto estes caracteres ficavam restritos ao narrador em Facundo agora aparecem acessíveis aos personagens de Quiroga; entretanto, tais conhecimentos não significam uma vitória do projeto de Sarmiento, pelo contrário como podemos verificar no início e no desfecho de Mel Silvestre, a barbárie resistiu aos avanços da civilização.

Neste conto, dois elementos chamam a atenção nos três primeiros parágrafos, uma espécie de prólogo do conto em questão, o primeiro é a leitura de Júlio Verne pelas crianças da região de Salto Oriental e a segunda o nome “Robinsons” para designar os jovens. O francês Júlio Verne acaba sendo o inspirador da aventura dos dois Robinsons de 12 anos, pois apresentam a curiosidade humana e o seu gosto pelo enfrentamento de situações perigosas em um espaço geográfico

desafiador, levando os jovens a abandonarem suas casas para viver nas matas da montanha somente da caça e da pesca.

As suas intenções ao deixar o conforto e a segurança da casa podem ser identificadas pelo nome escolhido para eles, personagem do inglês Daniel Defoe, Robinson Crusoe é representativo do mito do individualismo moderno e destacado por sua capacidade de dominar a natureza na ilha na qual naufragou, trata-se também de uma inversão de papéis, pois Defoe foi um dos inspiradores da obra de Júlio Verne e não o contrário apresentado no conto.

A leitura das obras estrangeiras de grande relevo na literatura universal reflete o nível cultural das crianças - criadas dentro da civilização urbana - e desencadeiam, ao mesmo tempo, o desejo e a certeza de poder domar a natureza bárbara tanto no caso dos Robinsons quanto no de Benincasa, nos dois também existe a presença do fracasso desta ação.

Torna-se inevitável a comparação entre estes personagens do conto: os jovens são leitores de Verne e, inspirados por ele, “lançaram-se à rica aventura de abandonar sua casa para ir viver nas matas da montanha. Lá viveriam primitivamente da caça e da pesca” (QUIROGA 2001; p. 129), enquanto Benincasa, após concluir seus estudos em contabilidade pública, resolve “honrar sua vida azeitada com dois ou três choques de vida intensa” (QUIROGA 2001, p. 130) e para isso “sentiu fulminante desejo de conhecer a vida da selva” (QUIROGA 2001; p. 129). Ambos têm uma vida ótima dentro da civilização, mas são inspirados à aventura; contudo, enquanto os Robinsons são apenas crianças despreparadas, pois “os dois rapazes não haviam se lembrado de levar particularmente espingardas e anzóis” (QUIROGA 2001; p. 129), Benincasa, um rapaz pacífico, gorducho e de cara rosada, com ótima saúde, está mais bem equipado com seus *stromboot* e seu *winchester*.

O campo é o lugar da barbárie, conforme o discurso de Sarmiento, também presente no conto; ele corresponde ao estado original da vida, o narrador, no início do texto, deixa claro que os Robinsons tinham a ideia de viver primitivamente da caça e da pesca. Chama a atenção esta natureza submeter os personagens do texto, seja pela sedução da liberdade ou pela imposição da morte, até mesmo o narrador reconhece estas características ao apontar para os seus “limites imprevistos”.

Por toda esta obra, uma imagem é frequentemente utilizada (cerca de 10 vezes): o “cortar” em seus diferentes sentidos, conforme o dicionário Houaiss, retalhar, suprimir, separar, ferir, interromper, etc., seja com um instrumento ou com a mão: 1. No primeiro parágrafo, por exemplo, há a primeira referência na menção ao esquecimento dos anzóis para os dois meninos; 2. Benincasa evitando os “arranhões” em seu calçado; 3. O padrinho pede para o protagonista levantar-se para não ser comido; 4. Explicação do narrador sobre a correição responsável por devorar insetos e pequenos

animais; 5. Benincasa recebe uma picada de formiga no pé; 6. A utilização do facão pelo protagonista em sua segunda investida pelo mato ao mesmo tempo em que corta suas botas com ele; 7. Menção feita às abelhas que, sem ferrão, não picam Gabriel; 8. O aumento do furo feito nas bolsas de cera para comer o mel silvestre; 9. No desfecho, o narrador faz referência à “respiração cortada” de Benincasa e 10. A morte ocorrida com o protagonista sendo devorado pela correição.

As condições da morte de Benincasa foram desenhadas desde o início do enredo revelando, assim, a preocupação do autor com as circunstâncias preparatórias da morte no clímax do conto. Na verdade, a própria estrutura desta obra de Quiroga demonstra esta preocupação em cima da imagem criada sobre o “cortar” no sentido de separar em duas partes, tendo a presença constante do número “dois”. O enredo estático do conto pode ser dividido em dois momentos: o primeiro até a descoberta da correição por Benincasa durante a noite e o segundo a partir deste ponto até o final, não pelo número de páginas, mas porque, a partir deste momento, Benincasa demonstra uma postura diferente frente à natureza e passa a enfrentá-la, diferente da primeira desilusão por não conseguir adentrar o mato quando chegou e do pouco proveito da investida pela trilha no dia seguinte. Após os pesadelos tropicais a que foi submetido pela correição, passa a desbravar desajeitadamente o mato, ato condutor do desfecho posterior.

O número dois aparece desde o início: 1. São dois os irmãos Robinsons encontrados dois dias depois na mata; 2. A própria separação/comparação entre Salto Oriental e Misiones; 3. A sugestão do padrinho de entrarem, Benincasa e um peão, na mata quando de sua chegada à madeireira; 4. Os dois peões acompanhantes do padrinho; 5. Benincasa observou, já na madeireira, o bosque de um lado e de outro; 6. A dúvida no gosto do mel, entre a resina de frutas ou eucalipto; 7. A morte de Benincasa pela ação conjunta de abelhas e formigas e 8. Seu esqueleto separado da carne e coberto de roupas encontrado dois dias depois pelo padrinho.

O ato de cortar em Mel Silvestre, nos seus amplos sentidos, pode ser associado à barbárie do campo, seja pelos instrumentos utilizados como o facão e as picadas e, especialmente na forma final da morte, ao ser devorado por formigas sem poder reagir, sobrando-lhes apenas o esqueleto sem vestígio de carne em meio à natureza circundante, ao mesmo tempo, testemunha e desencadeadora da morte horrível. Este é o lugar da barbárie, seu território original, longe do modo civilizado de conceber a morte para Sarmiento:

Do seu próprio lado, a espada e o fusil, a casaca, o uniforme e as insígnias, as hierarquias pré-estabelecidas e protocoladas, a disciplina, a ordem e a subordinação, as ações calculadas, a artilharia em detrimento do cavalo (essa péssima “obsessão” argentina), as

execuções em regra, o respeito pelos códigos de guerra e aos “direitos de gentes. (GARATE 1995; p. 72)

A winchester de Benincasa foi deixada de lado pela necessidade do facão, indispensável na tarefa desejada por Gabriel se aventurando na mata fechada, mas ainda despreparado para isto.

Em Mel Silvestre Quiroga narra, a exemplo dos demais contos analisados aqui, duas histórias: uma em primeiro plano (o relato da aventura de Benincasa) e uma história secreta (o relato de sua morte horrível), as circunstâncias e ações neste enredo estático e de breves páginas as quais o leitor toma conhecimento, através do narrador, revelam um contador da cidade, civilizado em seus hábitos e estilo de vida, “cordato para preferir um chá com leite e biscozinhos a quem sabe que fortuita e infernal comida do bosque” (QUIROGA 2001; p. 130) – aqui um presságio do desfecho -, mas que em busca de uns “choques de vida intensa”, vai à madeireira de seu padrinho para vivenciar a natureza bárbara por algum tempo. Entretanto, acaba sendo fulminado pela natureza da barbárie do campo, esta narrada secretamente até cruzar-se com a aventura de Benincasa e dar um desfecho horrível a sua trajetória desastrosa pelo bosque. A segunda história é revelada aos poucos através das insistentes aparições do “cortar” dentro do conto, estas apontam claramente para o desfecho do enredo. Inicialmente esta imagem parece distante (começa com o relato familiar do narrador) e aos poucos passa a tocar diretamente o protagonista a partir da picada levada durante a noite; neste momento a obra passa a atingir o personagem diretamente até ser completamente devorado (pensando o corte como início intrínseco do ato de devorar, especialmente das formigas). Faz-se notar igualmente a ligação entre início e fim do conto com uma frase do narrador ao final do texto diante da morte inevitável: “Teve ainda forças para arrancar-se deste último espanto, e de repente lançou um grito, um verdadeiro uivo, no qual a voz do homem recobra a tonalidade do menino apavorado” (QUIROGA 2001; p. 134), fazendo assim referência aos Robinsons do início.

A relação com o padrinho, tio de Benincasa, tem como elemento emblemático a separação física entre eles (campo e cidade) e, principalmente sua distância afetiva desde o início; o padrinho, ao ver o sobrinho, vê-se na necessidade de conter os seus “arroubos de desembaraço”, em seguida refere-se a ele duas vezes com termos pejorativos: “Mas, infeliz!” e “Ei, dorminhoco! Levanta, que vão te comer vivo” na seguinte. Esta última, uma espécie de premonição do final da história, curiosamente com a presença do padrinho, Benincasa é salvo da morte e no bosque, sozinho, ele acaba morto. O padrinho não parece se importar exageradamente com o protagonista, exceto por protegê-lo da correição e por procurá-lo após a sua morte, prefere inclusive mandar um peão com o sobrinho ao invés de acompanhá-lo.

De fato, o horror ligado à morte nestes textos de Horácio Quiroga são emblemáticos de sua construção dos contos e do efeito adquirido ao final. A segunda história cruza-se com a primeira, provocando nestes contos o efeito de horror desejado e projetado desde o início pelo autor, acompanhado da morte em condições horríveis.

A segunda parte do conto aponta um ritmo acelerado em alguns momentos, cortado por algumas pausas de alívio, atinge uma boa velocidade quando o contador está abrindo caminho no mato, mas repousa sob uma natureza crepuscular silenciosa, seguida da visão deliciosa do mel silvestre das abelhas, bons animaizinhos que não picam e alimentam a gula do protagonista. A partir disto, começa um relato de ritmo vertiginoso e indeciso, levando o leitor à sensação de envenenamento do personagem, que culmina com a paralisia e sua morte no auge da velocidade da narração.

Ademais, o padrinho revela o homem criado no campo em meio a barbárie ao qual Sarmiento se refere em Facundo, sua rusticidade, os conhecimentos profundos adquiridos pela vida no campo, como a forma de conter a correição. Entretanto, este não revela uma barbárie pura e simples conforme a visão sarmientina, primeiro pelo grau de parentesco com o protagonista e segundo pelos conhecimentos científicos demonstrados no desfecho da história. A relação entre civilização e barbárie é muito estreita neste conto: inicia com a presunção dos Robinsons e de Benincasa em sobrepor-se à natureza (ao bosque) sem considerar os riscos reais desta aventura, Gabriel age como se não tivesse o que temer no bosque, vê-se surpreso na constatação das palavras do tio sobre a correição, não demonstra o conhecimento exigido para sequer entrar no mato, pois não quer arrancar as botas e tem apenas uma *winchester* para proteger-se no início; talvez esperasse pelos animais fantásticos das histórias de Júlio Verne, entretanto, vê-se diante de uma barbárie que não é aquela idealizada por seu desejo inicial.

O homem civilizado, característico da cidade, Benincasa, não vê a possibilidade de uma “vida intensa” na cidade, ao mesmo tempo, em que não a deseja como constante de sua vida. Apesar de todos os estudos realizados pelo contador, estes não foram suficientes para salvá-la da morte horrível e obviamente serviram para submeter à barbárie.

Na fronteira entre civilização/cidade e barbárie/campo, o elemento civilizado torna-se inútil e presa fácil das mais ínfimas criaturas do bosque, este binômio no Facundo, seja no plano individual ou no coletivo, refere-se a espaços sociais de conflito e convivência entre hábitos e modos de educação, mostrando a separação existente na nação argentina. Neste sentido, para Sarmiento quanto mais perto do chão, mais próximo da barbárie; de outro modo a cidade, espaço de concentração populacional contrasta no conto com o campo desértico, percebido na solidão do bosque ou de

personagens como o padrinho e os peões sustentando-se com uma madeira, ou seja, vivendo diretamente do uso da natureza.

Mesmo a explicação científica, símbolo do racionalismo e também do processo civilizatório de fins do século XIX e início do XX aparecendo em muitos contos de Quiroga, dobra-se a entender os mecanismos e processos desencadeados pela natureza (bárbara em essência). Ademais, o padrinho demonstra um domínio muito grande sobre as regras e as exceções do meio natural com a explicação feita a partir da mera observação de formigas e favos de mel, próximas ao cadáver de Benincasa, conhecimento este negligenciado e subestimado pelo protagonista da história, a dureza das leis naturais não foram respeitadas e num território considerado por Sarmiento como local da ignorância só o conhecimento da selva poderia salvar Benincasa.

O horror no conto *Mel Silvestre* surge como efeito desencadeado, também de forma estética, pelos encontros das duas histórias na concepção de Piglia. Acompanhado da morte, como nos outros contos de horror de Quiroga, o ritmo da narrativa conduz o leitor a um desfecho incrível durante a tomada de consciência do envenenamento de Benincasa, o leitor é levado a um estado fisiológico parecido culminando no horror da possibilidade de uma morte parecida. Não se trata de fazer aqui uma abordagem psicológica da recepção da obra no leitor, mas apenas em mostrar como a técnica é aplicada para alcançar tal efeito.

2.3. “A INSOLAÇÃO” ENTRE O INSTINTO E A RAZÃO

Fazendo uma análise sintática e do vocabulário utilizado por Sarmiento em *Facundo*, Jitrik menciona sua proximidade com o irracionalismo, o instintivo, a vida que pode desprender, misteriosa, sangrenta e mortífera. Se este é o personagem é válido pensar que o cenário também seja.

esa realidad instintiva, examinada a la luz de la perspectiva determinista, encierra al personaje en los límites de su condición, dentro de la que debería proceder sin contradicciones; pero su condición, como lo hemos dicho, procede de una relación necesaria de términos: instinto en un médío es lo que la describe, o sea, dicho en otros términos, que *Facundo* es un salvaje dentro de la selva (JITRIK 1983; p. 28)

O contraste entre razão e instinto leva a razão a assimilar o instinto e a fazer parte da realidade. Para Jitrik, *Facundo* pode ser caracterizado com as seguintes resultantes: “existencia de la selva, razón enemiga del instinto, instinto producto y expresión de la realidad” (JITRIK 1983; p. 28).

Sarmiento traz em sua obra uma análise do rosto de Facundo, no qual destaca os pêlos. O destaque dado a eles mostra como cobrem a racionalidade e destacam a anarquia e a barbárie. No mundo civilizado os pêlos normalizam e adornam, todavia, neste caso aprofundam seu caráter terrífico, em uma referência explícita à Medusa mitológica.

a instinto, según lo establecido en el primer trozo analizado, se agregan animales y terror, todo lo cual compone la imagen de un ente cuya existencia constituye un peligro para el claro ordenamiento de la sociedad y de la vida desde el punto de vista de quien escribe (JITRIK 1983; p. 31).

A caracterização desta barbárie é uma ameaça, pois chegando ao poder irá levá-lo à anarquia e ao atraso, sem leis ou organização política.

Para una figura caracterizada por rasgos tales como instinto, animalidad, terror, indomabilidad, ódio, ignorância, superstición, avaricia y egoísmo, el juego, en la medida en que define cierta actitud, cierta disposición frente a la vida, progresa en su significación hasta los límites extremos de sus posibilidades. Puesto que en el juego se puede perder, ese riesgo deviene de muerte, salida que Facundo acepta, casi expresamente, aceptando, por otra parte, la posibilidad de ser devorado totalmente por el (JITRIK 1983; p. 35)

O caudilho tem uma condição na qual começam a agir duas forças: a relação representativa com o meio e a possibilidade de liberdade. Isso será possível a quem romper o determinismo e, aquele que não consegue isso ficará como os outros a mercê do meio.

Neste sentido, um retrato interessante de Facundo começa com o irracional (natural e instintivo), vivendo num meio que deixa essa figura misteriosa e primitiva. O instinto leva-o a querer destruir tudo que a inteligência construiu. Este caudilho tem a dimensão de um mito, cujo elemento principal é a disposição e dedicação à morte, não poderia ser diferente, tendo em vista sua origem ligada à natureza .

Em contrapartida, Rosas é como o “projeto” de Facundo consolidado e melhorado, Rosas não é culto apenas por ser de Buenos Aires e conhecer várias línguas. Este apontamento mostra que a concepção de Sarmiento da cultura é diferente, segue os signos e o modelo europeu, não

enquadrando as características de Rosas ligadas, portanto, à barbárie. A própria Buenos Aires é que produziu Rosas e não foi capaz de inserir nele esses modelos mentais.

Rosas pode não representar a cultura, mas vem de um âmbito cultural, por mais que seja voltado ao territorial e à pecuária não deixa de ser cultura. Facundo e Rosas são caracterizados como sanguinários, o primeiro por influência do meio em que foi criado (natural, irracional) e o outro, fruto da Buenos Aires, da pecuária, ou seja, como resultado de uma adaptação.

Civilización y barbárie, se depende, al hacerse la descripción de cada uno de estos términos y como resultado de la tendencia a poner sus cuadros en la realidad, la de ciudad contra campaña; pero, simultáneamente, se recurre en la argumentación a esta otra oposición: Europa contra América; aquí interviene el método historicista y lo americano viene a ser una resultante, de donde en realidad el contraste es entre Europa (Francia y Inglaterra) y España; este desvío permite encontrar una primera gran oposición derivada: Buenos Aires contra Córdoba, en la medida en que aquella representa lo europeo y ésta lo español; pero a esto no queda reducido el sistema: Buenos Aires ha permitido que la campaña la invada de modo que los términos se invierten: Montevideo contra Buenos Aires, es decir los exiliados y los unitarios contra lo que reina en el país, o sea Rosas” (JITRIK 1983; p. 21)

Para ele Buenos Aires tem mudado culturalmente com o avanço da barbárie e não política ou economicamente. Esta aí a primeira contradição, os conceitos progressistas e modernos contra os restos hispânicos. Demonstra assim que é uma contradição interna.

De fato, Rosas não é fruto do deserto de Facundo, mas da cidade que distorce a sua racionalidade em seu benefício, chegando a confundir-se com a barbárie. São elementos da cultura deformada de Rosas: racionalidade, inteligência, cálculo, vontade, “salvajismo adaptado” (JITRIK 1983; p. 50). Para Sarmiento existe um “sistema de leis” em Rosas com a finalidade de levar a desordem.

Os cálculos, a inteligência e a vontade de Rosas, estão presentes em um estabelecimento chamado “estância”. Rosas descobre isso ao perceber a ligação entre Buenos Aires com a terreno-pecuária, a institui com um sistema de estância a legislação da “montonera”, o que corresponde à maneira de ser desta cidade.

Assim, é na política da estância que se encontra a principal diferença entre Buenos Aires e o interior. Há uma oposição entre Facundo e Rosas. Facundo é marcado pela espontaneidade e Rosas pelo cálculo, o primeiro é caótico e o segundo ordenado, mas chegam a um mesmo objetivo: a morte.

Facundo não está em um mundo mental, mas de instinto e espontaneidade, onde ele na verdade representa um lugar, uma geografia, do interior, do deserto. Rosas tem um gabinete onde tomar as suas decisões tranquilamente, trata-se de uma amostra de organização social superior, com uma estrutura que permite tal organização, portanto, Rosas representa Buenos Aires. Rosas representa a corrupção das formas civilizadas.

Sarmiento ao longo do seu livro promove uma espécie de alteração da imagem inicial de Facundo, segundo Jitrik, mesmo no ritmo das frases pode perceber-se a mudança de tratamento dado à Facundo, no início meio caótico, agitado e agora mais tranquilo, mostrando certa organização, racionalidade. Facundo começa a aparecer sendo capaz de seguir uma ideia pensando na necessidade nacional como pode também abandoná-la se perceber que não é interessante no interior. Assim, já não é mais o caudilho contra o político (Facundo X Rosas), o irracional contra o culto agora aparece uma continuidade mental em Facundo, uma lucidez sobre a situação do interior e sobre Buenos Aires.

Um caudilho típico (Facundo) que é rivadaviano constitui uma síntese entre legitimidade e autenticidade, pode sugerir-se que Sarmiento tende a variar uma visão inicial extremamente dura quanto a imagem de Facundo criando outra, esta nasce das bases da primeira.

Buenos Aires tem um processo permanente, sistemático e suprapartidário de absorção de “luz, riqueza e prosperidade” o que não ocorre nas províncias, dificultando o desenvolvimento social e econômico delas. Sarmiento sabe que “antes” Buenos Aires só enviou tirania e grupos de extermínio para as províncias não por culpa da cidade, mas dos donos do poder.

No hai que quejarse de Buenos Aires, que es grande, i lo será mas, por que así le cupo en suerte. Quejémosnos de la ignorância de este poder brutal que esteriliza para si i para las províncias los dones que natura prodigó al pueblo que estravía (JITRIK 1983; p. 87).

A agricultura é o máximo da possibilidade econômica, da plenitude e da civilização, ao contrário da desertificação é sinônimo da incultura e do pastoreio garantia de fracasso econômico e de selvageria. O pastoreio pode ser importante se for ligado às ocupações da vida civilizada.

A relação entre interior e Buenos Aires é difícil até em termos econômicos, pois é complicado chegar uma mercadoria lá, a distância promove o desamparo e a insegurança ainda mais quando do

governo de Rosas que aprofundou isso. Buenos Aires apesar da existência do pastoreio tomou um caminho diferente do interior em direção à civilização, o número de cabeças de gado interfere nisso, pois se trata de uma atividade pecuária intensa e não de mero pastoreio que aprofunda a desertificação.

Buenos Aires, a más de un pastoreo de millones de cabezas de ganado, se entrega a las múltiples i variadas ocupaciones de la vida civilizada (JITRIK 1983; p. 95).

As noções de instinto presentes em Sarmiento ficam evidentes quando observa-se a construção literária feita por Quiroga no conto “A Insolação”, em que os cães são os protagonistas e suas observações instintivas acabam por dar sentido à morte do seu patrão.

Em “A Insolação” o cotidiano da fazenda reflete a primeira história e a aparição do elemento sobrenatural como duplo do dono dos cães revela um enredo secreto, cuja presença interfere diretamente na vida dos cães. Podemos dividir o conto em três partes: na primeira segue a descrição do ambiente natural em detalhes cobrindo todas as direções alcançadas pela vista, com a intensidade metonímica suficiente para fazer os leitores e os personagens vê-las em sua totalidade resolvida em uma única situação, em especial com expressões como “outro dia de seca” ou como “monótona planície do Chaco” tão caras à caracterização da barbárie sarmientina.

A segunda parte é resultado da primeira irrupção da morte provocando a mudança no comportamento dos cães e da narração dos seus lamentos, estes ficam sobressaltados quase todo o enredo, exceto pela sensação de alívio e esperança sentido quando na segunda aparição a morte leva o cavalo e eles imaginam que o seu dono havia se livrado da ameaça, neste ponto, a terceira aparição da morte provoca o desfecho do conto com uma intensidade maior e, por isso é escolhida como a terceira parte.

Estas ações, revelam-se junto aos pontos de intersecção entre a história do cotidiano dos personagens e a história secreta com a aparição do elemento sobrenatural. A segunda história só é revelada para os homens no desfecho, enquanto para os cachorros ela acaba rompendo a monotonia do ambiente e levando a uma experiência de limite muito característica dos contos de Quiroga. Contudo, um momento de alívio dos cães parece possibilitar o retorno da normalidade cotidiana aos animais com a morte do cavalo, o que logo se revela um engano a partir do horror diante da aparição indesejada da morte na terceira parte, este momento garante à Quiroga a consolidação do horror como efeito esperado desde a primeira aparição, ao mesmo tempo, em que permite o enlace das duas histórias desenvolvidas pela estrutura do conto.

Ademais, nenhuma ação dentro do conto é despreziosa, tudo deve estar conectado de alguma forma, portanto, desde o início o autor dá pistas para formar a estrutura que levará o conto ao desfecho, a fim de conseguir o efeito desejado.

No início do conto observamos uma correspondência direta com esta preocupação de criar uma paisagem como palco para o desenvolvimento do enredo social:

Via a monótona planície do Chaco, com suas alternativas de campo e montanha, sem outra cor que o creme do pasto e o negro da montanha. A montanha fechava o horizonte a duzentos metros de distância, por três lados da chacara. Para o oeste, o campo se alargava e se estendia como se fosse uma enseada em terra firme, mas que a iniludível linha sombria emoldurava ao longe. Naquela hora, o confim longínquo, ofuscante de luz ao meio-dia, adquiria repousada nitidez. Não havia uma nuvem e nem um sopro de vento. Debaixo da calma do céu prateado, o campo emanava tônico frescor, que trazia às almas pensativas, diante da certeza de outro dia de seca, melancólicas nostalgias de um trabalho melhor compensado (QUIROGA, 2001; p. 73)

No trecho acima fica clara a correspondência com as ideias de Sarmiento na primeira parte do conto, mas também nota-se a presença de elementos que conduzirão ao desfecho como o sol, mais tarde denunciado como a causa da presença da morte, como sugere o próprio título do conto.

Amor, loucura e morte são temas constantemente presentes em Quiroga levando ao desespero e ao horror seus personagens e leitores, são utilizados como fundo de histórias perigosas presas a situações irreversíveis em um ambiente que não é mera ilustração na obra, mas ocupa um lugar central no desenvolvimento da trama. Quiroga traz alguém trabalhando ou passando por uma situação comum cercado pela natureza, nele o importante é o acontecimento, pois os nomes dos personagens poderiam ser de qualquer um e mesmo a própria morte figura como algo natural, mesmo diante da fatalidade ou do incomum.

Quiroga concebe a luta entre a vida e a morte como parte de um círculo completo, ao descrever a morte de alguém ele cria um ambiente natural para envolver a morte, nele a morte e o morto são uma coisa só, um duplo. Há dois diferentes estágios para envolver o morto: primeiro, a natureza é testemunha do que está acontecendo com o personagem ela é um elemento passivo na morte; e, segundo, a natureza age ativamente no processo vital. A natureza não é representada como algo ideal, mas mantém uma relação com Quiroga que é, ao mesmo tempo, perigosa e necessária, ela

acaba projetando o bárbaro sobre o elemento sobrenatural e este como duplo do patrão que morrerá ao encontrar-se com ela.

O ambiente criado pela familiaridade com esta terra será quebrado pela aparição sobrenatural da Morte, não somente pelo horror causado, mas pela possibilidade da troca de dono para os cães, mesmo a aparição guarda certa familiaridade no ambiente, pois, o “filhote, ainda arrepiado, adiantava-se e retrocedia com curtos trotes nervosos, e soube graças à experiência de seus companheiros, que quando uma coisa vai morrer, aparece antes” (QUIROGA 2001; p. 76). Neste caso, entretanto, a experiência estética do horror é responsável por uma nova configuração das relações neste ambiente natural com a introdução dos elementos considerados bárbaros em Sarmiento, pois os “índios repartiram entre si os cães, que ficaram magros e sarmentos e iam todas as noites, com faminto sigilo, roubar espigas de milho nas plantações alheias” (QUIROGA, 2001; p. 81). Houve uma desvirtuação clara da moral e da qualidade de vida destes animais provoca pela morte vinda das características bárbaras do ambiente.

Algo semelhante parece acontecer sobre a formação da sociedade no campo onde grandes distâncias separam pequenos aglomerados de rala população e onde a cultura segundo Sarmiento era “inútil ou impossível”. Maria Ligia Prado cita uma passagem de Facundo em que diz sobre os pampas:

(...) falta-lhe a cidade, o município, a associação íntima, portanto, falta-lhes a base de todo desenvolvimento social; não estando reunidos, os estancieros, não têm necessidades públicas que satisfazer: em uma palavra, não há res publica. (PRADO 2004; p. 162).

Na primeira parte do conto, junto à apresentação da natureza que envolverá todos os acontecimentos do enredo são apresentados os protagonistas do conto, os cinco cães *fox-terriers* (Old, Milk, Dick, Prince e Isondú), além dos peões e do Mr. Jones, como é de costume observar em vários contos de Quiroga os animais são humanizados como forma de fazê-los expressar a experiência conseguida no território natural, *locus operandi* da barbárie, sem deixar de lado as noções de estranhamento de Ginzburg aplicadas perfeitamente neste caso. Somente os cinco cães terão o olhar e o cotidiano modificados pela aparição da morte imperceptível aos humanos, mesmo no caso do Mr. Jones a morte simplesmente o pega de surpresa após sentir os efeitos fulminantes da insolação.

Ao contrário do clímax na terceira parte do conto, a presença do sol escaldante percorrendo todo o conto, influenciando em todas as ações cotidianas dos personagens atinge até mesmo o

narrador como é possível perceber na lenta descrição da primeira parte do livro, onde demonstrou a preocupação já apontada de mostrar a natureza como totalidade, não como mero aspecto local. Na segunda parte, a intensidade do conto aumenta revezando momentos de alívio e tensão dos cães cercando seu dono para evitar a chegada da morte, mesmo sabendo pela experiência dos mais velhos “que quando uma coisa vai morrer, aparece antes” (QUIROGA, 2001; p. 76).

A consequência imediata da morte de Mr. Jones é a chegada da barbárie profunda na vida dos cães que protagonizaram a história. Conforme anunciado anteriormente os índios acabaram dividindo os animais mudando sua condição de vida cotidiana inicial para uma realidade bem pior e indesejada ao longo do conto.

No enredo deste conto a trajetória percorrida pela morte personificada na imagem de Mr. Jones ocorre em três aparições – sentada no tronco observando os cães, com a morte do cavalo e atravessando a cerca de branco para levar Mr. Jones - com seu rastro ocultado por uma história secreta dentro do enredo principal do conto, toda irrupção dela dentro da história central promove mudanças significativas, seja no comportamento dos personagens ou na velocidade da narração.

Percebe-se no enredo uma espécie de osmose entre o horror e o habitual, pois a irrupção da morte leva à mudança do cotidiano diante da iminência do confronto que ocorrerá com o cavalo no final da segunda parte e na morte do dono na última.

Entendendo a personificação da morte como elemento inexplicável pela razão humana e somente compreendida pela experiência dos cães mais velhos, podemos entendê-la sob a categoria de monstro, este foge a ordem natural da ciência contemporânea e encontra na sensação de perigo e impureza sua diferenciação para outros tipos de seres.

Tendo em vista a constatação de que muitos monstros têm sua origem em lugares desconhecidos do mundo humano (espaço, terra, mar...), ou lugares marginais, como cemitérios, torres, castelos abandonados, no caso de Quiroga pode ser associado aos elementos constitutivos da ideia de barbárie em fins do século XIX, ou seja, a natureza, o meio rural

O horror tributário da presença do monstro neste conto aponta para um deslocamento das categorias racionais defendidas pela ideia de civilização no início do século XX para um conjunto de sentido oposto: a barbárie.

Tanto leitores quanto personagens podem perceber na irrupção do horrível sua filiação aos conceitos dicotômicos de civilização e barbárie, seja pela temática ou abordagem do autor no conto “A Insolação” como pela estrutura estética da obra que conduz à ação do horror na realidade. Entretanto, estas noções podem ser complementadas por outros contos do autor.

O início do conto “La vida intensa” traz uma constatação estatística “98 por ciento de mujercitas, admirables en todo sentido en Buenos Aires, fracasarían lamentablemente en el bosque”, deixando claro que toda a poesia atribuída à vida no campo é enganosa e se desfaz em poucos dias. Estas afirmações estão ligadas ao desejo do personagem Julio Shaw, cansado da vida na cidade, planeja ir ao meio rural com sua mulher.

Apesar de todos os perigos conhecidos e advertidos por Shaw seu desejo permanece e o leva com sua esposa ao campo, o local onde ficam no Paraguai os encanta inicialmente, tanto pelo clima quanto pela paisagem que embala seu feliz matrimônio, após alguns dias o casal já organizou suas tarefas conforme as horas do dia, resquícios da mentalidade civilizada que trouxeram consigo na bagagem.

Entretanto, numa noite a víbora, já anunciada no início do conto entra no quarto e pica a esposa de Shaw que acaba morrendo culpando seu marido. Ainda que muitos trabalhem este enredo utilizando como base a própria vida do autor, ele traz consigo outros elementos que podem ser notados inclusive em outras obras. Como Benincasa, Shaw também é seduzido pela vida no campo e isto traz consequências trágicas, no primeiro caso para o próprio protagonista; já, no segundo caso apesar de conhecer os perigos o personagem não consegue evitar a morte da esposa.

A natureza cheia de perigos conhecidos, mas imprevisíveis acaba por tornar-se a sepultura de muitos dos protagonistas de Quiroga, como em outros contos, as mortes ligadas a natureza não seguem uma lógica maniqueísta, Quiroga introduz o monstro não simplesmente como o reponsável pela morte, mas como revelação da inevitável força instintiva da natureza. Nos casos da víbora em “La vida intensa” e da jararacuçu em “À deriva”, os animais agem conforme suas necessidades de sobrevivência. Shaw adverte sobre seu perigo no início do conto, enquanto, no segundo caso, a primeira frase é “O homem pisou em algo esbranquiçado e em seguida sentiu a mordida no pé. Saltou para a frente e, ao virar-se evocando Deus, viu uma jararacuçu que, enrolada sobre si mesma, esperava outro ataque” (Quiroga 2001; p . 69). Com esta frase inicial de “À deriva”, o contísta cria o sistema dominante no qual todo o enredo ocorrerá

A vida intensa só é possível com o contato do aventureiro com o ambiente, razão e instinto se unem neste passo, mesmo Shaw e Benincasa apesar de serem homens da cidade, aventuram-se no campo, também eles seguem os passos de civilizadores, procurando dominar a natureza também no discurso, a sobrevivência destes homens também está ligada a esta conquista acompanhada da razão que conhece os perigos, mas muitas vezes o ignora, subestima e, no caso destes contos não pode ser contido ou revertido pelos personagens, pois é parte intrínseca das relações presentes ali.

De fato, o homem apesar de possuir os saberes científicos, geográficos, ofídicos, zoológicos e botânicos para sobreviver neste ambiente, não impede a irrupção do monstro e o horror promovido por ele, em especial a morte.

3. O MONSTRO COMO ELEMENTO REVELADOR DA BARBÁRIE

O artista se vê diante de um mundo cuja natureza é opaca, caótica e dentro dessa realidade busca seu espaço, moldando-se em certo sentido, mas em geral sua intromissão é violenta e o modo de agir é sobretudo estético, trata-se de uma questão formal. Neste sentido, diante dos padrões visuais de representação existentes o artista acaba por criar seus monstros para conseguir dar conta de estabelecer uma relação crítica com o mundo e revelar suas distorções.

“El artista está proyectado en el mundo, coloreándolo, deformándolo por su mera presencia, actuando como un reactivo químico sobre las formas. Y las formas son importantes, porque constituyen la sustancia de los signos. Sin ellas no habría arte y el mal del mundo no tendría cura” (AIRA 1993; p. 56).

As formas dadas aos objetos, ainda que limitem e separem, podem ser deformadas pelo artista conforme os seus interesses e concepções. A intervenção do artista na estrutura dos objetos pode revelar um funcionamento para a coisa distinto do imaginado normalmente e, a literatura aparece como campo privilegiado deste transtorno, pois permite ao artista alterar o funcionamento do mundo e das coisas através das palavras.

“La opción formal crea su mundo, y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera” (AIRA 1993; p. 57)

O monstro é um organismo e o organismo é um monstro, constitui-se como projeção da individualidade do autor, num sistema particular de significação, lembrando que a literatura permite ao escritor criar um mundo com valores e regras próprias do mundo literário. Evidentemente este organismo, base funcional do universo criado pelo artista, está impregnado do mundo do qual o autor faz parte.

Por ser um organismo, o Monstro surge como um sistema de ideias constituindo-se como um eixo de representação e apreensão do mundo literário no qual está inserido, o “Monstruo crea su propia necesidad en el discurso, su necesidad de explicarse o expresarse” (AIRA 1993; . 61).

A utilização do horror por Quiroga e Sarmiento, ainda que distintos em seus aspectos mais específicos, traz o monstro como opção estética para alcançar o efeito desejado, sua presença termina por corroborar as intenções de ambos os autores, ou seja, enquanto Sarmiento utiliza-se deste organismo para mostrar as consequências da barbárie na constituição da sociedade e cultura argentinas; Quiroga, por sua vez, acaba por revelar a convivência e o conflito entre civilização e barbárie no território argentino. Aquilo que é caótico, perigoso, e distorcido, em Sarmiento precisa ser submetido e eliminado na construção do Estado Nacional e, no contista, aparece como parte constitutiva e indissociável da estrutura social e cultural.

“El Monstruo crea su propia necesidad en el discurso, su necesidad de explicarse o expresarse” (AIRA 1993; 61)

Esse monstro acaba por personalizar a essência do discurso político e social presente em seus autores. Evidente que o enredo do Facundo, bem como dos contos selecionados de Quiroga acaba por criar desde o início o contexto necessário para a culminação da monstruosidade e chegar ao efeito de horror.

Ao longo dos contos de Quiroga a caracterização do monstro ocorre gradualmente, acumulando elementos para dar forma a sua aparição próxima ao desfecho, seguido de uma explicação científica que não só corrobora a relação conflitiva entre civilização e bárbarie geradora do horror, mas acaba por apontar para um ser possível, acentuando o efeito pretendido.

Tomemos como exemplo o conto “A Galinha Degolada” de Horácio Quiroga, nele uma família em sua casa no sítio vive um drama com o idiotismo dos seus filhos, chama a atenção a construção da monstruosidade destes.

O momento em que a empregada mata uma galinha sem perceber a presença dos meninos chama a atenção por revelar seu caráter monstruoso: “Virou-se e viu os quatros idiotas, com os ombros grudados um no de outro, olhando estupefatos a operação. Vermelho... vermelho” (Quiroga 2001; p . 53)

Pensando nesta imagem dos quatro com os ombros grudados, somada a toda a caracterização feita desde o início do conto como, por exemplo, “Tinham a língua entre os lábios, os olhos estúpidos, e viravam a cabeça com a boca toda aberta” ou quando estão no banco e diante da luz do

sol “riam enfim estrepitosamente, congestionados pela mesma hilaridade ansiosa, olhando o sol com alegria bestial, como se ele fosse comida”, no mesmo trecho aparece “o dia inteiro sentados em seu banco, as pernas penduradas e quietas, empapando as calças de uma saliva pegajosa”. Temos assim a personalização completa de sua monstruosidade unida numa só imagem pela sincronia dos seus atos que culminaram ao desfecho trágico da captura e morte de sua irmã mais nova.

Entretanto, este monstro é construído ao longo do conto, assim é possível verificar seu caráter revelador, todos os quatro filhos nascem amados e com boa saúde sendo os últimos dois gêmeos, contudo, passados pouco mais de um ano são acometidos por convulsões e ficam idiotas, babões, amolecidos e mesmo “mortos”, conforme o autor, sem reconhecer sequer os pais, menciona o autor ainda que apesar de recobrem os movimentos perdem a inteligência, a alma e até o instinto. A única faculdade que lhes restava, e que será decisiva no final do conto, é a imitativa.

As causas da meningite dos meninos acabam sendo insinuadas pelo médico no início do conto, ainda que sem confirmar nada, Berta teria um sopro no pulmão e Mazzini um pai que ficara louco, a hereditariedade é apontada assim como a explicação para o idiotismo. O histórico familiar trazia remorso a Mazzini e, ao mesmo tempo, acabava por criar um clima de tensão entre o casal, em vários momentos trocam ofensas e acusações, contudo, ainda apaixonados acabam por conceber uma filha Bertinha que apesar das preocupações dos pais não passou pelos problemas dos irmãos, que sequer tem um nome.

Entretanto, o seu nascimento trouxe ao casal profunda felicidade, ao mesmo tempo, em que reduziu a zero os cuidados com os outros filhos, abandonados, sujos, sem qualquer traço de amor maternal ou preocupação dos pais, mais do que isso “ao nascer Bertinha esqueceu-se quase que completamente dos outros. Sua simples lembrança a horrorizava como a lgo atroz que a tivessem obrigado a cometer” (QUIROGA, 2001; p. 52), culminando ainda na afirmação posterior de que “quanto mais intensos eram os arrebatos de amor ao seu marido e à sua filha, mais irritado era seu humor com os monstros” (QUIROGA, 2001; p. 53).

Os lugares também são importantes elementos do conto, a parte interior da casa aos poucos deixa de ser o espaço natural dos quatro meninos, quando estão dentro são tratados com brutalidade pela empregada que cuida deles e com indiferença e desprezo pelos pais, na cena da cozinha a ordem da mãe é “Eles têm de sair, Maria. Ponha para fora! Ponha para fora, estou mandando!” (QUIROGA, 2001; p. 53), na próxima vez que entrarem na cozinha será para matar a irmã.

Apenas no espaço externo da casa, o quintal do sítio, eles não são incomodados e vivem o tempo todo neste ambiente de terra, com um banco há cinco metros do muro a esquerda do terreno, atrás do qual o sol se põe. Semelhante ao artrópode dentro do travesseiro de Alícia que a leva a

morte, o monstro, reflexo da barbárie, da falta de soluções ou explicações científicas, invade o espaço próprio da civilização, a casa, o lugar da família normalmente concebida, vindos de fora para distorcer a ordem e colocar fim a vida de Bertinha de forma trágica, horrível.

O monstro de Quiroga revela a natureza conflitiva da sociedade argentina, onde o horror nasce do confronto entre civilização e barbárie, surge como recorrência e revelação desta convivência, ao mesmo tempo, em que é violenta e conflitiva torna-se base para a construção das relações sociais argentinas.

Um traço marcante deste conto é a marcação temporal, mais intensa que a espacial, do início ao fim encontramos contagens como “o dia todo”, “nos últimos tempos”, “passados três anos”, “antes”, “depois”, o sol que se põe, enfim, há uma noção processual nisso tudo, os acontecimentos e, principalmente o desfecho são sempre observados nesta perspectiva, como resultado dela. A exemplo do monstro antropóide do travesseiro de Alícia a monstruosidade dos filhos anônimos foi alimentada, com o passar do tempo - determinante para sua formação e manifestação trágica – pelos dramas vividos nos casamentos em crise, no caso de Mazzini e Berta como resultado da meningite apontada como de origem hereditária, contudo, ainda assim um casal que se ama e consegue sua realização com o nascimento da menina bertinha, ao contrário de Jórdan e Alícia, esta padece diante da frieza do marido tendo sua vida sugada pelo monstro.

Conforme a definição de Kristeva, o horror deve perturbar a ordem e, especialmente as regras estabelecidas pela sociedade, a explicação científica ao final dos contos quiroguianos selecionados deixa claro o caráter de exceção dado a combinação de mel silvestre, paralisia e morte pela correição. Todavia, a correição, da forma como é apresentada no conto, não respeita o esquema racional consolidado sobre ela, o qual é apresentado pelo narrador como de conhecimento de Benincasa quando da primeira investida das formigas durante a noite, este saber consolidado é desrespeitado e negligenciado no desfecho do enredo.

A correição aparece como monstro na concepção de J. Cohen, pois representa um contexto histórico social revelado pela barbárie considerada no final do século XIX e início do XX, ou seja, cumprindo a sua função etimológica como “aquele que revela”, este está fora dos padrões reconhecidos como racionais e é responsável direto pelo efeito de horror adquirido pelos personagens, neste caso específico, apenas Benincasa, já que o padrinho apenas reconhece como possível quando encontra o corpo.

Todos estes elementos analisados levam à ligação direta existente entre a organização estética e temática dos contos de horror de Quiroga com a análise feita em Facundo por Sarmiento apesar de apresentar discordâncias típicas do período histórico social vivido pelo contista latinoamericano.

Dessa forma, o retrato emblemático do “Mel Silvestre” e das ideias apresentadas até aqui é claramente a cena do padrinho encontrando o esqueleto de Benincasa coberto de roupas, mas sem partícula alguma de carne, trata-se do ápice do horror proporcionado pela presença do conflito entre civilização e barbárie, cidade e campo, vida e morte, etc.

Ao mesmo tempo, no “Travesseiro de Plumas”, o duplo de Poe se reflete na correspondência entre Jordán e a casa, por sua frieza e dureza silenciosa ao mesmo tempo em que identifica o monstro ao marido pelo aspecto vampiresco do enredo. Enquanto Jordán suga a vida, os desejos femininos de Alícia o monstro literalmente se alimenta lentamente do seu sangue de dentro do travesseiro. Ademais, o duplo também se configura na composição do enredo, retomando Piglia, a história em primeiro plano é a trajetória da doença misteriosa de Alícia que a leva à morte, ao mesmo tempo, uma história secreta se configura no próprio matrimônio do casal que contribui para o efeito final no encontro provocado pela morte da esposa, mas também para a revelação feita após a sua morte.

A descoberta do monstro dentro do travesseiro de Alícia através das duas gotas de sangue encontradas revela não só o antropóide, mas o seu duplo, Jordán, claramente ignora sua condição e não sabe lidar com ela, de outra forma o monstro acaba por revelar o real, o casamento fracassado, assim o desfecho é uma nova descoberta, o travesseiro passa a ser visto como o local onde o visível e o secreto se encontram, local que guarda o segredo da estrutura do conto, das duas histórias que produzem o efeito de horror.

O encontro do monstro é retratado no conto como um processo científico, revelado por uma observação, “sobre a fronha, nos dois lados da marca afundada que a cabeça de Alícia havia deixado, viam-se duas manchinhas escuras” (QUIROGA, 2001; p. 66), a experiência como uma operação “sobre a mesa da sala de jantar Jordán cortou a fronha e o folho de um talho só” (QUIROGA, 2001; p. p. 66), uma possível imagem do médico com o bisturi, abrindo para ver como se fosse uma lição de anatomia tendo a empregada como assistente e a descoberta, “Noite a noite, desde que Alícia havia caído de cama, tinha aplicado sigilosamente sua boca – a tromba, melhor dizendo – às têmporas dela, sugando seu sangue” (QUIROGA, 2001; p. p. 66). A presença do médico, o cientista do século XIX e começo do XX, acontece tanto em Poe quanto em Quiroga e ela não consegue contornar a situação, pelo contrário apesar do diagnóstico dado as enfermidades das mulheres são totalmente inúteis para reverter a situação delas.

Podemos pensar que o duplo do monstro antropóide/Jordán se completa na estética e temática do conto de Quiroga como elementos reveladores, ao mesmo tempo, em que o fantasma, o sobrenatural representado monstruosamente em Madeline também se encontra com o seu duplo ao final, todavia, deve-se ter em mente a contribuição de Roderick para a morte da irmã cataléptica, pois

este a ouvia se mover no túmulo e não fez nada, em ambos os enredos o desfecho é revelador, bem como o efeito de horror é conseguido com a presença igualmente reveladora do que Cohen chamou de monstro e, além disso, o leitor é levado a se internalizar à obra com os pés fincados em sua própria realidade cotidiana e racional através dos narradores e isto age como um recurso estratégico para atingir o efeito esperado em ambos os contos, mesmo a explicação científica ao final do conto de Quiroga não retira a sua atmosfera terrível, pelo contrário, ao mencionar a existência do parasita em travesseiros de plumas deixa o leitor sobressaltado quanto a possibilidade real de ser atingido em seu mundo civilizado imerso e em constante embate com a barbárie.

O recurso à monstrosidade também pode ser observado no horror político de Sarmiento, este além de representar o próprio caudilho na esfera do horror, traz passagens muito emblemáticas de sua noção do horror e do monstro. Agora se atente ao trecho completo extraído do livro e citado a seguir:

Situa entre as cidades de San Luis e San Juan um vasto deserto que, por sua completa falta de água, recebe o nome de *travesía*. O aspecto daquelas sociedades é, em geral, triste e desamparado, e o viajante que vem do oriente não passa pela última represa ou cisterna de campo sem prover seus *chifles* de suficiente quantidade de água. Nessa *travesía* teve lugar, certa vez, a estranha cena que se segue: os esfaqueamentos, tão frequentes entre os nossos gaúchos, forçaram um deles a abandonar às pressas a cidade de San Luis e ganhar a *travesía* a pé, levando a sela no ombro, a fim de escapar da perseguição da justiça. Dois companheiros logo o alcançariam, assim que conseguissem roubar cavalos para os três.

A fome ou a sede não eram os únicos perigos que então o aguardavam no deserto, porque um *tigre cebado* andava havia um ano seguindo os rastros dos viajantes, e já passava de oito o número dos que tinham sido vítimas de sua predileção pela carne humana. Costume ocorrer, por vezes, naqueles países onde a fera e o homem disputam entre si o domínio da natureza, que este caia sob a garra sangrenta daquela; então, o *tigre* começa a preferir a carne dele, e é chamado *cebado* quando se dedica a este tipo de caça, a caça a homens. O juiz da campanha imediata ao teatro de suas devastações convoca os varões aptos para a *correría*, e sob sua autoridade e direção se inicia a perseguição do *tigre cebado*, que raramente escapa da sentença que o põe fora da lei.

Quando o nosso fugitivo tinha caminhado coisa de seis léguas, pensou que estava ouvindo o *tigre* a bramar, à distância, e suas fibras estremeçeram. O bramido do *tigre* é

um grunhido como o do porco, porém acre, prolongado, estridente, que, mesmo sem haver motivo para temor, causa um abalo involuntário nos nervos, como se a carne se agitasse, por si só, ao anúncio da morte.

Alguns minutos depois, o bramido foi ouvido mais nítido e mais próximo; o *tigre* já vinha atrás do rastro, e só se avistava uma pequena algarobeira a uma longa distância. Era preciso apertar o passo, correr, enfim, porque os bramidos se sucediam com mais frequência, e o último era mais nítido e mais vibrante que o anterior.

No fim, lançando a sela no caminho, o gaúcho se dirigiu para a árvore que tinha avistado, e apesar da fraqueza do tronco, felizmente bastante elevado, pôde subir até a copa e se manteve numa contínua oscilação, meio oculto entre os galhos. Dali pôde observar a cena que se passava no caminho: o *tigre* marchava a passo acelerado, farejando o solo e bramindo com mais frequência, à medida que sentia a proximidade de sua presa. Passa diante do ponto em que esta tinha deixado o caminho e perde o rastro; o *tigre* se enfurece, remoinha, até que avista a sela, que despedaça com um tapa, espalhando pelo ar seus apetrechos. Ainda mais irritado com esse embuste, torna a buscar o rastro e, enfim encontra a direção para a qual seguia e, erguendo a vista, vê sua presa fazendo a, algarobeira balançar com seu peso, como um frágil cana quando as aves vêm pousar em suas pontas.

Desde então, o *tigre* não mais bramou: aproximava-se a saltos, e num abrir e fechar de olhos suas enormes garras já se apoiavam a duas varas do solo, sobre o tronco delgado, ao qual comunicavam um tremor convulsivo, que agia sobre os nervos do mal seguro gaúcho. A fera tentou dar um salto, impotente; deu uma volta ao redor da árvore, medindo-lhe a altura com olhos avermelhados pela sede de sangue, e, por fim bramando de cólera, deitou-se no chão, batendo a cauda sem cessar, os olhos fixos em sua presa, a boca entreaberta e seca. A cena horrível já durava duas horas mortais; a postura violenta do gaúcho e o fascínio aterrador que sobre ele exercia o olhar sanguinário, imóvel do *tigre*, do qual não conseguia afastar os olhos, por força de uma atração irresistível, tinham começado a enfraquecer suas forças, e ele já via se aproximar o momento em que seu corpo extenuado cairia na larga boca do animal, quando o rumor distante de galope de cavalos lhe deu esperança de salvação.

Com efeito, seus amigos tinham visto o rastro do tigre e corriam, sem esperança de salvá-lo. Os destroços da sela lhes revelaram o lugar da cena, e voar até ali, desenrolar seus laços, atirá-los sobre o *tigre empacado* e cego de fúria, foi obra de um segundo. A

fera, estirada com dois laços, não pôde escapar às punhaladas repetidas que, vingando-se de sua longa agonia, aquele que seria sua vítima lhe aplicou. “Aí eu soube o que era sentir medo” – dizia o general Don Juan Facundo Quiroga, contando o caso a um grupo de oficiais. (SARMIENTO 2010; p. 157 a 160)

A construção literária realizada na citação anterior pode muito bem passar por um *conto*, especialmente se o destacarmos para análise, sua estrutura remete não apenas as noções sarmientinas, como pode ser estudado a luz das possibilidades veiculadas por este projeto. Escrito por um narrador em terceira pessoa e, ao mesmo tempo, protagonista apresenta a situação do Facundo como comum à região onde ocorriam muitos esfaqueamentos.

Trata-se de duas histórias bem delimitadas a primeira do Facundo e sua fuga e a segunda a do “tigre cebado” e sua trajetória de mortes no deserto, ambas se encontram na parte final do enredo após uma dinâmica acelerada até o encontro dos dois que provoca o efeito na obra. A própria categoria narrativa do “monstro” pode ser utilizada aqui, apesar da explicação plausível e racional o tigre aparece fora de sua posição natural e como catalisador do ambiente de perigo ligado ao deserto na Argentina.

A introdução da vida de Facundo revelado como protagonista no desfecho do conto, aponta para uma história que se propõe um relato verídico de alguém que já morreu, portanto, um relato narrado poeticamente por Sarmiento, contudo traz a luz da ficção a história deste emblemático personagem que resume as contradições e anseios do escritor.

Sarmiento faz uma descrição física de Facundo seguindo os pensamentos do século XIX sobre frenologia, trata-se de uma descrição poética predominantemente ligada a natureza “bosque de cabelo”, “barba (...) que subia até as maçãs”, uma descrição semelhante a do tigre, olhos “cheios de fogo” (o tigre tinha “olhar sanguinário”) causava uma “sensação involuntária nos nervos” e ainda seu “tom moreno pálido (...) caia bem entre as sombras”.

A estrutura de sua cabeça revelava, no entanto, sob a cobertura selvática, a organização privilegiada dos homens nascidos para mandar (SARMIENTO 2010; p. 162).

Facundo é a personificação do outro, do inimigo ficcionalizado como espectro evocado para revelar o segredo de um povo nobre, a imagem criada deste personagem no primeiro parágrafo remete ao sobrenatural e a monstruosidade como categorias reveladoras do bárbaro, Sarmiento dá voz aqueles que a literatura e a história argentinas ocultaram em suas entranhas. A evocação quase

ritualística desta passagem insinua um monstro guardião de um enigma que permitirá a “nós” – novamente Sarmiento coloca-se junto ao leitor – o acesso a um conhecimento a muito escondido. O Facundo ficcionalizado no sobrenatural monstruoso é caracterizado com os seguintes aspectos: morte trágica, erguendo-se do pó ensangüentado que cobre as tuas cinzas dez anos após a sua morte, com uma presença na tradição popular, na política e nas revoluções argentinas e agora sua alma possui Rosas, seu complemento mais perfeito.

Sombra terrível de Facundo, vou evocar-te, para que te ergas, sacudindo o pó ensangüentado que cobre tuas cinzas, e nos expliques a vida secreta e as convulsões internas que dilaceram as entranhas de um povo nobre! Tu possuis o segredo: revela-o para nós! (SARMIENTO 2010; p. 49)

Na estrutura desta obra é preciso notar que apesar de Sarmiento realizar a evocação, as respostas dadas pela sombra terrível de Facundo são também elas do autor, as revelações e os segredos fazem parte do monólogo de um escritor, que constrói a si mesmo como civilizado ecoando em seu monstro os próprios enigmas, os medos e a sua política. Isto já é proposto em sua citação inicial em francês onde declara sua posição como historiador imparcial o qual ao mesmo tempo vivencia seus estudos. O trabalho do historiador no século XIX está envolto na confiabilidade e legitimidade de suas fontes e junto a este estatuto figura na mesma página, exatamente na próxima linha uma evocação ao sobrenatural associado imediatamente ao elemento bárbaro que ganha vida nas tradições populares e políticas e se completa em um tirano como Rosas, estas ideias ainda ecoam as palavras proferidas anteriormente na advertência do autor.

Através do elemento sobrenatural da sombra de Facundo, Sarmiento inaugura os primeiros parâmetros do diálogo desejado com Rosas, inicialmente caracterizado como possessão de Quiroga a quem aperfeiçoa em suas práticas e ideias: “o que nele era só instinto, iniciação, tendência, com Rosas se converteu em sistema, efeito e fim” ou ainda uma “natureza campestre, colonial e bárbara se transformou, nessa metamorfose, em arte, sistema e política regular” (Sarmiento 2010; p. 50). Trata-se do duplo Facundo/Rosas que se encontra enquanto representação categórica da barbárie em seu caráter monstruoso/revelador.

A construção sarmientina da imagem da barbárie em cima do seu elemento monstruoso aponta um Rosas possuídos de cadáveres voluntariamente lançados sobre seu caminho, um monstro guardando o enigma da política nacional caracterizado como “a Esfinge Argentina, metade mulher, pelo que tem de covarde, metade tigre, pelo que tem de sanguinário” (SARMIENTO 2010; p. 50).

Para compreender melhor este monstro e seu enigma Sarmiento condiciona a isso uma análise aprofundada e inédita das tradições populares, do meio físico e dos costumes sobre os quais ele foi gerado. Inicialmente, Sarmiento procura situar geograficamente a Província Argentina ou Confederação Argentina dentro do continente Sul Americano utilizando para isso referências claras para europeus e americanos. Sua descrição privilegia aspectos físicos remetendo a originalidade da região, num certo sentido seu destaque a presença de imensos rios que levam as entranhas desta nação parecem se esforçar para criar a atmosfera própria do surgimento das primeiras civilizações hidráulicas no Egito e na Mesopotâmia. Apesar da referência posterior feita a presença imensa do deserto ainda permitir certa associação com o oriente, no caso americano refere-se a muito mais a uma região desabitada pela civilização e que de fundamental para a compreensão da dicotomia tema desta obra “rodeia de todos os lados e se insinua por suas entranhas” (SARMIENTO 2010; p. 68).

Este território anunciado antes de ganhar novos contornos e conduzir a imagem mais elaborada do gaúcho argentino aponta para suas primeiras características através de um procedimento que procura criar uma atmosfera de horror, partindo dos pressupostos anteriores sobre a relação entre o homem e o ambiente,

“Na solitária caravana de carroças que pesadamente atravessa os pampas, e que se detém para o repouso momentâneo, a tripulação, reunida em torno de um escasso fogo, volta maquinal a vista para o sul ao menor sussurro do vento, que agita a relva seca, para fundir os olhares nas trevas profundas da noite, em busca dos vultos sinistros da horda selvagem que pode, de uma hora para outra, surpreendê-la despercebida” (SARMIENTO 2010; p. 68)

Os índios são vistos como parte da natureza sendo utilizados por Sarmiento para criar uma experiência de horror com a representação monstruosa dos nativos como “vultos sinistros”. Apresenta assim a atmosfera que considera determinante para a formação do gaúcho, cercado de perigos e conhecedor da natureza (através das orelhas do cavalo), ou ainda, “Se não é a proximidade do selvagem o que inquieta o homem do campo, é o temor de um *tigre* que esteja à espreita, de uma víbora em que possa pisar” (SARMIENTO 2010; p. 71).

Partindo destas ideias Sarmiento aponta para características do gaúcho determinada pelo meio e que vai servir de motivo nos contos de Quiroga:

“Essa insegurança da vida, que nas campanhas é habitual e permanente, imprime no caráter argentino, a meu ver, certa resignação estoíca quanto à morte violenta, que faz dela um dos percalços inseparáveis da vida, uma maneira de morrer como qualquer outra, e talvez possa explicar em parte a indiferença com que se dá e se recebe a morte, sem deixar entre os que sobrevivem impressões profundas e duradouras” (SARMIENTO 2010; p. 71).

A monstrosidade bárbara é engendrada pela civilização, é fruto da cidade e sua postura política, econômica e social, mas não ao mesmo tempo em que é gerada sob seu olhar também acaba sendo assimilada por ela.

Sarmiento chama Facundo de *caudilho mais jovem e empreendedor* ou como *tigre à espreita*. Sarmiento trabalha a sua obra, mesmo todo o conteúdo político e histórico, como uma obra literária, seus personagens são caracterizadas em vários momentos. Facundo é caracterizado como perdido em uma força de expansão própria de sua alma; já Rosas é aquele que esteve ocupado com a obra de *personificação da campanha*.

O assassinato de Dorrego foi o estopim da guerra civil com seus caudilhos, generais, políticos sendo mortos, chama a atenção a construção de de alguns parágrafos resgatando elementos anteriores como a imagem do tigre cebado ou a produção de imagens terríveis para representar a situação “os demais corpos sem nome se desfizeram e se converteram numa massa informe e indisciplinada, que se dissipa pelos campos” (SARMIENTO 2010; p. 258).

A concepção de terror de Sarmiento ligada à reação física dos personagens e do leitor, pode ser atribuída também à barbárie, por exemplo, em Facundo *dominando tudo pela violência e pelo terror*, ou Rosas triunfando com o exército e levando *o terror e as matanças a todos os confins da República*. Sem perder de vista que ela é gerada pela civilização.

Após a morte de Quiroga com um balaço no olho, Santo Pérez, o assassino, mata o sargento com um balaço no coração e degola seu sobrinho no chão. Este personagem tem sua história brevemente contada como muitas outras ao longo da narrativa, contudo, Sarmiento constrói uma narrativa que apesar de curta traz elementos importantes de uma ficção futura verificada em Quiroga. O autor cria uma atmosfera fantasmagórica para o início de uma perseguição do personagem que matou Facundo que terminará com sua execução.

A morte bárbara do menino, a degola com a faca, por um bárbaro a cavalo dá origem ao sobrenatural na narrativa, a partir daí Pérez é atormentado pelo gemido e pela visão do menino, torna-se o único arrependimento do bárbaro em fuga, Sarmiento cria uma atmosfera de horror com a

natureza, *oculto na brenha das rochas, nos matos emaranhados* e, mais claramente em *vacilante claridade das estrelas, escuridão, árvores sombrias* e a *encruzilhada* que encerra o trecho, gradativamente a natureza modifica-se junto com as suas emoções, o desespero aumenta e todo o ambiente prepara a aparição; no mato ouve através do vento *o gemido lastimoso do menino*, logo após com *olhares inquietos* procura o *pequeno vulto branquicento do menino* que vê justamente no cruzamento de caminhos pela via que Santos deixa.

Portanto, o procedimento literário utilizado por Sarmiento e as ideias contidas na construção de sua narrativa podem ser emblemáticas para a teoria e metodologia de análise da literatura como fonte histórica, ainda que estas páginas tragam apenas indícios destas possibilidades.

CONCLUSÃO

O historiador Nicolau Sevcenko dedicou-se à literatura como fonte histórica em seu livro *Literatura como Missão* quando estudou os autores Euclides da Cunha e Lima Barreto no período histórico da Primeira República no Brasil, nele dedicou sua conclusão a teorias sobre a literatura, onde menciona que os “fenômenos históricos se reproduziram no campo das letras, insinuando modos originais de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir” (SEVCENKO 2003: p. 286).

Contudo, a análise dos aspectos históricos não se restringe às características formais, ou a menção a algum evento histórico, pelo contrário, também pode ser verificada nas instâncias complexas, “repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção” (SEVCENKO 2003: p. 299). A literatura pode observar a sociedade pela espontaneidade de ações e transformações e por um conjunto mais ou menos estável de códigos formais que orientam e definem o espaço da ação comum.

Antônio Candido num texto de 1961, utilizado como capítulo introdutório ao seu *Literatura e Sociedade* de 1965 relata que:

Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO 2008; p. 5).

Além disso, Cândido afirma que o social,

fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético) (CANDIDO 2008; p. 5).

Num primeiro momento, a obra só era importante a partir de uma explicação externa, medida pela sua relação com a realidade, em outro ponto a estrutura passa a ser algo determinante de sua peculiaridade. Para Antonio Candido isso tudo contribuiu para um processo interpretativo.

quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar (CANDIDO 2008; p. 5)

Candido aponta ainda que o elemento social não pode ser visto como temática superficial e rasa do enredo, pelo contrário quando se tem uma temática social em um livro, por mais que ela se apresente como sociológica, como a sociedade capitalista e patriarcal do livro *Senhora*, não é o bastante, pois ela deve figurar como “traço social constatado” “visto funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO 2008; p. 6). Em outras palavras, este elemento social deve ser “como fator de própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO 2008; p. 7).

Claramente, as menções feitas por Sevcenko e Candido podem ser projetadas sobre a literatura e a sociedade, pois há uma relação reflexiva entre eles, de forma alguma determinista e, em certo sentido, pouco autônomas, não se pode negar a influência da história para compor os meandros do diálogo entre a literatura e a sociedade. Ambos reconhecem as significações e interpretações permeando estas instâncias de forma ampla, não restrita à temática, mas sim estendida ao contexto, ao consumo, à edição, à forma, etc.

A abordagem das características sociais como elementos constitutivos da forma e do conteúdo, acrescentados da diversidade de significados são igualmente relevantes para esta discussão, contudo, será necessário ampliá-la para aprofundar estes aspectos e mesmo aperfeiçoá-los, tendo em vista, ser possível pensar em fazer uma análise entre literatura e história em obras

aparentemente sem vocação ou pretensão autoral ligada à história ou mesmo que permitam uma análise mais sofisticada dos mecanismos do fazer literário e do fazer historiográfico.

Carlo Ginzburg em seu livro *Nenhuma ilha é uma ilha* demonstra a sua preocupação com o procedimento na construção literária, tanto sua quanto das fontes analisadas, sua postura fica explícita na introdução ao abordar objetivamente o *ensaio* como forma literária heterogênea. O autor dá um exemplo de análise literária a partir desta forma escolhida, sua estrutura traz a tona questões específicas da História das Ideias ao propor pesquisas envolvendo a produção, circulação e recepção das ideias, em seus capítulos Ginzburg faz discussões sofisticadas da literatura inglesa ora como leitor, ora analisando os leitores das obras escolhidas, ora como editor e por fim debruçando-se sobre os meandros das obras.

Para ele as narrativas históricas não estão voltadas exclusivamente para a busca da verdade, mas por perguntas e respostas elaboradas de forma narrativa: “Ler a realidade às avessas, partindo de sua opacidade, para não permanecer prisioneiro dos esquemas da inteligência” (GINZBURG; 2004, p. 14).

São citados ainda Philip Sidney, autor de *Defesa da poesia*, leitor de François Bauduin, professor da Universidade de Arras, ambos escritores do século XVI utilizados por Ginzburg também como leitores para apontar aspectos da história e da arte, o primeiro compara o historiador a um poeta que constrói seu discurso dando ao fato qualidades e circunstâncias não de modo absoluto. Contudo, Bauduin acredita que apesar do historiador dar tais cores aos fatos este deve evitar a liberdade de criação concedida a poetas e artistas.

Contra o lugar-comum corrente segundo o qual todas as narrativas pertenceriam em alguma medida à esfera da ficção, procurou-se mostrar que existe uma relação complexa entre as narrativas inventadas e as narrativas com pretensão à verdade (GINZBURG; 2004. p 64).

Claramente a problemática relação entre história e ficção ganha importância para Ginzburg contrariando a tendência de tornar indistintas as fronteiras entre as duas, mantendo ao mesmo tempo, uma relação de proximidade desde que guardadas as peculiaridades e a função próprias de ambas.

Em *Nenhuma ilha é uma ilha*, o estudo da Utopia de More trouxe a possibilidade de discutir elementos caros a compreensão da sociedade inglesa, dentre outros momentos, ao defender a rima como procedimento literário no segundo capítulo intitulado “Identidade como alteridade”, trazendo a tona o elemento bárbaro na cultura inglesa e verificando a distância cultural e política da Inglaterra

para os outros países europeus trata-se, ao mesmo tempo, de uma análise que extrapola a busca por correspondências no contexto histórico como condição *sine qua non* para a compreensão e validação da análise histórica da literatura, para a problematização de questões referentes à produção, circulação e recepção das obras pensadas em sua opacidade no espaço e no tempo.

A construção literária deste livro deve muito às noções encontradas em outra obra do mesmo autor, em *Olhos de Madeira*, Ginzburg faz uma teorização mais extensa do procedimento literário como forma de encontrar a realidade das coisas, para tanto opta pelo distanciamento como locus de análise da literatura. Para realizar esta tarefa, no primeiro capítulo de nome “Estranhamento” escolhe estudar Viktor Chklovski, formalista russo que inspirado em Tolstoi analisou a arte como procedimento. As obras escolhidas, neste livro, já apontam para a produção, circulação e recepção da literatura, além disso, a circulação de ideias é evidente ao abordar em vários momentos características da produção e recepção destas, como o caso de Antônio de Guevara ao publicar uma obra falsa do imperador romano Marco Aurélio para justificar suas críticas sobre a colonização espanhola da América.

A importância de Guevara não é como precursor do estranhamento na literatura, mas como aquele a partir do qual foi possível dar voz aos camponeses, aos animais e selvagens, quer junto ou isoladamente poderiam fornecer um ponto de vista distanciado, crítico e estranhado da sociedade.

Sobre o status da arte, Ginzburg a pensa como aquela que aprofunda e deixa mais complexa e prolongada à percepção humana, ou seja, dá a “sensação da coisa” (GINZBURG; 2009. p. 16), através de dois procedimentos: o estranhamento e a complicação da forma. Sua necessidade surge do processo constante de automatismo da vida humana no cotidiano, isto implica a perda da sensibilidade sobre as coisas, pois à percepção automática tende a ser superficial e acaba por perpetuar falsas imagens.

Para conseguir tal intento é preciso olhar para uma obra de arte com estranhamento e distanciamento, no mesmo espírito com que se observa uma adivinha. Na verdade Chklovski sugeriu o paralelo entre estranhamento e adivinhas analisados por Ginzburg:

Para dar justo peso a honrarias humanas como o símbolo da dignidade senatorial, devemos nos afastar do objeto para buscar seu princípio causal, fazendo uma pergunta semelhante a uma adivinha. A auto-educação moral requer, antes de mais nada, que se anulem as representações erradas, os postulados tidos como óbvios, os reconhecimentos que nossos hábitos perceptivos tornaram gastos e repetitivos. Para *ver* as coisas devemos,

primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma adivinha (GINZBURG; 2009, p 22).

“Sabemos como é feita à vida, e até como são feitos Dom Quixote e o automóvel” (GINZBURG; 2009, p 15), nesta frase do crítico russo Viktor Chklovski encontra-se uma concepção de arte como mecanismo, partindo da ideia de que os hábitos inconscientes são tão fortes que levam a automatização da vida e, é papel da arte ser um instrumento para reavivar as percepções: a pessoa esta diante de um fenômeno artístico sempre que “um procedimento [...] foi intencionalmente removido do âmbito da percepção automatizada” (GINZBURG; 2009, p 18).

Em Montaigne ocorre o mesmo com os canibais, índios brasileiros que uma vez levados para a França identificaram traços da realidade que o hábito havia ocultado aos franceses, como os homens obedecendo a um rei jovem, por exemplo. A distância dos índios chamou a atenção às análises de Montaigne sobre o cotidiano, fundamentos da vida e da sociedade, “compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais...”. (GINZBURG; 2009, p 29)

O estranhamento não aparece como mero recurso estético em Tolstoi, mas sim como elemento necessário para se olhar para a sociedade e enxergar a verdade por trás das representações automatizadas. A definição de estranhamento de Tolstoi dada por Chklovski é “descrever as coisas como se vistas pela primeira vez” (GINZBURG; 2009, p 36). Trata-se de um meio de superar as aparências e alcançar uma compreensão mais profunda da realidade sem banalizá-la.

Hayden White em seu livro *Trópicos do Discurso* analisa a relação entre literatura e história por outro caminho, apesar de guardar inúmeras semelhanças quanto às preocupações de Ginzburg sobre o procedimento literário e as diversas possibilidades de abordagem. A começar pelo status da narrativa histórica, “considerada como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais ou observacionais” (WHITE 2001; p. 98).

Os historiadores já analisaram a história sabendo da provisoriade das interpretações históricas, sem considerar, contudo, que elas “são ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências”. (WHITE 2001; p. 98).

Este tipo de referência aponta para o diálogo entre ficção e história ao contrário do que muitos historiadores consideram separando religiosamente ficção de história, mentira de verdade, etc. Northrop Fry, citado por White, aponta para o fato de que a forma mítica pode ser alcançada

pelo historiador com certo nível de abrangência como os mitos trágicos, cômicos e românticos, por exemplo.

Entretanto, para Fry que procura opor ficção e história, o historiador deve preocupar-se com a verdade do que diz. Para ele o conteúdo temático das ficções consiste de “estruturas de enredo pré-genéricas” (WHITE 2001; p. 99), além disso, esta construção tenderá a ter uma característica formal estética como trágico, cômico, etc., mediante a particularidade do historiador através de suas escolhas quanto à estrutura do enredo ou *mythos* para ordenar os eventos e transformá-los em uma estória inteligível.

White utiliza também o conceito de “imaginação construtiva” de Collingwood permitindo ao historiador, através dos indícios deixados pelos dados e pelas propriedades formais das fontes, descobrir o que houve, pensando que o historiador tem um senso das formas possíveis de uma determinada situação, chama isso de um faro para a estória contida nas fontes. Contudo, aponta que Collingwood esqueceu-se que os dados expostos em uma fonte não são uma estória por si sós, os acontecimentos são convertidos pelo trabalho do historiador suprimindo ou subordinando alguns deles, por estratégias as mais variadas.

O importante é que a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, de modo a fornecer interpretações diferentes daqueles eventos e a dotá-los de sentidos diferentes (WHITE 2001; p. 101).

Estes múltiplos sentidos evidenciados por White devem ser acrescidos de que um dos fatores determinantes da diferença entre a escrita de dois autores sobre o mesmo assunto é o seu público, tamanha a importância da recepção neste processo, para Collingwood, por exemplo, não seria possível explicar uma tragédia para alguém que não estivesse habituado as estruturas do gênero em sua cultura: “Tudo o que o historiador necessita fazer para transformar uma situação trágica numa cômica é alterar o seu ponto de vista ou mudar o escopo das suas percepções” (WHITE 2001; p.102)

Trata-se, portanto, de uma operação literária, “criadora de ficção” (WHITE 2001; p. 102), e isso não deprecia o status da narrativa histórica como fornecedora de conhecimento. Para dar sentido a um evento uma forma possível é a de reconhecê-lo como efeito de certas circunstâncias, como faz a ciência, outra forma é de tornar familiar ou não familiar, tendo em vista que os dados são sempre estranhos, pois temos que considerar a nossa distância frente aos acontecimentos históricos estudados.

A configuração concedida aos dados pelo historiador garante o entendimento do leitor sobre o conteúdo histórico dispersando a estranheza em troca de certa familiaridade com as estruturas narrativas configuradas como uma estória de um tipo particular, a qual ele tem acesso graças ao cabedal cultural que carrega em si.

Os historiadores procuram nos refamiliarizar com os acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque (WHITE 2001; p. 104)

Geralmente, os grandes historiadores se ocupam de temáticas abrangentes e quando analisam suas formas acabam revelando os graus de conformação com a realidade e encontrando as estórias a que convencionalmente recorre-se para dar sentido às histórias de vida.

Dessa forma, não podemos esquecer o caráter mimético da narrativa histórica, tendo em vista a forma que o historiador deu a interpretação realizada das fontes, estas narrativas são, ao mesmo tempo, modelos de acontecimentos e processos passados envolvidos nos tipos de estórias utilizadas para contá-los ao público que sanciona culturalmente as suas metáforas.

Há um contraste, em certa medida, com o estranhamento apontado por Ginzburg, tendo em vista que estas noções de White fazem referência à produção da narrativa historiográfica, contudo, o fazer literário e o histórico seguem os mesmos procedimentos, obviamente sem deixar de considerar as peculiaridades de cada um. A história pode ser comparada à literatura por sua preocupação mais com o real do que com o possível, assim numa tradição crítica representada por Fry, Auerbach e Scholes, por exemplo, a história sempre aparece como representante do polo realista na discussão sobre o que é real e o que é o imaginado. Portanto, indicativo da nebulosa relação existente entre ficção e história, pois para autores como Ginzburg e Roger Chartier não é possível reduzir a história a uma atividade literária livre e aleatória, mas é preciso demarcar os seus aspectos tangíveis e intangíveis, diferente de White ao tornar as fronteiras entre ambas permeáveis.

White leva em consideração que a narrativa histórica não reproduz os eventos, mas, direciona o pensamento e o olhar do leitor carregando consigo seus pensamentos e intenções. Assim, se o historiador se utiliza da tragédia para explicar-se nada mais faz do que estruturar o seu relato com uma forma de ficção associada ao trágico e que, além disso, deve ser recebido culturalmente.

Na historiografia, o historiador escolhe as metáforas situando-as entre as estruturas utilizadas e o conjunto de acontecimentos, tendo em vista a recepção que deriva de noções culturalmente adquiridas, dessa forma, ele consegue um enredo de estórias compreensível.

Os historiadores talvez não gostem de pensar que suas obras são traduções do fato em ficções; mas este é um dos efeitos das suas obras. Ao sugerir enredos alternativos de uma dada sequência de eventos históricos, os historiadores fornecem aos eventos históricos todos os possíveis significados de que a arte da literatura da sua cultura é capaz de dotá-los (WHITE 2001; p. 108)

Os conjuntos de relações existentes não são imanentes aos fatos, mas estão presentes no historiador. Este para White tem o objetivo de familiarizar o não-familiar e para isso deve procurar a linguagem figurada e não a técnica com a qual o público receptor não está bem identificado. Dessa forma, toda narrativa histórica pode ser caracterizada pelo modo do discurso figurativo utilizado.

A defesa inicial de White da conta de que os eventos históricos diferem dos eventos ficcionais pela forma de caracterizar as suas diferenças desde Aristóteles. Enquanto os historiadores se ocupam de eventos observáveis ou perceptíveis e os romancistas não apenas deste, mas também dos imaginados, hipotéticos e inventados. A preocupação de White, neste caso, não é com a natureza dos eventos do que chamou de “ficções da representação factual” ou “literatura do fato”, mas sim de que forma o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõe, correspondem ou se assemelham. A construção realizada pelo romancista pretende, assim como o historiador, corresponder a experiências humanas da realidade das formas mais distintas. Além disso, toda história tem padrões de coerência e correspondência que devem ser respeitados se quiser ser plausível.

A distinção entre ficção e história, entre o imaginável e o real deve levar em conta que isto só é possível mediante a comparação ou equiparação entre eles. Tanto o fazer literário quanto o fazer historiográfico procuram dar sentido à realidade tornando-a familiar. “Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma” (WHITE 2001; p. 115).

A teoria da linguagem como discurso que prevê a fusão entre prosa e poesia, dá um importante passo na compreensão da história e sua subjetividade intrínseca, desde que seja reconhecido seu elemento poético, ainda que a historiografia procure ser objetiva e realista deve ser analisada como prosa para ampliar a sua compreensão.

Isto significa submeter qualquer discurso histórico a análise retórica, de molde a revelar a subestrutura poética do que pretende passar por uma modesta representação em prosa da realidade. (WHITE 2001; p. 122)

A análise retórica de um discurso histórico revela não apenas os eventos e sua interpretação, mas através da análise retórica de sua prosa a atitude a ser tomada diante do narrado, portanto, *aquilo* que se diz está ligado ao *modo* como se diz. Neste sentido, ganha importância a utilização da linguagem figurativa que é a “própria medula do estilo individual do historiador”.

Removam-nas do discurso e destruirão grande parte do seu impacto como “explicação” na forma de uma descrição “idiográfica” (WHITE 2001; p. 122-123).

Portanto, o discurso histórico não deve ser analisado apenas pelos acontecimentos que se propõe a descrever, mas pela sua forma podendo ser narrados como um romance, comédia, tragédia, etc., dependendo das formas de histórias reconhecíveis.

O ponto é este: mesmo no,mais simples discurso em prosa, e mesmo num discurso em que o objeto da representação não pretende ser mais que um fato, o uso da própria linguagem projeta um nível de sentido secundário que fundamenta os fenômenos que estão “descritos”, ou está por trás deles (WHITE 2001; p. 127).

O processo e a formação do discurso de um conjunto de eventos é uma distorção do campo factual, pois é baseada em escolhas, esta distorção pode ser negativa (com a exclusão de fatos) ou positiva como um arranjo dos acontecimentos fora da ordem cronológica dos fatos. Isto tudo é realizado segundo os pressupostos do historiador quanto ao modelo conceitual adotado por este.

Neste sentido, os eventos representados num discurso sejam por um romancista ou historiador, em sua totalidade cria uma imagem daquilo que deseja retratar, portanto, há uma correspondência mútua entre o significante e o seu significado, seja mimética para os seus meios ou cognitiva em seus fins, o que não desautoriza a distinção entre historiador e romancista, pelo contrário apenas relativiza sua distância.

Neste sentido,

la imagen que nos devuelve la Argentina de aquella época no deja lugar a dudas: si luego de la caída de Rosas la fórmula “Civilización y Barbarie” se convierte en el emblema de un proyecto de cambio, es, entre otras cosas, porque ella revelaba la existencia de una

tensión a eliminar, producto y expresión de las largas guerras civiles (SVAMPA 1994; p. 69)

A reflexão sobre o horror em Quiroga como uma construção fundamentada, em grande medida, pelos princípios teóricos e estéticos estruturados e veiculados no século XIX pela dicotomia sarmientina no *Facundo* permite desenvolver as possibilidades admitidas pelo estudo da literatura como documento histórico e, desse modo, ajuda a compreender, ao mesmo tempo, a construção do fazer historiográfico e do fazer literário.

Civilização e barbárie são elementos constantemente revisitados e resignificados pelos historiadores nos diferentes tempos históricos, sua riqueza como lócus de análise política, cultural, econômica e social da América Latina faz desta dicotomia um tema obrigatório para discussão nos diferentes níveis de ensino e pesquisa.

Além disso, o horror aparece em *Facundo*//*Rosas* como discurso e prática política em Horácio Quiroga, resignificado como forma artística, o contista guarda muito da estética e temática sarmientina para modelar seus contos de horror na fronteira entre a dicotomia civilização e barbárie.

O recurso literário de horror que aparece em Sarmiento em três momentos marcantes na trajetória estrutural da narrativa; seja na introdução com a invocação da sombra terrível de *Facundo*, no início de sua trajetória com o relato sobre o *tigre cebado*, representativo de seu percurso e ação política ou como vestígio de sua morte com o menino a perseguir Pérez, trata-se de um procedimento literário claramente vinculado às dicotomias que percorrem a obra, sendo gestado e nascido na barbárie argentina.

Estes momentos permeados por outros anunciados e banhados no sangue jorrando de muitas de suas páginas, vem a tona emoldurando às ações e discursos políticos nas campanhas que gradativamente tomam o país, desestabilizam as províncias e a administração pública, ao mesmo tempo, preparam o caminho e consolidam o poder de caudilhos como *Facundo* e *Rosas*, personificações da barbárie aterrorizando as cidades. A voz da civilização e das cidades pode ser traduzida pelo gemido lastimoso do menino morto por Santo Pérez, pelo grito de Benincasa ou mesmo no pânico dos *fox terriers* vendo a morte aproximar-se de seu dono em “A Insolação”, bem como a empregada ao segurar o travesseiro de plumas de Alicia.

não vejo em *Facundo* Quiroga simplesmente um caudilho, e sim uma manifestação da vida argentina, tal como ela se fez, com a colonização, e as peculiaridades do terreno, às quais creio ser necessário consagrar uma séria atenção, porque sem isso a vida e os feitos

de Facundo Quiroga são vulgaridades que não mereceriam entrar, senão episodicamente, no domínio da história (SARMIENTO 2010; p. 62).

Dessa forma, Sarmiento propõe uma fórmula de análise em que personagens como Facundo e Bolívar devem ser vistos sobre o barro em que fizeram “seu glorioso edifício”, as peculiaridades do terreno garantem a singularidade destes personagens e sua relevância histórica. Também critica a biografia escrita sobre Bolívar em que ele é representado como europeu e não como americano: “é preciso, antes, traçar os cenários e os trajes americanos, para depois expor o personagem” (Sarmiento 2010; p. 66).

Ademais, a abordagem feita neste projeto utilizou muitos elementos do trabalho de Maristela Svampa citado na bibliografia, sobre este assunto a estudiosa afirma que a civilização e a barbárie ganharam significados distintos ao longo dos momentos políticos na Argentina.

Após a saída de Rosas os presidentes que se seguiram investiram em educação como o próprio Sarmiento que além de preocupar-se com esta área tentou promover a modernização a todas as regiões do país, com isso contou com o auxílio dos imigrantes e suas ideias. Este era o agente do progresso nas cidades que emergiam do deserto.

Entretanto, o imigrante idealizado pelo projeto de mudança de Sarmiento estava distante do real, este que promovia o avanço material da nação não era o anglo-saxão esperado, industrializado e portador do espírito liberal para o progresso. Ainda assim, o imigrante havia ocupado todos os “espacios vacíos” do país, contudo lotou as cidades e não deu atenção aos desertos, frustrando os desejos de Sarmiento de que eles fossem substituir os nativos.

A realidade posterior a Sarmiento, época que fora resultado do seu projeto político em grande medida, era de uma imigração dos tipos pouco politizados lotando as cidades e os quais o governo utilizava apenas em suas estatísticas econômicas, o imigrante passa a ser apenas de interesse por mão de obra ao contrário do período anterior que guardava muita expectativa política e cultural sobre eles.

A literatura e a crítica política até a crise de 1890, deixa claro a sua decepção quanto ao projeto imigratório que acabou acontecendo no país direcionando suas queixas em obras que abordavam o rechaço ao imigrante italiano, mudando de certa forma a perspectiva como na obra “En la sangre” de Cambaceres em que o imigrante vai perdendo espaço para o resgate do criollo.

O imigrante imaginado idealizado para o progresso do país torna-se aquele real que munido de ideais comunistas promove as manifestações operárias contrárias ao que a elite argentina desejava. Esta tenta promover o conflito analisando-o como um embate entre os nativos e os estrangeiros, buscando agora ver o imigrante como elemento perigoso ou perturbador da sociedade

nos movimentos operários. Neste sentido, no final do século XIX e início do XX a questão do imigrante aparece como oposição entre nativos e estrangeiros, influenciando diretamente na questão social: “el miedo al invasor sienta las bases de dicha representación en términos de clase peligrosa real” (SVAMPA 1994; p. 80).

Na primeira metade do século XIX na Europa a barbárie é vista como um perigo para a civilização representada pela burguesia, na Argentina, entretanto, a barbárie é o presente enquanto a civilização é o futuro, esta é vista em Sarmiento e no discurso dos fundadores como “fantasmática”, a situação real é a barbárie a ser combatida e extirpada do território.

Así, si en Europa la imagen se presenta como una “obsesión apocalíptica” tras el espectro de las diversas revoluciones y estallidos populares, en Argentina es todavía un “dilema de combate. (SVAMPA 1994; p. 129)

Trata-se ao mesmo tempo de uma superposição temporal e espacial, pois a barbárie sarmientina é o passado (Idade Média) e o presente que precisa ser extirpado, enquanto também ameaça o futuro, a civilização é o presente (Europa) e precisa realizar-se no presente e no futuro. Após o fim da ditadura de Rosas, emblema sarmientino, o fim da barbárie passa a ser o projeto de mudanças e a exclusão deste elemento ganha status de política de estado.

Entretanto, após alguns avanços positivos do binômio progresso-civilização, o Estado passa a representar fissuras especialmente quanto a entrada de imigrantes que acabam por significar uma ameaça social pela deformação da língua, os subúrbios perigosos e a expansão das cidades e de seus novos tipos além das crescentes organizações sindicais que se formam. Na literatura o imigrante passa a figurar dentro da categoria fantasmática do bárbaro guardando para si também os estereótipos do adversário anteriormente apresentado pelo nativo.

As comemorações do centenário veem nascer o primeiro nacionalismo argentino, nela os três autores analisados dão conta de que a civilização precisa ser resignificada, vendo a tradição como elemento nacional que precisa ser resgatado e revalorizado. Rojas coloca o imigrante, a cidade cosmopolita e o progresso como apetite voraz pelos bens materiais, ao mesmo tempo Gálvez aponta para a xenofobia resgatando a oposição entre cidade cosmopolita e interior tradicional numa atitude antimodernista frente ao processo de expansão econômica. Lugones proclamará *Martín Fierro* como poema emblemático da nacionalidade e exaltação do gaúcho resgatado pela civilização junto com a tradição, o espiritual, o nativo, o criollo neste livro fundacional. Fica evidente, inclusive pelas análises feitas sobre os contos escolhidos de Horácio Quiroga, que a ação da história sobre os

conceitos sarmientinos revela, de qualquer forma, a convivência entre civilização e barbárie, bem como a exclusão, o conflito, a assimilação de um pelo outro seja nas ações políticas ou na construção do imaginário cultural latinoamericano.

Na estética literária utilizada por Sarmiento é possível fazer uma aproximação com as ideias utilizadas por Piglia sobre o conto, pois ao dividir Facundo em duas partes, sendo a primeira sobre a natureza e a segunda sobre os personagens e seu sistema de atuação, Sarmiento termina dizendo “que a primeira já esteja revelando a segunda, sem necessidade de comentários nem explicações” (SARMIENTO 2010; p. 66), para além da proposta de analisar os personagens históricos Facundo e Rosas considerando a geografia argentina como determinante da formação político-social do seu povo, está a proposta estética de anunciar este mesmo movimento argumentativo, verificado posteriormente nos contos selecionados de Horácio Quiroga.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Carlos J 1973. *Muerte y reurrecciones de Horacio Quiroga*. IN El cuento hispanoamericano. Coordenador Enrique Pupo-Walker. Editora Castalia.
- AMUCHÁSTEGUI, A. J. Pérez. 1988. *Mentalidades Argentinas: 1860 – 1930*. Buenos Aires: Eudeba Ediciones Colihue.
- AIRA, César 1993. En: Paradoxa 7, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- ARRIGUCCI, Davi Jr 1995 *O Escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AUERBACH, Erich 2009 *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUMAN, Zygmunt 2008. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BARRENECHEA, Ana Maria 1985. *El espacio crítico en el discurso literário*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz S.A.
- BERMEJO, Ernesto González 2001. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BEZARIAS, Caio Alexandre. 2010. *A totalidade pelo horror: o mito na obra de H. P. Lovecraft*. São Paulo: Annablume.
- BEZERRA, Wilson Alves 2008. *Reverberações da Fronteira em Horácio Quiroga*. Humanitas. SP.
- CANDIDO, Antonio 2008. *Literatura e Sociedade*. In: Alves Bezerra, Wilson. *Reverberações da Fronteira em Horácio Quiroga*. São Paulo. Humanitas.
- CALVINO. Ítalo (org.) 2005. *Contos Fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Cia. das Letras.
- CARROLL, Noël 1999. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas/SP: Papirus.
- CASTILLO, Abelardo 1996. *Liminar: Horacio Quiroga*. In: *Horacio Quiroga: Todos los cuentos*. edición crítica. São Paulo. EDUSP. Colección Archivos. 2º edição.
- CHARTIER, Roger 1990. *A História Cultural: entre práticas e representações* Rio de Janeiro: Memória e Sociedade. Bertrand Brasil Editora.
- COHEN, Jeffrey Jerome 2000. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*; tradução de Tomaz Tadeu da Silva --- Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CORTÁZAR, Júlio 2006. *Valise de Cronópios*. São Paulo. Perspectiva 2º edição.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda e RÓNAI, Paulo 1979. *Mar de Histórias – volume 1*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2º edição.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda e RÓNAI, Paulo 1979. *Mar de Histórias – volume 2*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2º edição.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda e RÓNAI, Paulo 1979. *Mar de Histórias – volume 3*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2º edição.
- FREITAS, Luiz Alberto P. 2001 *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad Editora..
- FREUD, Sigmund 1976. *Lo ominoso*. In: *Obras Completas*. Buenos Aires. Editora Amorrortu.
- FRIEDMAN, Norman *O que faz um conto ser curto?* IN Revista USP no 63, set./out./nov. 2004, trad. Marta Cavalcante de Barros.
- GALLE, Helmut 2010. *Fausto e a América Latina*. org. Helmut Galle e Marcus Mazzari. São Paulo; Humanitas.
- GARATE. Miriam Viviana. *Olhares cruzados: Entre Sarmiento e Euclides da Cunha*. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000094789&fd=y> Campinas. 1995. Acesso em 02/01/2014.
- GARCÍA. Guillermo 1996. *Relato de la castración: una interpretación de “La miel Silvestre”*. In: *Horacio Quiroga: Todos los cuentos*. edición crítica. São Paulo. EDUSP. Colección Archivos. 2º edição.
- GINZBURG. Carlo 2004. *Nenhuma ilha é uma ilha*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GINZBURG. Carlo 2009. *“Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre distância”*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GLANTZ, Margo. Poe en Quiroga. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260529432360503000035/p0000001.htm#I_0_. Acesso em 29/03/2013.
- GORI, Gastón 1988. *Inmigración y colonización en la Argentina*. Buenos Aires: EUDEBA.
- GOETHE. Johann Wolfgang von 2007. *Uma tragédia. Segunda Parte*. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo: Ed. 34.
- JITRIK. Noé. 1983. *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina.
- JITRIK. Noé 1959. *Horacio Quiroga: uma obra de experiência y riesgo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- LAFFORGUE, Jorge 1996. *Actualidad de Quiroga*. In: *Horacio Quiroga: Todos los cuentos*. edición crítica. São Paulo. EDUSP. Colección Archivos. 2º edição.
- LECOUTEUX. Claude 2003. *História dos Vampiros: Autópsia de um mito*. São Paulo: UNESP.
- LOVECRAFT. H.P 2008. *O horror sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras.

- MANGUEL, Alberto (org.) 2005. *“Contos de Horror do Século XIX”*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MARTÍN, Norma Pérez 1997. *Testimonios autobiográficos de Horácio Quiroga: Cartas y diário de Viaje*. Buenos Aires: Corregidor.
- MATTA, Roberto da. (orgs) 1973. *Arte e Linguagem*. Rio de Janeiro: Vozes.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. 1993. *Literatura e Psicanálise: Aproximações* in: Remate de Males, nº 13. Campinas: Unicamp.
- MONTALDO, Graciela R. *Nuestro oriente es Europa*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuestro-oriente-es-europa/html/61511ee5-9516-4b99-9350-565fb31032ac_4.html Acesso em 29/03/2013.
- PIGLIA, Ricardo 1990. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Editora Siglo Veinte.
- PILAR OJEDA, Maria Del. New Perspectives on the short stories of Edgar Allan Poe and Horácio Quiroga. 1999. Dissertação (Mestrado). Graduate Faculty of Texas Tech University. 1999. <http://www.bu.ufsc.br/home982.PDF> acesso em 08/09/2012.
- PINTO, Júlio Pimentel 1998. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP.
- POE, Edgar Allan 2006. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- POE, Edgar Allan 1985. *Contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo. Editora Cultrix.
- _____ 1969. “Filosofia da Composição”. IN. *Obras en Prosa. Univesidad de Puerto Rico, Editorial Universitária, 2 tomos, traduzidas, prefaciadas e anotadas por Júlio Cortázar*.
- PONTIERI, Regina. 2001. Formas históricas do conto: Poe e Tchekov. In: *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo. Ateliê Editorial.
- PRADO, Maria Ligia. 2004. *América Latina no século XIX tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP.
- QUIROGA, Horácio 2001. *Contos de amor, de loucura e de morte*. São Paulo: Editora Record.
- QUIROGA, Horácio 2008. *A galinha degolada e outros contos*. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- RAMA, Angel. 2008. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Humanitas.
- RIBEIRO, José Alcides 1996. *Imprensa e Ficção no século XIX. Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora UNESP.
- SARMIENTO, Domingos Faustino 1996. *Facundo: Civilização e Barbárie*. Trad. Jaime A. Clasen; Prólogo Maria Ligia Coelho Prado; Petrópolis, RJ: Vozes.

- SARMIENTO, Domingos Faustino 2010. *Facundo: Civilização e Barbárie*. Trad. Sérgio Alcides; Prólogo Ricardo Piglia; São Paulo: Cosac Naify.
- SEVCENKO, Nicolau 2003. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo. Companhia das Letras.
- SVAMPA. Maristella 1994. *El dilema argentino: civilización o barbárie*. Buenos Aires: Ed. El Cielo por Asalto.
- TAVARES, Braulio (org.) 2003. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- TODOROV. Tzvetan 2004. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ 2008. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- VERNANT. Jean-Pierre 1973. *A categoria psicológica do duplo*. IN *Mito e Pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. Universidade de São Paulo. p. 263-276.
- WHITE. Hayden 2001. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2º Ed. São Paulo: EDUSP.