

MURYEL DA SILVA PAPESCHI

JUAN FACUNDO QUIROGA:
um homem, vários personagens

ASSIS

2014

MURYEL DA SILVA PAPESCHI

JUAN FACUNDO QUIROGA:
um homem, vários personagens

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientadora: Dra. Maira Angélica Pandolfi
Co-orientador: Dr. Antônio Roberto Esteves

ASSIS
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

P214j Papeschi, Muryel da Silva
Juan Facundo Quiroga: um homem, vários personagens /
Muryel da Silva Papeschi. - Assis, 2014
121 f.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis - Universidade Estadual Paulista.
Orientadora: Dra. Maira Angélica Pandolfi
Co- orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

1. Quiroga, Juan Facundo, 1790 - 1835. 2. Lojo, Maria Rosa,
1954 -. 3. Sarmiento, Domingo Faustino, 1811 - 1888. 4. Perso-
nagens literários. 5. Literatura e história. I. Título.

CDD ar 860.9

Ao vô Toninho, tão presente em sua ausência.

AGRADECIMENTOS

Deixar a escrita dos agradecimentos como última etapa da dissertação é, sem dúvida, realizar uma intensa retrospectiva de tudo o que passou ao longo destes dois anos e meio. Muita gente marcou presença, muita gente se foi, muita gente contribuiu direta e/ou indiretamente com letras, palavras e ideias aqui registradas, seja por meio de sugestões, conversas, apoio, expectativas ou simplesmente por viver de maneira peculiar e que acabaram sendo exemplos para que eu chegasse até o fim.

Obviamente que não sou capaz de citar de maneira convicta todos os nomes sem correr o risco de me esquecer de alguém. Assim, para não ser injusta, inicio com um agradecimento geral a todos os que se sentem parte deste texto. Sem dúvida alguma, há muito de muitos aqui.

Já que comumente ouvimos de pós-graduandos a metáfora do parto associada à escrita da dissertação, quero agradecer primeiramente ao meu sobrinho Caetano Papeschi Fabri, que desde o ventre acompanhou minhas angústias e aflições, oferecendo-me motivos para sorrir nos momentos de maior desespero. Gerados juntos, sobrinho e texto, em uma sintonia divergente.

Sigo agradecendo a Deus, que meu deu fôlego e força nesta caminhada tão cheia de percalços.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo apoio financeiro.

À minha irmã Evelyne da Silva Papeschi Fabri, por ter me ensinado as primeiras letras e por ter me dado o privilégio de ser sua primeira aluna.

Aos meus pais, Maria do Socorro da Silva Papeschi e Everson Papeschi, pela vida e apoio.

Ao professor Dr. Antônio Roberto Esteves, os mais sinceros agradecimentos. Pela paciência, dedicação, disposição e por ser o pilar central desta conquista.

À professora Dra. Kátia Rodrigues de Mello Miranda, minha professora e amiga, que nunca poupou esforços para me ajudar desde os estudos para a prova de seleção do mestrado e, em especial, por ser o grande exemplo que tenho para a minha vida.

Aos professores das disciplinas cursadas neste período: Dr. Antônio Esteves, Dra. María Rosa Lojo, Dra. Maira Pandolfi, Dr. Gilberto Figueiredo, Dra. Sandra Ferreira e Dra. Cleide Rapucci.

Aos professores que aceitaram o convite para participar do exame de qualificação e da banca de defesa: Dr. José Beired, Dra. Sílvia Adoue, Dra. Fátima Marcari.

A todos os funcionários da biblioteca e da sessão de pós-graduação, sempre solícitos quando busquei ajuda. Em especial: Auro Sakuraba, Sérgio Henrique Rocha Batista, Ana Paula da Silva e Monique Gabriela Ireno.

Às amigas de longa data: Roberta Donega, Hanna Martinho e Natália Meira, por serem ouvidos e amparo sempre que necessário.

Aos amigos de graduação e pós-graduação, em destaque: Iasia Sanches, Heraldo Galvão, Carlos Almeida, Isabella Almeida, Maria Cristina, Michely Resino e Maria Angélica Bertalia, pela amizade e pelas histórias inesquecíveis.

*[...] as dificuldades se vencem, e as
contradições se acabam à força de serem
contraditas!*

(Domingo Faustino Sarmiento)

PAPESCHI, M. S. **Juan Facundo Quiroga**: um homem, vários personagens. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

RESUMO

Uma das obras mais conhecidas e comentadas de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspectos físicos, costumbres y ámbitos de la República Argentina*, foi publicada inicialmente no periódico chileno *El Progreso*, em 1845, quando seu autor buscou refúgio político no Chile. A partir dela, as dicotomias civilização x barbárie, campo x cidade, homem x animal, passaram a ser estudadas sob o viés historiográfico, antropológico e, principalmente, literário. Personagem central da obra sarmientina, Juan Facundo Quiroga (1788-1835) é a representação da barbárie e do instinto selvagem e, a partir dele, Sarmiento constrói a imagem do homem rural argentino. No entanto, esta visão pejorativa do homem retratado por Sarmiento sofre, ao longo dos anos, diversas (re)interpretações e sua imagem é reconstruída. Assim faz María Rosa Lojo (1954–) ao produzir em seus textos um profundo diálogo entre a literatura e a história, oferecendo ao leitor um novo olhar sobre a Argentina do século XIX. A partir dos contos “*El general Quiroga vuelve en coche al muere*”, presente na obra *Historias ocultas en la Recoleta* (2000) e “*Ojos de caballo zarco*”, “*Facundo y el Moro*”, “*El Maestro y la reina de las Amazonas*” e “*Amar a un hombre feo*”, publicados em *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), em que Facundo Quiroga surge ora como personagem principal, ora como secundário, este trabalho pretende discutir a perspectiva particular da autora e, sobretudo, a variedade interpretativa que a literatura proporciona de fatos particulares da história e também identificar e compreender a (re)construção do personagem histórico no texto literário. Atribuindo aos textos de Lojo a categorização cunhada por André Luis Gonçalves Trouche (2006), “narrativa de extração histórica”, identificamos que a autora reposiciona Facundo Quiroga a partir de um discurso híbrido em que a memória cultural e a literária se inter-relacionam.

Palavras-chave: Juan Facundo Quiroga; Domingo Faustino Sarmiento; María Rosa Lojo; Literatura; História.

PAPESCHI, Muryel da Silva. *Juan Facundo Quiroga: um homem, vários personagens*. Assis. 2014. 119 h. Disertación (Máster en Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

RESUMEN

Una de las obras más conocidas y comentadas de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspectos físicos, costumbres y ámbitos de la República Argentina*, se publicó inicialmente en el periódico chileno *El Progreso*, en 1845, cuando su autor buscó refugio político en Chile. A partir de ella, las dicotomías civilización x barbarie, campo x ciudad, hombre x animal, pasaron a ser estudiadas bajo la mirada historiográfica, antropológica y, principalmente, literaria. Personaje central de la obra sarmientina, Juan Facundo Quiroga (1788-1835) es la representación de la barbarie y del instinto salvaje y, a partir de él, Sarmiento construye la imagen del hombre rural argentino. Sin embargo, esta imagen negativa del hombre retratada por Sarmiento sufre, a lo largo de los años, diversas (re)interpretaciones y su imagen es reconstruida. Así lo hace María Rosa Lojo (1954-) al producir en sus textos un profundo diálogo entre la literatura y la historia, ofreciendo al lector una nueva mirada sobre la Argentina del siglo XIX. A partir de los cuentos “*El general Quiroga vuelve en coche al muere*”, presente en la obra *Historias ocultas en la Recoleta* (2000) y “*Ojos de caballo zarco*”, “*Facundo y el Moro*”, “*El Maestro y la reina de las Amazonas*” y “*Amar a un hombre feo*”, publicados en *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), en que Facundo Quiroga surge ora como personaje principal, ora como secundario, este trabajo pretende discutir la perspectiva particular de la autora y, fundamentalmente, la variedad interpretativa que la literatura proporciona de hechos particulares de la historia, además de identificar y comprender la (re)construcción del personaje histórico en el texto literario. Atribuyendo a los textos de Lojo la categorización creada por André Luis Gonçalves Trouche (2006), “narrativa de extracción histórica”, identificamos que la autora reposiciona Facundo Quiroga a partir de un discurso híbrido en que la memoria cultural y literaria se correlacionan.

Palabras-clave: Juan Facundo Quiroga; Domingo Faustino Sarmiento; María Rosa Lojo; Literatura; Historia.

SUMÁRIO

Introdução	p. 10
1. Real ou ficcional? A Narrativa de extração histórica	p. 14
1.1. Literatura e história, o percurso das relações	p. 15
1.2. O <i>Facundo</i> de Sarmiento: a obra	p. 28
1.3. O <i>Facundo</i> de Sarmiento: o personagem	p. 42
2. Da história para a literatura: <i>Facundo</i> nas obras de María Rosa Lojo	p. 49
2.1. A autora e seus textos	p. 50
2.2. <i>Facundo</i> como protagonista	p. 60
2.2.1. “ <i>El general Quiroga vuelve en coche del muere</i> ”	p. 60
2.2.2. “ <i>Facundo y el Moro</i> ”	p. 64
2.3. <i>Facundo</i> como personagem secundário	p. 68
2.3.1. “ <i>Ojos de caballo zarco</i> ”	p. 68
2.3.2. “ <i>El Maestro y la Reina de las Amazonas</i> ”	p. 73
2.3.3. “ <i>Amar a un hombre feo</i> ”	p. 76
3. O <i>Facundo</i> Literário: sobre o personagem de Lojo	p. 80
3.1. “ <i>El general Quiroga vuelve en coche del muere</i> ”	p. 81
3.2. “ <i>Facundo y el Moro</i> ”	p. 95
Considerações Finais.....	p. 107
Referências	p. 115

INTRODUÇÃO

A relação existente entre a história e a literatura sempre se fez de maneira amigável e o momento em que a América Hispânica se viu independente dos colonizadores espanhóis foi primordial para que o que Trouche (2006) nomeou como “narrativa de extração histórica” ocupasse um lugar de destaque entre autores e leitores deste estilo literário que propõe, basicamente, a partir da segunda metade do século XIX, a intertextualidade ativa entre o texto histórico e o literário.

Estabelecer a ponte entre o passado e o presente e costurar, com fios invisíveis, os elementos ficcionais e os procedentes da historiografia, são as principais tarefas do autor que pretende produzir uma narrativa de extração histórica, texto caracteristicamente híbrido. Atribuímos esta caracterização aos contos da escritora argentina María Rosa Lojo (1954 –), sobre os quais nos debruçaremos ao longo deste trabalho. São eles: *“El general Quiroga vuelve en coche al muere”*, presente na obra *Historias ocultas en la Recoleta* (2000) e *“Ojos de caballo zarco”*, *“Facundo y el Moro”*, *“El Maestro y la reina de las Amazonas”* e *“Amar a un hombre feo”*, publicados em *Amores insólitos de nuestra historia* (2001).

A escolha destes contos foi realizada considerando a presença ou referência direta ou indireta do personagem Juan Facundo Quiroga (1788-1835) ao longo do texto ficcional. O mencionado personagem, como se pode imaginar, é o mesmo Juan Facundo Quiroga, conhecido através da obra publicada pelo argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), em 1845, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspectos físicos, costumbres y ámbitos de la República Argentina*, atualmente conhecida apenas como *Facundo: civilización o barbarie*. A partir desse livro, Sarmiento explicita a dicotomia presente no título da obra – civilização x barbárie –, que se tornou referência nos estudos sobre a literatura e a história argentina do século XIX.

A partir da imagem propagada por Sarmiento, Quiroga passa a ser visto, pelo imaginário coletivo argentino, associado à barbárie, ao território livre, ao pampa, absolutamente oposto à civilização, às cidades, ao progresso e à riqueza. É conhecido como o bárbaro, o inumano, a criatura da natureza que mata o tigre com

as próprias mãos e o assimila à sua denominação e à sua essência, nomeando-se como o “*Tigre de los Llanos*”. É aquele que sempre viola as leis da civilização, que se impõe por meio de sua personalidade instintiva e natural.

Ao trazer este personagem histórico para sua obra e recompor situações específicas do contexto histórico, María Rosa Lojo acaba por realizar uma leitura revisionista da história argentina. No entanto, ela se utiliza das referências biográficas sobre Facundo como fontes de sua pesquisa para contextualização, cabendo ao leitor posicionar o personagem em uma condição social positiva ou negativa. Os detalhes do enredo estão mesclados de veracidade e ficção e, para a autora, a escritura histórica deve ser realizada a partir de vários pontos de vista e de uma multiplicidade de vozes narrativas (LUESAKUL, 2012, p. 24).

Assim, o objetivo central do presente trabalho é apresentar uma leitura do personagem Facundo Quiroga que aparece reconstruído ficcionalmente nos textos mencionados. Em outras palavras, identificar e compreender a (re)construção do personagem histórico no texto literário produzido pela escritora.

Segundo Trouche (2006, p. 31), os estudos literários que se propõem a analisar o processo literário hispano-americano tendem a seguir duas direções:

[...] se encerram nos estreitos limites da periodização e da história literária (o mais comum), ou, na melhor das hipóteses, acomodam-se ora no estudo exclusivo das operações formais engendradas pela narrativa, ora na tentativa de identificar o tipo de relação que o texto estabelece com o contexto externo.

De certa forma, o objetivo aqui delineado não se distancia da segunda alternativa apresentada pelo hispanista. No entanto, vale ressaltar que não nos ateremos à identificação sistemática dos elementos historiográficos e/ou dos elementos literários, pois eles se mesclam compondo uma unidade sensível e híbrida, em que a autora transfere à ficção o resgate e o questionamento da experiência histórica nacional. Nossa proposta, em linhas gerais, destina-se à compreensão do personagem Juan Facundo Quiroga, reconstruído na literatura de

Lojo e que propõe a descaracterização exclusivamente *gaucha* que lhe conferiu Sarmiento no século XIX.

A delimitação do tema foi realizada inicialmente a partir de um interesse pessoal em conciliar em uma pesquisa estudos historiográficos e literários. Além disso, no Brasil, são poucos os trabalhos já concluídos sobre os contos da escritora María Rosa Lojo, sobretudo os que foram selecionados para serem abordados neste texto. Dentre as produções acadêmicas a que tivemos acesso, merecem destaque duas teses de doutoramento, desenvolvidas nas universidades de Lleida e Salamanca, Espanha, sob os títulos: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: el exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2009), de Marcela Crespo Buiturón, e *La visión de "los otros": mujer, historia y poder en la narrativa de María Rosa Lojo* (2012), de Pasuree Luesakul, ambas baseadas nos romances históricos da referida escritora.

María Rosa Lojo nasceu em Buenos Aires, em 13 de fevereiro de 1954. Iniciou sua carreira como escritora em 1984, quando publicou o livro de poemas intitulado *Visiones*. Desde então vem enriquecendo a produção editorial argentina com obras de grande reconhecimento literário em nível mundial.

Em sua vasta produção encontramos livros de poemas, contos, romances e, inclusive, livros de difícil categorização dentro da tipologia dos gêneros tradicionais. Muitos foram traduzidos para diversos idiomas, contribuindo para a facilidade no acesso à sua obra. Lojo publicou também livros sobre crítica literária e frequentemente publica artigos acadêmicos, além de colaborar em suplementos literários e revistas de cultura de jornais argentinos.

A formação profissional da escritora envolve os temas de gênero, construção de imaginários nacionais, história e estudos etnoculturais na literatura argentina. Sendo assim, o trabalho de pesquisa e crítica literária realizado pela escritora dialoga com sua produção narrativa que, em sua maioria, possui um enfoque histórico.

A partir deste diálogo, intrínseco e audaz, esta dissertação se delineia e se constitui não na busca de um método de identificação entre o real e o inverossímil nos contos selecionados, mas em uma leitura da construção realizada a partir

destes dois elementos. Desta forma, seus trabalhos se realizam paralelamente, se complementam e se enriquecem.

Para tanto, o presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado “Real ou ficcional? A Narrativa de extração histórica”, traça um panorama do percurso estabelecido por Noé Jitrik (1995), György Lukács (1977), Linda Hutcheon (1991), Fernando Aínsa (1991), Seymour Menton (1993) e André Luiz Gonçalves Trouche (2006), tomando como ponto de partida o diálogo existente entre a história e a literatura, seguido da apresentação de um grande exemplo de aplicabilidade destas teorias: a obra de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845), na qual nos basearemos para realizar as análises posteriores. A partir desta obra, começamos a aprofundar o tema proposto, apresentando uma leitura direcionada do personagem construído no século XIX.

No segundo capítulo, “Da história para a literatura: Facundo nas obras de María Rosa Lojo” apresentamos um pouco sobre a vida e a produção da escritora argentina, e seguimos com a apresentação de um resumo comentado dos cinco contos em que o personagem Facundo Quiroga encontra-se presente, direta ou indiretamente. Os textos estão apresentados em dois blocos: no primeiro estão os dois contos em que Facundo compõe o centro da narrativa, ainda que não atue como personagem; no segundo, somando-se três, Facundo surge como personagem secundário ou apenas como referência ou alusão. Todos foram organizados cronologicamente, seguindo, portanto, o ano em que foram publicados. Neste capítulo já iniciamos o processo de identificação e análise do personagem, ainda que de maneira sucinta e superficial.

O terceiro e último capítulo, “O Facundo Literário: sobre o personagem de Lojo”, dedica-se às análises dos dois textos de María Rosa Lojo em que Facundo Quiroga aparece como personagem principal. Nele identificamos os principais elementos simbólicos utilizados pela autora, essenciais para a composição de seu personagem. A partir desta leitura direcionada, notamos a existência de pontos de convergência entre os textos e é através destas apreciações que almejamos, enfim, refletir a respeito do diálogo entre os textos literários e históricos sugerido por María Rosa Lojo e que encontram-se expostas nas “Considerações Finais” deste trabalho.

1. REAL OU FICCIONAL? A NARRATIVA DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA

1.1. Literatura e história, o percurso das relações

Apesar de sempre ter existido grandes intenções em distinguir a história e a literatura, foi apenas no século XIX que estas áreas do conhecimento passaram a ser vistas de maneira independente. Já na Antiguidade Clássica, o filósofo grego Aristóteles afirmava que a história supunha a representação do “real”, aquilo que realmente aconteceu, enquanto que a literatura se constituía daquilo que era “inventado”, ou do que poderia ter acontecido. Ou seja, enquanto o historiador busca o conhecimento sobre a “verdade” do passado, o romancista trabalha com a elaboração da narrativa através de um processo de ficcionalização, de verossimilhança.

No entanto, esta diferenciação, a princípio, não teve muita eficácia, uma vez que a história grega transpôs os séculos e alcançou a atualidade, de modo que muitos de seus registros podem ser lidos ou estudados tanto como literatura quanto como história e, assim, os discursos literário e historiográfico misturam-se de maneira tal que distingui-los se torna uma tarefa bastante difícil. A esse respeito, Esteves e Milton (2007, p. 12) comentam que

[...] no final das contas, a demarcação de liames precisos não tem tanta importância, pois, passado certo tempo, fica bastante difícil separar o que realmente aconteceu do que poderia ter acontecido ou do que se pensou ter acontecido. A memória é frágil e as formas de registrá-la são permeadas pela linguagem e, certamente, pela imaginação.

Levando em consideração que literatura e história se relacionam constantemente, Trouche (2006, p. 33) enumera três recortes teóricos de cada um desses discursos, considerados decisivos para a construção da relativização dos limites entre história e ficção. No campo do discurso historiográfico, define:

1- “o processo de relativização do conceito de verdade histórica” [...];

2- “a sedimentação da consciência de que a narrativa histórica é uma construção cultural, plena de subjetividade, dependente de uma avaliação quanto às fontes e documentos” [...];

3- “a abertura da abrangência do conceito de fato histórico, incorporando [...] os elementos do cotidiano e as experiências dos indivíduos comuns, não pertencentes às classes ou grupos sociais dominantes.”

Já no âmbito literário, destaca:

1- “o eterno interesse pelo passado histórico” [...];

2- “a permanência da questão da referencialidade, desde as primeiras manifestações literárias” [...];

3- “o contínuo movimento no sentido do autoquestionamento, levando a uma grande abertura na concepção de discurso e narrativa ficcional, além de relativizar e romper as fronteiras impositivas ao literário” (TROUCHE, 2006, p. 33).

As relações entre esses dois tipos de narrativa passaram a misturar-se ainda mais com o surgimento do subgênero “romance histórico”, durante o Romantismo, movimento literário e cultural dominante na Europa durante a primeira metade do século XIX. O romance em si, possui como característica predominante aquilo que Mikhail Bakhtin define como dialogismo, ou seja, a recriação de “seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica [...]” (BEZERRA, 2013, p. 191-192). Consequentemente, é um gênero híbrido.

Antônio Roberto Esteves (2010) acrescenta que, por serem a história e a literatura constituídas por materiais discursivos, permeadas pela organização subjetiva da realidade de cada leitor, a produção dos discursos torna-se infinita, sobretudo se considerarmos que as releituras dos fatos oferecem alterações nas interpretações, o que reforça, portanto, o que Bakhtin define como dialogismo ou até mesmo como polifonia. Logo, o leitor é absolutamente responsável por decifrar o discurso impresso.

Nesse sentido, ao se tratar dos discursos históricos, pode-se concluir que

A escrita da história deixa então de tentar oferecer uma verdade ou uma solução única para os problemas, reconhecendo que o que o historiador apresenta, no fundo, é uma versão dos fatos, aquela que ele acha mais de acordo com seu ponto de vista ou com os métodos que utiliza (ESTEVEZ, 2010, p. 27).

Ainda sobre os limites entre esses dois tipos de narrativa, Trouche (2006) acrescenta que o que importa nas questões conceituais que envolvem os campos da história e da literatura é apenas a forma de definir os conceitos e contextualizar a pesquisa, afinal, não há muita importância em determinar as conexões entre os elementos históricos e literários. Segundo ele,

o histórico – em sua variedade de concretizações verbais – vem, ao longo do tempo, desempenhando um papel de intertexto ativo no processo de estruturação da escritura americana desde as primeiras crônicas da conquista (TROUCHE, 2006, p. 24).

Noé Jitrik (1986) acrescenta que a produção de textos literários com temas históricos é uma resposta às grandes transformações políticas, sociais e econômicas pelas quais a população sente necessidade de definir um posicionamento perante a história, a fim de redefinir sua identidade, processo característico de períodos de mudança e incertezas políticas (PERKOWSKA, 2008, p. 30)

O romance sobre a história tende a reconstruir e, conforme afirma Tomás Eloy Martínez (1996), “reconstrução” quer dizer recuperação do imaginário e das tradições culturais de uma determinada comunidade, que depois de se apropriar desses valores lhes dá vida de outra forma. No entanto, o próprio Jitrik (1995, p. 12) também afirma que *“la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar.”* Ou seja, a partir das semelhanças, a ficção acaba por satisfazer as relações com a realidade, sem representar o real.

Equilibrar a fantasia e a realidade sempre foi uma das preocupações do romance histórico, porém o material histórico, apesar de muitas vezes parecer ocupar o centro da narrativa, nada mais é do que um elemento de referencialidade. Assim coloca Trouche (2006, p. 34) ao pontuar que “[...] a questão das relações entre texto e contexto, aquelas atinentes à autonomia do processo estético e as polêmicas quanto à natureza da operação mimética, vem-se mantendo como referência e recorrência”, de modo que, o que deve ser sobreposto é a coerência da narrativa.

Na trajetória do romance histórico, aponta-se como responsável pelo sucesso do gênero literário o inglês Walter Scott (1771-1832), considerado seu fundador, com a publicação de *Waverley*, em 1814, e *Ivanhoe*, em 1819. A concepção scottiana dominou o panorama da narrativa europeia entre os anos 1815 e 1850, e sua obra foi traduzida para vários idiomas, conquistando leitores de diversos continentes.

Em geral, as narrativas de Scott tinham como tempo definido a Idade Média e, conseqüentemente, eram permeadas por um certo “medievalismo”. De acordo com Luesakul (2012, p. 12), esta recorrência à Idade Média apresenta a idealização e o tom nostálgico como possibilidades românticas de ver o passado, ainda que exista também a visão crítica que julga como opressivas as instituições religiosas e sociais do período abordado.

Segundo György Lukács, o historiador mais importante do romance histórico, o objetivo maior das narrativas históricas de Scott era fortalecer uma identidade coletiva interpretando os momentos de transformações políticas e sociais da história inglesa. Lukács sustenta que, levando em consideração o conceito historiográfico da época, o romance scottiano não reconta fatos históricos, mas enraíza uma pré-história do presente para oferecer aos leitores uma leitura coerente de uma sociedade inglesa em constante transformação. O teórico também justifica a grandiosidade de Scott pela relação íntima que possuía com o conservadorismo político, pois isto lhe permitia abordar a realidade histórica baseando-se na criação literária das grandes crises da história inglesa (LUKÁCS, 1977, p. 32).

Sendo assim, as características dos personagens scottianos manifestam-se a partir de tipos sociais, ocupando o centro da representação da realidade (LUKÁCS, 1977, p. 34). Além disso,

La genialidad de Walter Scott, inalcanzada hasta hoy, se manifiesta en la manera en que dispone las cualidades individuales de sus personalidades históricas dirigentes, por la que éstas efectivamente resumen los lados positivos y negativos sobresalientes del movimiento en cuestión (LUKÁCS, 1977, p. 41).

Neste trabalho de composição e representação social, o escritor inglês preocupava-se em oferecer ao seu leitor, simultaneamente, “ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória” (ESTEVES, 2010, p. 32). Contudo, à medida que a sociedade e a literatura se modificam, mudam-se também as concepções do romance e suas relações com a sociedade. O próprio gênero se altera, “[...] da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na narrativa histórica” (ESTEVES; MILTON, 2007, p. 20). Estas transformações se relacionam, sobretudo, com sua essência híbrida, de modo que o conceito de “romance histórico” vive em constante crise, por sua definição.

A partir da Segunda Guerra Mundial, novas versões sobre o passado são criadas e novos pontos de vista são exibidos, afastando-se do modelo tradicional de Scott. Surge então o “novo romance histórico”, de acordo com as definições de Fernando Aínsa (1991) e Seymour Menton (1993); a “metaficção historiográfica”, conforme proposto por Linda Hutcheon (1991) e a já mencionada “narrativa de extração histórica”, definida por Trouche (2006).

Como ponto comum entre todos estes conceitos, destaca-se o fato de que o “histórico” deixa de ser o pano de fundo das narrativas e torna-se o cerne dos romances históricos do século XX (ESTEVES, 2010). A narrativa passa a ser construída sob a influência da filosofia e estética da pós-modernidade, propondo uma revisão tanto temática quanto formal do processo da escrita histórica. Não há mais uma verdade única, mas uma variedade de perspectivas que, conforme afirma Luesakul (2012, p. 22), já revelavam diferentes formas de vida na sociedade. No

entanto, o novo romance histórico propõe não só uma mudança radical na escrita da narrativa, mas um novo contrato de leitura (LUESAKUL, 2012, p. 31), ou seja, é necessário que o leitor tenha um determinado conhecimento histórico, ainda que se trate de uma narrativa de ficção.

Desde meados da década de 1970, o uruguaio Fernando Aínsa observa a distinta e peculiar forma de tratamento que a literatura dedica à história, sobretudo na narrativa hispano-americana, e a respeito deste tema publica vários artigos, dentre eles *“La nueva novela histórica latinoamericana”*, em 1991, em que constata a ruptura de algumas obras com o modelo estético de Scott. Segundo Aínsa, os novos romances apresentam uma polifonia de estilos e modalidades baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidades nacionais, realizada a partir da desconstrução dos valores tradicionais. As bases artístico-construtivas deste novo gênero se relacionam com os grandes acontecimentos e com a corrente historiográfica da época, buscando uma identidade através da integração antropológica e cultural do passado.

En la integración del pasado se recuperan, a través de nuevas formulaciones estéticas, raíces anteriores del género, tales como la oralidad, el imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones, y las formas arcaicas de subgéneros que están en el mismo origen de la novela (parábolas, baladas, leyendas, “caracteres”, etcétera) y que no han tenido, en su gran mayoría, expresiones americanas (AÍNSA, 1991, p. 82).

Aínsa ainda caracteriza este “novo romance histórico” como uma releitura crítica da história, que se opõe à legitimação de suas versões oficiais, ou seja, tem como finalidade a desconstrução desta história hegemônica oficial, traduzindo-a para um modelo único, como modelo a um romance histórico. Desta forma, permite-se que a literatura supra as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos (AÍNSA, 1991, p. 83).

Aínsa (1991, p. 83-85) sistematiza dez aspectos pontuais que colaboram para a definição deste subgênero literário, os quais cada autor desenvolve à sua maneira, imprimindo através delas, seu próprio estilo. Em síntese,

1- O novo romance histórico se caracteriza por realizar uma releitura da história fundada em um *historicismo crítico*, dando sentido e coerência à atualidade a partir de uma visão crítica do passado.

2- A releitura histórica proposta no texto ficcional acaba por impedir a legitimação das versões oficiais da história.

3- A multiplicidade de perspectivas desconstrói o ideal de verdade histórica. A ficção propõe e discute diferentes interpretações, muitas vezes contraditórias, de um mesmo relato histórico.

4- O “novo romance histórico” excluiu a chamada “distância épica” do romance histórico tradicional. O gênero do romance, aberto, livre e integrador por natureza, permite a proximidade ao passado.

5- Ao mesmo tempo em que se aproxima daquilo que é real, o subgênero literário se distancia da historiografia oficial, “*cuyos mitos fundacionales se han degradado*” (AÍNSA, 1991, p. 83).

6- Há, portanto, no “novo romance histórico”, a superposição de tempos históricos diferentes, podendo ser do passado, mas também do futuro, em forma de anacronias deliberadas.

7- Os dados historiográficos do texto podem ser textuais, baseando-se em referentes documentais ou revestir-se das modalidades expressivas do historicismo, a partir de uma invenção mimética de crônicas históricas, cartas de relação, etc.

8- Em algumas situações, as falsas crônicas se disfarçam de historicismo, tornando-se, portanto, metaficcões, em que o fantástico assume uma forma realista. Trata-se de um realismo simbólico e profundamente significativo.

9- A releitura distanciada ou anacrônica da história caracteriza essa nova narrativa, apresentando-se como uma paródia. A partir desta, surge um novo sentido sobre o texto, críticas peculiares em que a história pode ser “*tanto una epopeya de*

'mitos degradados', un drama o una comedia grotesca y en algunos casos una 'epopeya bufa', o una demoledora visión sarcástica" (AÍNSA, 1991, p. 85).

10- A paródia, assim como os pastiches, quando provida de um sentido de humor, supõe certa preocupação com a linguagem. Esta se torna a ferramenta fundamental do "novo romance histórico" e acompanha toda a releitura do passado.

Em resumo, neste gênero não há verdade única com relação ao fato histórico, pois a ficção confronta diferentes versões, trazendo assim, a partir do discurso histórico, releituras distanciadas da história, às vezes carnavalizadas e inclusive anacrônicas, uma vez que a superposição de tempos históricos distintos também é característica comum deste gênero literário.

Por consequência, a preocupação da narrativa deixa de ser o fato histórico em si, para ser a linguagem através da qual esse fato é narrado, a qual, por sua vez, se torna ferramenta fundamental deste novo romance. Dessa forma, o novo romance histórico não só propõe a revisão temática na escritura da história, mas também discute sua forma.

Por intermédio desta reescrita anacrônica, irônica ou paródica, muitas vezes também irreverente e grotesca, os novos códigos estéticos do romance histórico passam a questionar as crenças e os valores estabelecidos. História, literatura e política aparecem como faces de um processo em que não se pode impor uma forma ou limite (XAVIER, p. 2).

Posteriormente, outro crítico literário, Seymour Menton (1993) sintetiza as características apresentadas por Aínsa sobre o "novo romance histórico" e, de forma geral, analisa este gênero a partir de romances também produzidos na América Latina. Nesse estudo, Menton adverte que não há um número mínimo ou máximo de características necessárias para que um texto possa ser considerado um "novo romance histórico".

No tocante às características apontadas por Aínsa para o novo gênero, Menton reafirma algumas, sintetiza outras e acrescenta que uma das principais diferenças entre esse subgênero do romance histórico e o modelo tradicional scottiano está associada à concepção filosófica, em que não se pode diferenciar a

verdade histórica e a realidade (MENTON, 1993, p. 42). Consequentemente, a concepção tradicional do tempo pode deixar de ser linear, tornando-se cíclica. Além disso, a ficcionalização de personagens históricos torna-se mais evidente, desenvolvendo acentuadamente o que conhecemos por intertextualidade, em seus variados níveis, também vinculada aos fenômenos estudados por Bakhtin: dialogia, carnavalização e paródia.

Menton também atribui grande importância à figura do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) como fonte de inspiração para o subgênero, pois, ainda que o escritor nunca tenha escrito um romance, ele muito contribuiu com a divulgação dos princípios filosóficos comuns do século XX.

Concomitante ao surgimento do conceito de pós-modernidade, no âmbito literário, surge a “nova história”, centrada na desconstrução da historiografia do século XIX, questionando e revisando as verdades absolutas nas quais se acreditava até então. A interdisciplinaridade reconhecida no material histórico possibilitou que outras ciências influenciassem nas novas interpretações do mundo. Dentre elas, destacam-se a antropologia, a sociologia, a psicologia, a etnografia e as ciências políticas.

Surge, então, uma vertente narrativa que inclui romances intensamente auto-reflexivos, mas que se apropriam de personagens e momentos históricos, nomeada por Linda Hutcheon como “metaficção historiográfica”. Segundo Hutcheon (1991, p. 122), “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado”.

Partindo de uma perspectiva literária, Hutcheon defende que a cultura pós-moderna possui em sua consciência uma forte reflexão não só histórica, mas também política, e que “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

A autora ainda afirma que esta construção intertextual pós-moderna objetiva “reescrever o passado dentro de um novo contexto”, ao contrário do que seria “esvaziar ou evitar a história”. A história torna-se um elemento a ser visto e

revisto, a fim de que as lacunas existentes em sua composição possam ser preenchidas por meio da ironia.

Segundo Hutcheon, o pós-modernismo obviamente não nega a existência do passado, mas questiona a compreensão dos fatos e propõe a problematização do conhecimento histórico e, conseqüentemente, uma nova forma de pensar. Em oposição ao romance histórico do século XIX, o “novo romance histórico” não vem acompanhado pelo sentimento nostálgico ou pelo compromisso com a realidade, como no século XIX, mas compõe-se hibridamente.

Assim, o romance pós-moderno, segundo Hutcheon (1991, p. 142), confronta os paradoxos da representação ficcional/histórica, do particular/geral e do presente/passado, sem intenção de recuperar ou desintegrar qualquer um dos termos, mas de explorar todos eles. Oferece, portanto, um revisionismo através da leitura crítica, uma reinterpretação criativa e a reescritura dos documentos caracterizados como históricos ou “verdadeiros” na historiografia tradicional.

Sobre a mistura do histórico e do ficcional, e a adulteração dos “fatos” históricos, Hutcheon (1991, p. 122) afirma que

[...] esse é o principal meio de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza específica do referente histórico. Também não existe conflito entre essa reconstrução/construção histórica e a política do romance [...]; na verdade, elas se apóiam mutuamente.

Ao mesmo tempo em que explora este subgênero do romance a autora questiona também o embasamento do conhecimento histórico no passado em si e procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, realizando-o tanto em termos temáticos como formais. A intertextualidade pós-moderna, segundo ela, é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor, e, também, de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.

Todas as questões de subjetividade, intertextualidade, referência e ideologia estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no

pós-modernismo: “É a narrativa que traduz o saber em termos de expressão, e é exatamente essa tradução que constitui obsessão para a ficção pós-moderna” (HUTCHEON, 1991, p. 160). De um lado, passa-se a considerar que a história não é um campo isolado, mas interdisciplinar, pois se relaciona diretamente com a antropologia, a sociologia, a psicologia, a literatura, a etnografia e com as ciências políticas. De outro, amplia-se a temática das pesquisas a fim de incluir praticamente todas as atividades humanas.

Para Hutcheon, a história não equivale à “verdade”, mas a uma construção humana que representa e dá sentido ao passado. Além disto, o saber histórico se obtém basicamente através de vestígios textuais. Nesse contexto, a escrita histórica trabalha com a técnica meta-histórica para reconstruir e organizar a “realidade” localizada supostamente no passado, e, para comunicar suas mensagens de forma mais eficaz, o historiador volta-se para o uso da narrativa, o que, por sua vez, impõe uma estruturação dos dados obtidos.

A construção do novo romance histórico reflete as novas teorias sobre a história, a ficção e a narrativa. Assim, a “metaficção historiográfica” é o paradoxo da reconciliação impossível entre uma narrativa auto-reflexiva e a historiografia ficcional, revelando a questão da metaficção como uma estratégia pós-moderna que se faz dominante desde os anos sessenta, disposta a experimentar tanto a substância quanto a forma de obras literárias. Além disso, este novo gênero literário, questiona a epistemologia da história, a ontologia dos sucessos históricos e o próprio modelo genérico tradicional no discurso histórico e ficcional. Isso justifica, segundo Trouche (2006, p. 42), “a proposta de estabelecimento de um novo paradigma para os textos que, a partir da segunda metade do século XIX, buscam o histórico como intertexto ativo.”

Ao considerar a relação entre história e literatura e, por isso, ficção no processo literário hispano-americano, André Luiz Gonçalves Trouche sustenta o uso da expressão “narrativa de extração histórica” a fim de designar as muitas modalidades de narrativa que dialogam com a História (TROUCHE, 2006, p. 44). Para tanto, Trouche desenvolve em seu livro *América: história e ficção* (2006) todo o percurso literário, partindo do século XV com as “rotas de viagem”, até os romancistas do final do século XX, evidenciando o que, para ele, corresponde ao

diálogo entre o discurso literário e o discurso histórico, em que são criadas funções narrativas, determinando convenções e pactos de leitura. Trata-se, como explicam Esteves e Milton (2007), de um paradigma amplo, com condições de abranger todo o conjunto de narrativas construídas e nutridas pela matéria histórica.

O hispanista salienta que conceitualmente o composto “narrativas de extração histórica” afigura-se como termo mais adequado ao referido texto híbrido, uma vez que representa as narrativas que principiam o diálogo com a história como “forma de produção do saber e como intervenção transgressora” (TROUCHE, 2006, p. 44).

Por sua vez, tratando de questões similares, em seu estudo sobre a intertextualidade, Tiphaine Samoyault (2008, p. 127) afirma que todo texto literário é intertextual e, neste caso,

não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo, [...].

E assim, o passado enriquece o presente de modo que

a literatura é pensada como uma história contínua menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para poder beber aí tudo o que há de bom e avançar mais (SAMOYAULT, 2008, p. 131).

Esta inferência de informações variadas em textos novos, ou seja, a prática desta intertextualidade, é bastante recorrente na produção literária pós-moderna e Samoyault nomeia como “Biblioteca” a capacidade do leitor de transferir determinados conhecimentos e informações de um texto à interpretação de outros, sendo, portanto, capaz de compreender as minuciosidades da leitura e ir além daquilo que está evidentemente escrito.

Estas informações, acabam por atuar “[...] nos textos que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual e eventualmente, em seguida, de sua dissimulação” (SAMOYAULT, 2008, p. 59). Assim, colaboram, sem nivelar as referências da memória histórica de cada leitor, a manter a ideia de uma memória cultural e literária inter-relacionada, entre as quais o diálogo é estabelecido e orientado de acordo com os objetivos e interesses do autor/narrador.

Um romance, conforme explicita Perkowska (2008, p. 36), além de ser um produto estético, é uma forma de cognição em que o autor oferece ao seu leitor um conhecimento tanto do referente quanto do sujeito de enunciação. Especificamente no romance histórico, a autora afirma que

se trata de un conocimiento muy complejo que abarca tanto el pasado histórico que un sujeto de enunciación se propone (re)construir como el presente desde el cual este sujeto construye y escribe su visión del pasado; dicho de otro modo, el contexto referencial y el cotexto (PERKOWSKA, 2008, p. 37).

A intertextualidade e as demais relações existentes entre a literatura e a história são aspectos chave para este trabalho, uma vez que em seus relatos ficcionais, a escritora María Rosa Lojo mistura deliberadamente ficção e história, com o objetivo de conduzir seu leitor a repensar e, conseqüentemente, reinterpretar a história, característica determinada por Magdalena Perkowska (2008, p. 33) como uma forma de resistência frente à história:

Las nuevas novelas históricas se apartan del modelo clásico mediante significativas y numerosas innovaciones temáticas y formales y, adoptando una posición crítica y de resistencia frente a la Historia como discurso legitimador del poder, proponen relecturas, revisiones y reescrituras del pasado histórico y del discurso que lo construye.

Este procedimento, María Rosa Lojo emprega tanto em seus romances quanto em seus textos mais curtos, como os contos aos quais este trabalho se

dedica, e se aproximam das definições apresentadas anteriormente como “novo romance histórico” e “metaficção historiográfica”. Entretanto, os textos de Lojo são autênticos exemplos de “narrativas de extração histórica”, nos quais o diálogo intertextual, especificamente nas obras *Histórias Ocultas de la Recoleta* e *Amores Insólitos de Nuestra Historia*, é estabelecido a partir da “biblioteca” básica da literatura e da cultura argentina.

1.2. O *Facundo* de Sarmiento: a obra

Segundo André Luiz Trouche, já nos séculos XVI e XVII é possível encontrar na literatura hispano-americana uma significativa produção narrativa que adota o discurso histórico como intertexto. No entanto, no século XIX destacam-se os grandes clássicos da literatura argentina, que, apesar de manterem-se afastados do modelo do romance histórico, “tomaram a memória, a história e o legendário oral como signos contíguos não-excludentes, compartilhando a mesma perplexidade e o mesmo projeto de autoconhecimento, a começar do diálogo com a história” (TROUCHE, 2006, p. 43). Dentre eles, destacamos as consideradas “ficções de fundação”, por compartilharem questões políticas, por fazerem parte do movimento de independência da nação e, portanto, colaborarem para a concretude da noção de nacionalidade. No caso argentino, são elas: *El Matadero*, de Esteban Echeverría; *Facundo: civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento; *Amália*, de José Mármol, e *Martín Fierro*, de José Hernández, entre outros.

A fim de limitar as abordagens e direcionar as análises posteriores, convém, por conseguinte, apresentar e explorar as peculiaridades carregadas pela obra de Sarmiento, que nunca deixaram de ser pauta para discussões teóricas e estudos acadêmicos, tanto na área das letras quanto na da história, sociologia, antropologia e outras.

Intitulada inicialmente como *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspectos físicos, costumbres y ámbitos de la República Argentina* (1845), a obra de Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) configura-se como uma das mais importantes obras publicadas pelo autor. Ao menos é, junto a *Recuerdos de*

Província (1850), a mais conhecida. *Facundo* foi publicado como folhetim no jornal chileno *El Progreso*, a partir de 1º de maio de 1845, na época em que o autor encontrava-se exilado, fugindo do governo autoritário de Juan Manuel de Rosas (1793–1877), na Argentina.

Desde então, toda tentativa de classificação da obra nos gêneros tradicionais tem sido em vão, uma vez que sua característica básica é a justaposição e a mescla de alguns elementos fragmentados: o ensaio, o jornalismo, a correspondência privada, a crônica histórica, a autobiografia e a própria ficção. Por consequência, ora é vista como um romance biográfico, ora como panfleto político e até mesmo como estudo sociológico (PRADO, 1999, p. 153).

Noé Jitrik (2009) acrescenta que, embora não tenha sido a pretensão de Sarmiento, sua obra foi lida como um documento histórico e por isso sofreu duras críticas. Isto se deve ao fato de que à obra foram atribuídos alguns exageros, erros, deturpações e, principalmente, porque, segundo ele, o que o autor colocou em seu texto foram informações coletadas a partir de histórias contadas e/ou lidas e não obtidas em pesquisas documentais, como é exigido aos historiadores. Contudo, Jitrik também aponta que estas críticas desconsideram o caráter literário que estas inexatidões concedem à obra. Assim, Sarmiento “*no intenta demostrar sino convencer y para ello emplea todos los recursos y argucias de que dispone la literatura y a los que la ‘ciencia’ histórica suele renunciar*” (JITRIK, 2009, p. 60).

Nicolas Shumway (2008), por sua vez, afirma que para escrever *Facundo*, Sarmiento contava com alguns informantes, como Antonio Alverastain e Amaranto Ocampo, mas, quando se cansava de esperar por documentos que havia solicitado a amigos que viviam na Argentina, escrevia com base apenas em suas observações pessoais, rumores e preconceitos. Além disso, na obra, há muitas referências, diretas e indiretas, a pensadores estrangeiros, presentes muito mais para impressionar o leitor do que para demonstrar a contribuição intelectual que Sarmiento recebia. Basicamente, muitas teorias estão na obra apenas “para que o leitor saiba que Sarmiento é um homem culto, cuja argumentação não deve ser contestada” (SHUMWAY, 2008, p. 244).

Apesar de suas inúmeras classificações, a obra possui como figura central o personagem histórico Juan Facundo Quiroga, filho de um capitão de

milícias, José Prudencio Quiroga e Juana Rosa de Argañaraz, nascido em 27 de novembro de 1788, em San Juan de los Manos, atual província de La Rioja.

José Prudencio Quiroga era um homem que possuía uma considerável fortuna e aos dezesseis anos, Facundo Quiroga já auxiliava o pai no campo. Ao completar vinte anos, assumiu a administração dos bens familiares até que, pouco tempo depois, perdeu uma grande quantia do dinheiro de sua família nas mesas de jogo. Como consequência, abandonou o lar e se alistou nas forças militares que defendiam a fronteira no sul da província de Mendoza.

Não tardou para que sua atuação como militar fosse reconhecida e entre os anos de 1816 e 1818 foi capitão de milícias no departamento de San Antonio, sob as ordens do comandante Juan Fulgencio Peñaloza (c. 1744 – 1819). Neste período, Quiroga conheceu e casou-se com María de los Dolores Fernández, com quem teve vários filhos.

Dentre as variadas atuações militares, Facundo recebeu destaque pelas intervenções contra o congresso e presidente argentino, Bernardino Rivadavia (1780 – 1845) quando este contratou a *River Plate Mininy Association* para explorar as minas de La Rioja, em fevereiro de 1825. Além disso, atuou nas batalhas de *La Tablada* e *Oncativo*, ambas contra a atuação governamental, mas a favor da organização nacional. Facundo defendia a organização de uma república constitucional na Argentina, promulgada dezoito anos após a sua morte, ou seja, em 1853.

Assassinado em 1835, na província de Córdoba, Juan Facundo Quiroga, foi considerado um herói em seu país por defender a igualdade de condições entre os povos e lutar contra o Centralismo Portenho. Apesar disso, através da publicação da obra de Sarmiento, a imagem de Facundo Quiroga se consolidou por meio de uma dualidade de percepções: o bárbaro e o civilizado, o campesino e o cidadão. No entanto, não foram apenas estas as dicotomias da obra.

Ao longo dos anos e, conseqüentemente, das várias edições, o título da obra sofreu alterações, acabando por resumir-se a *Facundo: civilización y barbarie* ou *Facundo: civilización o barbarie*. Esta pequena alternância na conjunção presente no subtítulo já indica uma primeira característica peculiar da obra: estabelece uma

relação imaginária entre os dois universos justapostos e antagônicos fundada por Sarmiento. Segundo o escritor e crítico Ricardo Piglia,

Neste ponto concentra-se a tensão entre política e ficção. A política força que esse e seja lido como um *ou*. A ficção se instala na conjunção. O livro é escrito na fronteira: situar-se nesse limite é poder representar um mundo a partir do outro, poder narrar a passagem e o cruzamento (PIGLIA, 2010, p. 24).

A dicotomia apresentada nos termos também presentes no subtítulo da obra “civilização/barbárie” já adianta sobre a distinção e oposição, frequentes no livro, em suas variadas formas. Segundo Sarmiento, o campo, território livre, representa o lugar da barbárie e, conseqüentemente, é onde se situam os federalistas, enquanto a cidade é o ambiente civilizado, protótipo da cultura, do progresso e da riqueza, ambiente adequado e propício aos unitários. Neste sentido, a mesma oposição estabelecida politicamente – federalistas x unitários – é realizada em âmbito cultural: tradição oral x mundo letrado.

Escrito antes da consolidação do gênero romance na Argentina e antes mesmo da constituição do Estado Nacional, *Facundo* é a antecipação destes dois elementos. A proposta inicial de Sarmiento é, sobretudo, denunciar a tirania de Juan Manuel de Rosas, governador de Buenos Aires, através da figura emblemática do caudilho riojano, deslocando e ficcionalizando este diálogo com a política argentina. Entretanto, o livro não propõe um embate entre o que é verdadeiro e o que é falso, mas apresenta uma experiência da realidade fundamentada na crença. O que se postula como verdade é aqui, a reconstrução da luta estabelecida entre civilização e barbárie.

Sarmiento nunca escreve um livro sobre Rosas, mas só faz escrever sobre Rosas: a grande decisão foi eleger Quiroga como tema de um livro (sobre Rosas). Esse deslocamento é chave porque constrói uma figura de disputa *entre* Sarmiento e Rosas (PIGLIA, 2010, p. 36).

Sob este aspecto, Jean Franco (1997) levanta em sua obra *Historia de la literatura hispanoamericana* possíveis respostas a um interessante questionamento sobre as escolhas de Sarmiento quanto ao personagem histórico a quem dedicou sua obra. Por que escreve a biografia de Facundo e não a de Rosas, já que é este a quem pretende atacar? Franco propõe, a partir desta pergunta, uma reflexão delicada sobre as pretensões de Sarmiento. Possivelmente ele já soubesse que, por ter um caráter sócio-político, sua repercussão seria bastante polêmica. Sarmiento conheceu Facundo Quiroga pessoalmente e tinha suas próprias recordações e impressões sobre este personagem para, a partir delas, desenvolver algumas reflexões. Além disso, acreditava que Facundo era a

[...] “*expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos.*” *Si Rosas representaba la institucionalización de la barbarie, Facundo representaba su expresión espontánea. Era por lo tanto el “hombre representativo” de su tiempo.* (SARMIENTO *apud* FRANCO, 1997, p. 66)

Não obstante, como afirma Maria Lígia Coelho Prado em sua obra *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos* (1999), algumas informações sobre o contexto histórico da Argentina no período posterior à independência são essenciais para compreender as posições políticas assumidas por Sarmiento ao longo da obra e o jogo que ele realiza com a publicação da mesma.

Ao percorrer a historiografia argentina, é notável que desde o início do século XIX o país já se encontrava dividido por lutas civis intermitentes polarizadas em torno de dois grupos políticos: os unitários e os federalistas. Aqueles, defendiam um governo nacional com os poderes centralizados em Buenos Aires e visavam ao controle desta província sobre o comércio das outras e sobre a navegação fluvial pelo estuário do Rio da Prata. Eram, deste modo, defensores de um Estado liberal e centralizador. Em contraposição, os federalistas eram adeptos de um Estado conservador e descentralizado e reclamavam a divisão política da República em províncias autônomas sob o comando de chefes locais (BEIRED, 1996, p. 29).

Militando nesses grupos encontrava-se, ao lado dos unitários – que contavam com o apoio de Sarmiento –, José María Paz, símbolo de resistência

contra o poder dos federalistas, e, encabeçando o grupo destes, Juan Manuel de Rosas e Facundo Quiroga. Ainda que pertencentes ao mesmo grupo político, Rosas e Quiroga nem sempre tinham posições semelhantes a respeito de muitos temas, sendo a organização do Estado Nacional o principal deles. Prado (1999) justifica que, enquanto Facundo acreditava na necessidade de um Estado dentro do sistema federalista, Rosas entendia que cada província devia se estabilizar e se organizar primeiro para só depois organizar a Federação. E esta não foi a única desavença entre eles. Chegou um momento em que ambos disputaram surdamente o comando militar de algumas províncias, mas isto por meio de emboscadas, alianças e traições. Segundo o próprio Sarmiento, “*Ambos se detestan, se desprecian, no se pierden de vista un momento, porque cada uno de ellos siente que su vida y su porvenir dependen del resultado de este juego terrible*” (SARMIENTO, 1999, p. 140).

Rosas governou a província de Buenos Aires durante dois períodos: de 1829 a 1832 e de 1835 a 1852, configurando-se em uma imagem política controversa na história de seu país. Transformou-se no mais poderoso caudilho de sua época e perseguiu de maneira violenta e autoritária a todos os seus opositores políticos. A marca representativa de seu governo foi a *Mazorca*, que correspondia a um corpo da polícia responsável por assassinar os opositores do governador, em geral por degola. Assim, e por meio de alianças militares, “[...] derrotou as forças políticas contrárias ao federalismo e construiu um sistema de poder estável baseado em pactos com caudilhos regionais” (BEIRED, 1996, p. 35).

O governo rosista, no entanto, é interpretado pelos historiadores a partir de dois polos radicalmente opostos. Enquanto alguns o consideram um louvável governador, como Ernesto Quesada, outros o detestam, assim como Sarmiento, Bartolomé Mitre e Vicente Fidel Lopes (CARDOSO, 1979, p. 1).

Beired afirma que, apesar do método coercitivo que utilizou para governar, Rosas tinha uma base sólida de apoio político e militar constituída pelos trabalhadores rurais, convergindo com a opinião de Sarmiento quando afirma que “*(...) nunca hubo gobierno más popular, más deseado ni más bien sostenido por la opinión*” (SARMIENTO, 1999, p. 152). O “revisonismo histórico”, corrente de interpretação da história argentina emergente a partir da década de 1950, realizou uma releitura da figura do governador e dos caudilhos em geral, definindo-os como

os “verdadeiros defensores dos valores e interesses nacionais em oposição à cobiça estrangeira apoiada pelos liberais e unitários” (BEIRED, 1996, p. 35) e não apenas como o signo da barbárie e da desagregação nacional, como insinuava Sarmiento.

Politicamente, Sarmiento recriminava o modo como o caudilho Rosas conduzia seu governo, pois sustentava a atividade pastoril ao invés de contribuir e incentivar o desenvolvimento industrial, o comércio, a civilização e o progresso no país. Para Sarmiento, estas eram características indispensáveis para um bom governo e abrir mão disso seria o mesmo que sustentar o país em meio à barbárie.

Sarmiento acreditava que a Argentina possuía dois importantes recursos naturais capazes de impulsioná-los ao progresso: os rios, que são considerados caminhos naturais do comércio, que não eram utilizados, e o pampa, local que a população ocupou, mas que não estabelecia vínculos e/ou atividades produtivas, além da criação extensiva de gado, pois eram nômades. Retoma-se, portanto, outras oposições dicotômicas propostas pelo autor: homem x natureza, colono x índio, cidade x campo e, novamente, civilização x barbárie.

Estruturado em quinze capítulos, tematicamente, *Facundo* pode ser dividido em três partes. Na primeira, o autor faz uma análise do meio geográfico da Argentina e apresenta, superficialmente, o homem como produto do meio. Desse modo, de maneira exemplar, abrange os tipos populares, a cultura e a história da Argentina que se formava como país independente e como entidade cultural particular.

Para Sarmiento, um dos grandes males da República Argentina era sua imensa extensão territorial, pois a solidão e o despovoamento produzem o que ele chama de deserto, que caracterizava o vazio e a falta de governo. No entanto, ele afirmava convictamente – assumindo sua posição ao lado dos unitários – que o país era uma república “*una e indivisible*” (SARMIENTO, 1999, p. 26). Além disso, a planície local, predominantemente “uniforme e constante”, colaborava para as tendências autoritárias dominantes.

Sobre os argentinos, Sarmiento estabelece uma divisão bastante marcada entre aqueles que vivem na cidade e os que moram no campo. Para ele, os hábitos de vida entre estas duas “sociedades” são diversos, assim como suas

necessidades. O primeiro, por habitar junto à civilização, onde tecnicamente se encontram as leis, as ideias de progresso, os meios de instrução, a organização municipal, o governo regular, etc, tende a vestir-se com o traje europeu. O segundo, vestido com outro traje, em geral o poncho ou a *jaqueta*, leva uma vida mais simples e cheia de privações. Para Sarmiento, “as privações indispensáveis justificam a preguiça natural, e a frugalidade dos confortos traz, em seguida, todas as exterioridades da barbárie” (SARMIENTO, 1999, p. 87). Basicamente, tem-se com o homem do campo o desenvolvimento das faculdades físicas, mas nenhuma intelectual e, apesar de estabelecer algumas semelhanças com as tribos árabes nômades, Sarmiento salienta a organização social das planícies argentinas com características próprias, relacionadas, principalmente, ao sedentarismo.

Nesta primeira parte, o autor dedica-se a descrever o modo de vida do “*gaucho*”, habitante do pampa argentino, e suas ocupações. Para ele, é o poder da natureza que determina o caráter moral e os hábitos do argentino pampeano, fazendo-o forte, altivo e enérgico. A pobreza, a falta de instrução e as privações que o acometem não são vistas como necessidades, pois os “*gauchos*” desconhecem maiores confortos. Para Sarmiento, o “*gaucho*” não trabalha, prepara o alimento e sua vestimenta em sua própria casa, vive em habitações dependentes, do patrão ou de parentes próximos, e suas atividades são o que determinam sua originalidade em meio aos outros.

A principal atividade desenvolvida no território do pampa baseava-se no pastoreio e a extensão territorial e o despovoamento da região contribuía para que a sociedade campestre não desenvolvesse outras atividades. O predomínio destas atividades era, para Sarmiento, fruto de uma propensão do povo à “ociosidade e incapacidade industrial” decorrente da fusão das três “famílias” (espanhóis, índios e negros), que resultou em uma miscigenação infeliz.

Após descrever os principais aspectos da região, o autor toca no problema da educação quase nula destinada ao homem no campo. Enquanto todas as ocupações domésticas e as indústrias caseiras eram exercidas pela mulher, os homens se dedicavam, desde criança, a exercitar sua força física tratando de exercer o domínio da natureza: controlar a força instintiva do cavalo e conhecer a geografia natural do campo.

No entanto, algumas particularidades são atribuídas a este homem que habita o pampa argentino e Sarmiento descreve quatro desses tipos específicos: o “*rastreador*”, o “*baqueano*”, o “*gaucho malo*” e o “*cantor*”. Sobre esses tipos curiosos, informa que, como revelam os costumes locais, sem conhecê-los fica impossível compreender os personagens políticos argentinos e o caráter primordial da luta que envolve a República Argentina do século XIX. Todos são austeros e de pouca conversa, rígidos como o pampa, e, ao mesmo tempo, inspiradores de um profundo respeito por parte de seus semelhantes.

Resumidamente, Sarmiento descreve o “*rastreador*” como aquele que observa as marcas da terra com precisão, seja uma pegada humana, rastros de animais ou de cargas, sendo capaz de distinguir a distância e o tempo percorrido apenas pela análise do solo. Já o “*baqueano*” é comparado a um topógrafo humano, pois conhece todos os acidentes geográficos do país, especialmente o pampa; conhece a distância existente entre um lugar e outro e o tempo necessário para chegar a um determinado destino. Segundo indica Sarmiento, ninguém, nos campos argentinos, precisa de um mapa se tem um “*gaucho*” como este ao seu lado, pois ele conhece cada palmo de chão, cada tipo de erva e até mesmo as fronteiras com outros países.

O “*gaucho malo*” é o morador do pampa que tem como profissão a arte de roubar, e que, além de respeitado, é temido pelos outros por ser uma espécie de homem do campo avesso às regras da sociedade, isolado de todos, contrário à justiça das cidades e à boa convivência entre os “*gauchos*”; ninguém se atreve a interpelá-lo, é um homem de feição rústica e pouco dado ao diálogo. Em contrapartida, o “*cantor*” é o homem que canta as histórias dos heróis do pampa misturadas às suas próprias; sobre ele recai toda responsabilidade daquilo que virá a se tornar conhecimento geral sobre estes personagens, uma vez que, em seus versos, o futuro historiador se apoiará e obterá conhecimento sobre uma sociedade desprovida de registros documentais. A poesia, neste caso, representa um aspecto natural do caráter do povo argentino devido à beleza e à contemplação da imensidão da natureza. Ela acabava por refletir idealizações morais e religiosas, fatos naturais e tradições supersticiosas.

A crítica diretamente política tem início já na primeira parte do livro, quando Sarmiento descreve a Revolução de 1810, movimento que impulsiona a separação da Espanha e a formação de um novo país, em que a vida pública passa a ser discutida tanto no campo quanto na cidade. O autor define a união de interesses campestres e citadinos como a primeira fase desta Revolução, na qual muitos dos “bárbaros” *gauchos* tiveram seu poder legitimado pelas autoridades das cidades através de sua nomeação para o cargo de comandante de campanha, valendo-se de uma autoridade militar designada pelo governo, cuja função era recrutar tropas para alistá-las no exército da independência, da guerra civil ou da luta contra os indígenas.

Para Sarmiento, a Europa, excluindo-se desse conceito, evidentemente a ex-metrópole dominadora, seria a única força “civilizadora” capaz de acabar com os vestígios coloniais americanos, em especial, com a barbárie indígena. A fim de justificar isto, utiliza como exemplo o processo de “desespanholização” e “europeização” através da descrição de duas cidades argentinas que se posicionavam culturalmente em âmbitos opostos: Córdoba e Buenos Aires.

Córdoba, caracterizada como “medieval” e “clerical”, é descrita por Sarmiento como uma das cidades mais bonitas do continente, em que o céu mostrava-se puríssimo, o inverno é seco e revigorante e o verão, ardente e temeroso (SARMIENTO, 1999, p.79). Também possui a célebre Universidade de Córdoba, onde se estuda a filosofia de Aristóteles aplicada na Teologia, misturando o profano e o espiritual (SARMIENTO, 1999, p. 80). A segunda, Buenos Aires, é a continuação da Europa na terra, porém dominada por uma força radical revolucionária, intencionada a varrer os indígenas da face da Terra e se tornar um grande centro comercial:

Córdoba, española por educación literaria y religiosa, estacionaria y hostil a las innovaciones revolucionarias, y Buenos Aires, todo novedad, todo revolución y movimiento, son las dos fases prominentes de los partidos que dividían las ciudades todas, [...]. (SARMIENTO, 1999, p. 86).

Sarmiento afirma, portanto, que a Argentina poderia ser um dos melhores países da América Latina para receber um grande movimento imigratório, mas está dominada por uma força contrária a estes ideais. Na visão política do autor,

[...] da mesma forma que a barbárie liquidara a civilização nascente, iniciada com as idéias da independência, a próxima vitória dos liberais significaria a submissão total do gaúcho, do campo, da parte “negativa” da sociedade. A unidade nascia a partir da destruição do inimigo, que não tinha qualquer espaço reservado na nova organização (PRADO, 1999, p. 168).

Com o intuito de denegrir a imagem e a política de Rosas, Sarmiento dedica a segunda parte de seu livro à biografia do caudilho riojano. Inconscientemente, o autor atua, como Jean Franco (1997, p. 67) observa, como um “*abogado del diablo*” nas descrições das habilidades do referido “*gaucho*”.

Ele descreve a vida e a personalidade de Facundo Quiroga como a negação de todas as virtudes que ele mesmo representava. O personagem surge como um rebelde constante e absolutamente contrário à ordem, às leis e à religião. Segundo María Rosa Lojo, em seu livro *La “barbarie” en la narrativa argentina – Siglo XIX* (1994, p. 48), no texto de Sarmiento:

El prefijo negativo domina en los lexemas elegidos para describir el basamento físico de lo que, en un registro antropológico, se señalará después como la vida bárbara del hombre argentino: lo in-menso, lo in-finito, lo in-audito, lo des-poblado, lo in-cierto, lo in-seguro, lo in-defenso, lo in-culto, lo i-limitado.

Além disso, Sarmiento também apresenta a vida pública de Quiroga, as batalhas que ganhou e as que perdeu, sempre colocando-o em contraste com o governador Rosas e sua forma institucionalizada de barbárie. “*Facundo era provinciano, bárbaro, valiente, audaz; su sucesor, Rosas, ‘organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo’*” (SARMIENTO apud FRANCO, 1997, p. 66).

A narrativa biográfica tem fim com a descrição do assassinato de Facundo Quiroga e todos os seus acompanhantes, em Barranca Yaco, província de Córdoba, em 1835, enquanto viajava, a pedido de Rosas, ao interior para propor um acordo entre as províncias de Salta, Tucumán e Santiago de Estero, que se encontravam em conflito e podiam desenvolver uma guerra paralela.

Sarmiento conta o crime sem desconsiderar a polêmica que se levantou após a morte do caudilho. Facundo foi morto por Santos Pérez, um “*gaucho malo*” da campanha militar de Córdoba, famoso por suas numerosas mortes e por suas aventuras inauditas, obedecendo aos irmãos Reinafé, que governavam a província. No entanto, a morte de Quiroga coincide exatamente com a subida definitiva de Rosas ao poder, o que leva a crer que o governador estava envolvido na organização da emboscada, mas tal suposição nunca foi investigada e comprovada.

Sarmiento sustenta que um mês após a morte de Facundo a Argentina teria se entregado totalmente a Rosas, que exigiu poderes ditatoriais para tentar transformar o Estado argentino. Além disso, o autor deixa claro que a rivalidade entre Rosas e Quiroga era:

[...] un combate mudo, en que no se miden fuerzas, sino audacia de parte del uno y astucia y amaños de parte del otro. Esta lucha entre Quiroga y Rosas es poco conocida, no obstante que abraza un período de cinco años. Ambos se detestan, se desprecian, no se pierden de vista un momento, porque cada uno de ellos siente que su vida y su porvenir dependen del resultado de este juego terrible. (SARMIENTO, 1999, p. 140)

Ao assumir o governo, no mesmo ano, Rosas declara que tinham sido os “ímpios unitários” que assassinaram o general Quiroga e se propõe a castigar os culpados. Manda ir a Córdoba em busca do corpo e da carruagem na qual Facundo viajava. Decretou luto em Buenos Aires e foram realizadas as devidas honras ao general (SARMIENTO, 1999). Para nosso trabalho, estas páginas são importantes, uma vez que uma das recriações ficcionais de Facundo realizada por María Rosa Lojo está centralizada a partir de tais episódios: a morte e o enterro monumental a ele dedicado por Rosas.

A terceira parte do livro, claramente ensaística, diz respeito à política e à nação. Se a obra teve como objetivo inicial “atacar” o governo rosista, basicamente, teria que encerrar propondo uma alternativa governamental, um novo projeto político para o país, seguindo os moldes unitaristas. Aqui Sarmiento apresenta “[...] um projeto político para a futura Argentina, unida, forte e liberal. Esse programa consistia na oposição às linhas mestras que norteavam o governo rosista” (PRADO, 1999, p. 163).

A crítica ao governo de Rosas se faz de maneira direta, pontuando, sobretudo, a inversão de ideais propostos pelo caudilho federalista, que, apesar de contrariar a unificação das províncias, acabou por manter uma República unitarizada, submetida à sua autoridade. Para o autor, o governo liberal deveria restituir as liberdades civis aos argentinos e sancionar uma constituição nacional. Ele também acreditava em projetos que incentivassem a imigração, navegação fluvial, educação, liberdade e apoio à imprensa, liberdade de religião e opinião, justiça, comércio interno e externo, tendo sempre como exemplo o modelo europeu.

De maneira geral, Sarmiento acreditava que a sociedade do futuro seria marcada pelo progresso e, por consequência, seria essencialmente urbana, civilizada, educada e trabalhadora. A dicotomia central proposta em sua obra encontrou suas raízes na Europa capitalista do final do século XVIII, e na Argentina, embora essa ideia já existisse, ainda não tinha sido explicitada como fez Sarmiento. Com ele, o sentido original dos termos se alteram. O nativo é sempre o “outro”, o “bárbaro”, enquanto a “civilização” se refere ao alheio, ao que se almejava alcançar (LUESAKUL, 2012, p. 145).

Apesar das muitas opiniões divergentes sobre a obra de Sarmiento, suas ideias e opiniões transpuseram os séculos e ainda são acompanhadas na historiografia argentina, ainda que marcadas por visões políticas distintas. Prado (1999, p. 165) afirma que os textos sarmientianos serviram como “arma ideológica em dois campos políticos em disputa”. Ele foi aplaudido pelos liberais após a queda de Rosas, em especial, por ser um dos fundadores do Estado Nacional argentino e se apresentar em completa oposição a Rosas quando, mais tarde, assumiu a presidência da República em 1868. Porém, houve – e ainda há – aqueles que

consideraram Rosas como o verdadeiro representante da argentinidade, a essência do ser nacional.

Como membro da chamada *Generación de 37*, grupo de intelectuais e exilados políticos que defendiam o liberalismo econômico e o unitarismo político, Domingo Faustino Sarmiento tinha consciência da importância da escrita da história para a construção do conceito de nacionalidade, especialmente no período posterior à Independência do país. Muitos o consideram como um típico representante da burguesia portenha, pois algumas de suas ambições iam ao encontro dos ideais e aspirações dessa classe social. Entretanto, outros acreditam que sua obra deve ser compreendida como uma “mitologia de exclusão”, e não como uma idealização da unidade nacional (PRADO, 1999).

De maneira geral, Sarmiento buscou construir seu lugar no cenário político argentino e não apenas refletiu sobre ele, mas obteve êxito em sua carreira política, quando, em 1868 assumiu a presidência da República. Em muitos aspectos, Faustino Sarmiento assumiu a postura de um típico intelectual liberal do século XIX que influenciou, com suas análises, o que os argentinos fizeram de sua sociedade.

Na intenção de contradizer o governo de Juan Manuel de Rosas e envolvido em uma guerra particular contra a ditadura que se instalou neste período, Sarmiento acreditava que conseguiria, com a obra publicada, unificar uma resistência que estava dispersa pelas províncias argentinas. A imagem do “*gaucho*” selvagem, de acordo com Monte Alto (2008, p. 108),

superpôs a realidade europeia sobre a realidade americana e a isso chamou civilização, homogeneizando debaixo desse discurso unificador toda a natureza contraditória e heterogênea da diversidade cultural das regiões argentinas.

Além disso, a barbárie de Sarmiento serve, no texto, como uma negação à realidade que a sociedade argentina enfrentava e acabou por instituir novas formas de conhecimento e exclusão que, segundo Alto, nunca foram superadas.

1.3. O *Facundo* de Sarmiento – o personagem

A partir da discriminação das características culturais e do caráter do habitante do pampa, Sarmiento inicia na segunda parte de seu livro a biografia de Juan Facundo Quiroga, “*gaucho*” argentino nascido na província de La Rioja, que acabou por se tornar um dos principais líderes do grupo dos federalistas, ao lado do próprio Juan Manuel de Rosas.

Uma vez antecipadas as descrições que definem o homem do campo argentino, cabe ao leitor associar, pelas indicações posteriores, quem era o *gaucho* Facundo Quiroga. Sarmiento inicia descrevendo a infância e a juventude do personagem e demonstra que, desde criança, ele sempre representou uma figura emblemática do que ele nomeia por barbárie, ou seja, resultado da vida no campo.

De acordo com a biografia construída por Sarmiento, Juan Facundo Quiroga era filho de um sanjuanense de condição humilde, mas que ao longo dos anos conquistou certa fortuna com a criação de gado. A educação oferecida ao menino seguiu a tradição local, com exceção de que a ele foi oferecida a oportunidade de, no ano de 1799, aprender a ler e a escrever. Entretanto, se em ambiente familiar Facundo já era altivo, reservado e solitário, na escola, demonstrava-se autoritário e, desde cedo, encabeçava atos de rebeliões entre os alunos, sendo, frequentemente agressivo e violento com eles.

Cada vez mais sombrio e impetuoso, ele desenvolve durante a adolescência a paixão pelo jogo, vício que o acompanha pelo resto de sua vida. Ao tornar-se adulto, a vida de Quiroga se converte em um jogo intenso de disputas orgulhosas, e, “distribuindo punhaladas”, conforme afirma Sarmiento, seguiu dominando tudo em volta de si. Ostentava certa imponência, dominada pelo terror que o seu nome inspirava, e sustentava algumas histórias contadas envolvendo crueldade e pavor:

A vida a cavalo, a vida de perigos e emoções fortes, temperou o aço de seu espírito, instintivo, contra as leis que o condenaram, contra toda essa sociedade e essa organização da qual se excluiu

desde a infância e que olha para ele com prevenção e menosprezo (SARMIENTO, 2010, p. 173).

Conforme a afirmação de Sarmiento, muitos fatos que envolvem Facundo são omitidos de sua obra, mas todos apenas comprovam “o mau caráter, a má-educação e os instintos ferozes e sanguinários de que ele era dotado” (SARMIENTO, 2010, p. 172).

A reputação de valentia e de coragem conquistada por Facundo ao longo de sua vida acabou por promover sua ascensão a comandante de campanha na cidade de La Rioja e, posteriormente, isto também o leva a destituir o governo da província:

Facundo, gênio bárbaro, apodera-se de seu país; as tradições de governo desaparecem, as formas se degradam, as leis são um joguete em mãos torpes; e, em meio a essa destruição efetuada pelas pisadas dos cavalos, nada é substituído, nada é estabelecido. A indolência, a desocupação e o descuido são o bem supremo do gaúcho (SARMIENTO, 2010, p. 191).

Analisando a forma como Sarmiento constrói o seu Facundo, Maria Ligia Coelho Prado (1999, p. 162) aponta que:

Sarmiento entendia que Facundo era o produto natural da sociedade argentina num determinado ponto de sua evolução. Seu “tipo de primitivo barbarismo”, “seu instintivo ódio às leis”, “sua vida de perigos”, “sua ferocidade”, que o aproximavam de um animal selvagem, constituíam os típicos produtos do campo argentino, onde não havia associação nem espírito público.

Assim, o Facundo sarmientiano surge, inicialmente, como a personificação da barbárie, sugerida já no subtítulo da obra, conseqüente do meio geográfico e social que influencia diretamente o comportamento dos homens. Facundo é o filho do pampa, assim como a civilização é filha da cidade (OSSANDÓN, 2009, p. 99).

Segundo a visão de Sarmiento, Facundo tinha consciência de que era incapaz de ser admirado ou estimado e, sendo assim, gostava de ser temido a ponto de aproveitar algumas ações de sua vida para incutir mais terror através de seu nome, e isto em meio aos povoados, soldados, vítimas de guerra e sua própria família.

Carregado de toda uma gama de atributos negativos, o autor constrói um “gênio bárbaro” que, apesar de desconhecer o sentido e a força das palavras, possui uma força instintiva e brutal que subjuga toda forma de civilização. O posicionamento de Sarmiento e a forma categórica com que este considera o determinismo geográfico sob o comportamento humano sofreu, a partir do início do século XX, inúmeras críticas, sobretudo porque surgem neste mesmo período diversos movimentos que criticam o Estado Liberal e veem no campo e no “*gaucho*” um importante caminho para encontrar as raízes da identidade nacional (PRADO, 1999). Neste contexto,

Os assim chamados revisionistas atacaram Sarmiento e sua dicotomia, civilização e barbárie, pois, para eles, era na “barbárie sarmientiana” que se encontrava a Argentina real e poderosa, que fora desvirtuada pelos liberais importadores de modelos e idéias estrangeiras, recusando a entranhada realidade nacional; [...] (PRADO, 1999, p. 166).

Ao encontro deste diferente olhar, destaca-se uma característica peculiar de Faustino Sarmiento, que possibilitou o reconhecimento de Facundo Quiroga como personagem essencial para a definição do conceito de nacionalidade argentina. Ao passo que Sarmiento descrevia Facundo como o significativo representante da barbárie, em alguns momentos, se contraria e explica as atitudes de Quiroga como sendo consequências justificáveis, ao contrário do que se passava com Rosas. Com isto, Sarmiento compara o estigma da barbárie, enraizado em Facundo, e o transpõe ao comandante “civilizado”, Juan Manuel de Rosas:

Apesar de tudo isso, Facundo não é cruel, não é sanguinário: é só o bárbaro que não sabe conter suas paixões, que, uma vez

irritadas, não conhecem freio nem medida [...]. Mas Facundo é cruel só quando o sangue lhe sobe à cabeça e aos olhos, e então passa a ver tudo colorado. Seus cálculos frios se limitam a fuzilar um homem, açoitar um cidadão: Rosas nunca se enfurece; calcula na quietude e no recolhimento de seu gabinete, e dali saem as ordens que envia a seus sicários (SARMIENTO, 2010, p. 306-308).

Porém, após ter derrotado os unitários, Facundo muda-se para Buenos Aires e tenta mudar sua posição social. Despreza a política rosista, abandona o discurso a favor da Constituição e declara-se um unitário entre os unitários. Sua conduta muda radicalmente e, apesar de não abandonar o uso da *“jaqueta”*, do *“poncho”*, da barba e dos cabelos volumosos, assume um ar nobre e uma conduta moderada e imponente.

Os filhos de Facundo frequentam os melhores colégios e vestem-se apenas com fraque e sobrecasaca. Além disso, são proibidos de sequer pensar em abandonar os estudos para seguir a carreira das armas, como fez o pai. Quiroga assume uma nova vida na capital argentina e tenta reorganizar a República representando o centro. O governo restringe-se à sua atuação e torna-se absolutamente dependente deste herói do deserto. Isto se sustenta por pouco tempo, até que a desorganização da cidade foge do controle e homens armados, a cavalo, disparando tiros contra qualquer um, tornam-se algo comum. Era necessário que alguém assumisse o governo com mãos de ferro para que o controle fosse restabelecido.

Rosas, portanto, faz o que Sarmiento chama de “favor” de assumir o cargo de governador, até que um conflito entre as províncias de Salta, Tucumán e Santiago del Estero exige uma intervenção política mais eficaz e direcionada. A fim de evitar uma guerra paralela, Rosas pede a Facundo que realize a viagem que o levará à morte, ocorrida em 18 de fevereiro de 1835, em uma emboscada, na província de Córdoba. Segundo conta a historiografia argentina, Facundo viajava quando foi abordado por Santos López e seus homens, e perdeu a vida devido a um tiro no olho esquerdo.

Sarmiento narra que Facundo fora avisado sobre a possível emboscada, mas não acreditava que ela viesse a se concretizar. Apesar das advertências

relacionadas ao ataque, o general Quiroga optou por enfrentá-la, acreditando poder combater e vencer a morte, mesmo que esta já se anunciasse como inevitável. Assim, a resposta do general quando seu amigo e secretário, Santos Ortiz, que o acompanhava durante a viagem, questionou sobre uma possível mudança no percurso da viagem, tornou-se eterna: “‘Não nasceu ainda’, diz-lhe com voz enérgica, ‘o homem que há de matar Facundo Quiroga. A um grito meu, amanhã, essa *partida* será posta às minhas ordens, e me servirá de escolta até Córdoba’” (SARMIENTO, 2010, p. 351).

Facundo é, ao longo da narrativa, transformado em um personagem corajoso e determinado, pronto a entregar-se à morte de maneira honrada. Para Prado (1999, p. 171), a descrição dos fatos em uma narrativa repleta de dramaticidade, envolve o leitor e confere a Facundo o tratamento de herói, redimido através de uma morte gloriosa. A contraposição das atitudes e a inversão do que se tem por civilização e barbárie conduzem o leitor ao questionamento sobre as definições destes termos, além de considerar que as interpretações e atribuições de sentido, sobretudo, são realizadas a partir de um ponto de vista previamente estabelecido.

O homem poeticamente descrito por Sarmiento – de estatura baixa e robusta, com as costas largas que sustentavam sobre um pescoço curto uma cabeça bem formada, coberta de cabelo espessíssimo, preto e ondulado, com o rosto um pouco ovalado, que mantinha uma barba igualmente espessa, igualmente crespa e preta, que subia até as maçãs do rosto, mostrando uma vontade firme e tenaz – tornou-se um herói, alguém respeitado e respeitável. É esse corpo que Rosas manda buscar para dedicar-lhe, na capital, as honras fúnebres em nome do Estado.

Como já mencionado, Sarmiento pretendia, com sua obra, atacar ideologicamente o governo de Rosas, porém o livro tornou-se um manifesto modernizador, um tratado etnográfico e uma coleção de mitos. O autor acabou por eternizar no *Facundo* as lendas populares que o permeavam. Um exemplo é a descrição do encontro entre o riojano e um tigre “*cebado*”. Esse episódio, conforme descreve Sarmiento, forneceu a Quiroga o conhecido apelido, “*tigre de los Llanos*”, que o acompanhou até sua morte.

Conta Sarmiento que, certa vez, ao fugir de um conflito, Facundo Quiroga precisou atravessar a pé o deserto conhecido por “*travesía*”, entre as cidades de San Luis e San Juan. No entanto, nesta região andava um tigre “*cebado*”, que recebeu este nome por se alimentar de carne humana, que perseguia os rastros dos viajantes. Não tardou para que o animal encontrasse Quiroga que rapidamente subiu em uma árvore tentando escapar dos ataques da fera. O tigre, percebendo que não conseguiria alcançar sua possível presa, decide instalar-se sob a árvore e esperar. Após cerca de duas longas horas, os companheiros de Quiroga chegam e desviam a atenção do animal com o barulho das cavalgadas. Facundo, aproveitando a oportunidade, lança-se sobre o tigre desferindo-lhe golpes com um punhal.

Outro episódio descrito pelo autor, mas questionado pelos historiadores, que envolve a bravura deste herói, foi a “*Matanza de San Luis*”. Conta Sarmiento que Quiroga esteve preso na cidade de São Luis junto com um grande número de oficiais espanhóis, de todas as patentes, capturados no Chile. Por um incerto incidente, este “depósito de prisioneiros” acabou se rebelando e estes abriram as portas dos réus comuns. Facundo, livre, com um instrumento que retirou de uma das grades, avança em fuga, matando aqueles que tentavam impedi-lo. Acaba por deixar uma rua cheia de cadáveres: “Conta-se que a arma que usou para isso foi uma baioneta, e que os mortos não passaram de três. Quiroga, porém, falava sempre do *macho* da grade e de catorze mortos” (SARMIENTO, 2010, p. 171) e da importância de sua ação ao impedir que os prisioneiros espanhóis fugissem.

Estes fatos evidenciam que Domingo Faustino Sarmiento agrupou fatos históricos e lendários em sua obra e trabalhou-os de forma ficcional. Acabou produzindo uma obra que se tornou um clássico da literatura argentina. Construiu um Facundo literário, dando margem para que outros escritores se apropriassem do seu personagem e o incluíssem em outras obras literárias.

Vários autores, ao longo dos anos, dedicaram-se a escrever sobre Juan Facundo Quiroga, dando origem a várias biografias de destaque. Dentre esses autores podemos citar o historiador argentino Félix Luna, que publicou um volume dedicado à vida política do personagem histórico na coleção “*Grandes Protagonistas de la Historia Argentina*” e que, juntamente com David Peña apresentam versões revisionistas da história, e Ramón José Cárcano, Abelardo Arias e Armando Zárate

que acompanham a visão liberal de Sarmiento em suas obras. Sendo pioneira, a obra sarmientina acaba por ser a referência de todos os outros, ainda que tenham posições ideológicas opostas. Por fim, acabam por estabelecer com ela interessantes e diversificados diálogos.

2. DA HISTÓRIA PARA A LITERATURA: FACUNDO NAS OBRAS DE MARÍA ROSA LOJO

2.1. A autora e seus textos

Filha de pais espanhóis, María Rosa Lojo nasceu em 13 de fevereiro de 1954, em Buenos Aires, Argentina. Refugiados da Guerra Civil Espanhola, seus pais buscaram na capital argentina condições para construir uma nova vida. Nesse período, a comunidade hispânica na Argentina possuía intensas relações comerciais com a Espanha e, além de falar o mesmo idioma do país europeu, contava com um enorme prestígio cultural.

Lojo descreve em seus textos autobiográficos que seu crescimento e, conseqüentemente, sua educação, sempre foram desenvolvidos em um ambiente em que a “Guerra Civil” esteve presente através de uma dualidade de vozes e opiniões contraditórias. Seus pais levavam uma vida absolutamente interligada àquela que deixaram no continente europeu e sofriam com o não-pertencimento à terra em que viviam. Naturalmente, seus filhos, latino-americanos, herdaram esta sensação sofrida por seus progenitores (LUESAKUL, 2012).

Antonio Lojo Ventoso, de origem galega, e María Teresa Calatrava, madrilenha, com raízes castelhanas e andaluzas, acabaram por contribuir para que seus filhos se sentissem “estrangeiros” em seu país de nascimento. O ambiente doméstico era dominado pelas recordações de seus pais, saudosos por uma identidade perdida e pela pátria deixada; um passado do qual eles jamais abriam mão. Certos valores nacionais e patriotas foram transmitidos às crianças que compartilharam esta dupla nacionalidade que envolvia o seio familiar.

Essa situação de conflito tornou-se bastante intensa no período correspondente à infância e à adolescência de María Rosa quando, ao freqüentar a escola, sentia que a vida argentina era uma conseqüência do “*destierro del Plata*”. Tinha sido educada com um corretíssimo castelhano madrilenho, que seus pais fizeram absoluta questão de manter, fazendo da casa uma extensão da Espanha e negando a inserção do americanismo linguístico. Fora da casa, no entanto, estava a Argentina, com seu sotaque, seu léxico, sua história. Assim, aos poucos, Lojo e seu irmão acabaram por tornarem-se “bilíngues” no sentido de falarem tanto o “argentino” como o “espanhol”.

Essa presença da cultura espanhola também se fez presente na vida da escritora, sobretudo em sua educação musical e literária. Ela afirma, em sua “*Mínima autobiografía de una ‘exiliada hija’*” (2006), que em sua casa não se ouvia o folclore rural argentino – zambas, chacareras, carnavalitos –, nem o famoso tango, pois apesar de este ter sido um atrativo sensual para seus pais enquanto estavam na Espanha, não tiveram boa impressão quando chegaram à América, já que o estilo musical fazia uso de uma linguagem que eles consideravam inculta e degradada, além de ser tocado em ambientes pouco recomendados. Lojo cresceu, portanto, ouvindo as famosas músicas andaluzas, cante-jondo e flamenco (LOJO, 2006, p. 6).

A influência literária na vida da autora acabou por sofrer o mesmo processo. Segundo relatos autobiográficos, ela desenvolveu grande interesse pela leitura desde quando era muito pequena e aprendeu a ler com sua avó, com quem ficava durante o dia enquanto sua mãe trabalhava fora. A maioria dos livros em sua casa pertencia à literatura espanhola, seguidos pela literatura francesa e inglesa, enquanto de literatura argentina nada havia. Os primeiros textos argentinos aos quais teve acesso foram os recebidos no colégio e, posteriormente, em seu aniversário de 14 anos, quando ganhou de seu pai uma coleção de livros clássicos nacionais em formato de miniatura. Dentre eles, destacavam-se: *Recuerdos de Provincia*, de Domingo Faustino Sarmiento; *Causeries*, de Lucio V. Mansilla; *Martín Fierro*, de José Hernández; *Bases*, de Juan Bautista Alberdi e *Fausto*, de Estanislao del Campo (LOJO, 2006, p. 8).

Curiosamente, seriam algumas destas obras que influenciariam a produção bibliográfica de Lojo, de forma que alguns dos escritores atuariam, inclusive, como personagens em suas obras, com destaque especial para Lucio Victorio Mansilla, em *La pasión de los nómades* (1994), a quem Lojo dedica intensa admiração, e Domingo Faustino Sarmiento, presente no conto “*Amar a un hombre feo*”, publicado em *Amores Insólitos de Nuestra História* (2001) e também personificado no *Prefacio de Historias Ocultas en la Recoleta* (2000).

Seu pai influenciou muito seus estudos, incentivando-a a pesquisar e conhecer suas origens galegas. Movida pelos relatos que ele fazia, Lojo procurou estudar o idioma galego, que considera uma língua culta e literária, e ainda hoje se

dedica a estudos que buscam a presença dessa língua no imaginário social e literário argentino.

Desta forma, a escritora se considera, ao mesmo tempo, espanhola, galega e rioplatense; alguém que vive entre as duas margens: as montanhas galegas e o pampa argentino. Para ela, estas distintas regiões se complementam e colaboram para que se sinta tanto como uma espanhola nascida na Argentina, quanto como uma argentina de origem espanhola. Lojo assume, assim, sua dualidade identitária e transpõe tal aspecto para sua literatura.

María Rosa Lojo iniciou sua carreira como escritora em 1984, com seu livro de poemas intitulado *Visiones*, e, desde então, vem enriquecendo a produção editorial argentina com a publicação de obras de reconhecimento literário em nível mundial.

Em sua vasta produção encontram-se outros dois livros de poemas: *Forma oculta del mundo* (1991) e *Esperan la mañana verde* (1998); oito romances: *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) e *Todos éramos hijos* (2014); e quatro livros de contos: *Marginales* (1986), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001) e *Cuerpos resplandecientes* (2007). Há ainda volumes de difícil classificação genérica como o *Libro das Seniguais e do único Senigual* (2010) e *Bosque de ojos* (2011).

Além disso, publicou também crítica literária: *La “barbarie” en la narrativa argentina. Siglo XIX* (1994); *Cuentistas argentinos de Fin de Siglo. Tomos I y II – Estudio preliminar* (1997); *El símbolo: poéticas, teorías e metatextos* (1997); *Sábato: en busca del original perdido* (1997); a edição acadêmica de *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla (2007); *Los “gallegos” en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa* (2008); a edição crítica de *Sobre héroes y tumbas* no programa *Archivos* (2009) e *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010).

Paralelamente à produção bibliográfica, Lojo desenvolve pesquisas acadêmicas e, atualmente, é professora titular da Universidad del Salvador,

Argentina, e membro do *Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica* (CONICET). Além disso, também tem publicado inúmeros artigos e capítulos de livros e tem colaborado nos suplementos literários e revistas de cultura de jornais argentinos como *La Nación*, *Revista Ñ*, *Clarín* e outros.

Como reconhecimento por seu trabalho, foi homenageada com o Prêmio Internacional à trajetória literária do Instituto Literário e Cultural Hispânico da Califórnia (1999), Prêmio Kónex às figuras representativas das letras argentinas das décadas 1994-2003; Prêmio Nacional “*Esteban Echeverría*” (2004), com a Medalha do Bicentenário do Governo da Cidade de Buenos Aires (2010) e, recentemente, com o Prêmio às Trajetórias em Letras (2014). Outro grande êxito na carreira de Lojo corresponde à tradução de seus livros para diversas línguas como inglês, galego, italiano, francês e tailandês, ampliando seu público e facilitando o acesso às suas obras.

A formação profissional da escritora envolve os temas de gênero, construção de imaginários nacionais, história e estudos etnoculturais na literatura argentina. Sendo assim, todo o trabalho de pesquisa e crítica literária que realiza, dialoga com sua produção narrativa, que, em sua maioria, possui um enfoque histórico e sociológico.

Como já foi dito, Lojo cresceu em um ambiente que fomentou seu amor pela leitura e um encantamento pela filosofia, história e também pela antropologia, ciências que lhe permitiram refletir sobre os seres humanos, a condição humana, os valores sociais, as diferenças culturais e, ao mesmo tempo, sobre a unidade dentro destas diferenças.

Apesar de seus textos estarem impregnados de informações sobre a política argentina, é notável que este assunto seja apenas objeto que lhe serve como alegoria e símbolo que complementam o *corpus* de suas narrativas. Lojo nunca militou em nenhum grupo ou partido político de seu país; no entanto, seu interesse pelo tema é evidente em suas obras.

A situação familiar de Lojo contribuiu muito para a produção temática de alguns de seus romances, considerados até certo ponto como autobiográficos, notadamente pela questão da dupla identidade argentina-espanhola e a condição de

“*exiliada hija*”, mas também pelos conceitos de “centro” x “periferia” e o tratamento dedicado aos diferentes tipos de “fronteiras”.

A Argentina se tornou um “centro” na vida da escritora, que, a partir disso, passou a se interessar e a dedicar-se a pesquisas sobre a história nacional. Tratou de buscar respostas para perguntas essenciais que resultaram em trabalhos acadêmicos e obras com enfoque histórico-antropológico, além de darem sustento a um conjunto de produções literárias: o quê é a Argentina? Como chegou a existir? Qual o projeto de nação que havia sido desenvolvido até aquele momento?

Com isso, Lojo oferece em suas obras certa liberdade de expressão e interpretação através do que a autora nomeia como “*mirada extranjera*”, em que os personagens estrangeiros surgem na narrativa, do outro lado, com outra perspectiva, dotados de uma visão diferente sobre as coisas e sobre o mundo, mas ainda assim opinam, direta ou indiretamente, com maior liberdade perante os outros, pois não pertencem à realidade em que estão inseridos.

A alternância de vozes e, portanto, das perspectivas, nas narrativas de María Rosa Lojo, é uma característica comum e bastante notável, justificada também pelo legado familiar da escritora, marcado pela fragmentação do espaço íntimo. Entretanto, para Lojo, esta é uma particularidade que surge desde a posição do narrador do texto, que adquire uma visão múltipla da situação a ser narrada. Lojo compara o narrador a uma libélula, inseto que possui a visão multifacetada e com eixo de 360 graus. Ou seja, ao narrador, Lojo atribui a capacidade de enxergar aquilo que está além do superficial. Suas visões e narrações se complementam e, inclusive, se contradizem. Para ela,

Quizá el mayor atractivo de la multiperspectiva es que no hay ‘verdad’ establecida por la voz o la mirada de un personaje, o por la de un narrador omnisciente, sino que la verdad puede existir solamente como conjunción de los ángulos de mira, como construcción poliédrica. La suspensión del juicio (en tanto formulado por el narrador) permite en cambio que éste se realice, libremente, en el plano del lector (LOJO, 2007a, p. 3).

Inicialmente, Lojo dedicou este olhar múltiplo à escrita poética, mas a partir da década de 90 passou a escrever as narrativas de extração histórica sem deixar de lado a linguagem poética e todo seu lirismo. A autora afirma que passou a escrever narrativas devido ao grande interesse por relatos. No entanto, para ela, a poesia não deixa de ser a matriz da escrita. O valor simbólico e metafórico, bem como a musicalidade empregada através da linguagem, encontram-se intrinsecamente associadas à poeticidade narrativa.

Sendo assim, Lojo declara produzir dois tipos de relatos: uns que são pequenos, curtos e que se confundem com poesias: *“un embrión se plantea y se desarrolla en una expansión mínima y su efecto es el de un fogonazo, un deslumbramiento instantáneo”* (LOJO, 2007a, p. 5). Este estilo narrativo é frequentemente designado como “micro-contos” ou “micro-relatos”; e outros, que são os contos e romances, textualmente extensos e construídos tradicionalmente a partir dos elementos básicos que compõem a narrativa: narrador, personagens, enredo, tempo e espaço.

No entanto, se esteticamente estes tipos de narrativa se diferenciam, para a autora, ambos possuem o mesmo objetivo, o mesmo efeito final. Para ela, *“todo relato literario (por lo menos, los que yo deseo escribir) existe para desembocar en la poesía”* (LOJO, 2007a, p. 5), ainda que tenham como tema relatos historiográficos ou carreguem sentimentos de pertencimento e nacionalidade.

María Rosa Lojo dedica boa parte de sua produção literária à historiografia argentina. Segundo a escritora, boa parte de todo material histórico é uma grande ficção onde relatos são construídos. Neles a comunicação entre a história e a literatura é absolutamente estreita (LUESAKUL, 2012). Não obstante, a história possui um forte teor político em suas raízes e, na maioria das vezes, é usada com esta finalidade, enquanto, na literatura não está incutido diretamente um vínculo com a política, o que faz dela um instrumento especial para ler a história.

A maioria das narrativas de extração histórica escritas por Lojo aborda temas históricos localizados predominantemente no século XIX argentino, em especial na época em que Juan Manuel de Rosas estava no poder e que ficou conhecido como período rosista. Neste momento surgem conflitos decisivos para a

consolidação da nacionalidade argentina, da Independência, e é quando se instala a dicotomia proposta por Sarmiento: civilização x barbárie.

Neste contexto, a escritora publicou dois livros de contos que narram aspectos de histórias que ela chama de “ocultas” – e também insólitas – de significativos personagens que compõem distintas épocas da história argentina. O primeiro foi *Histórias ocultas en la Recoleta*, publicado inicialmente em 2000, que reúne quinze textos. Estruturalmente, a obra encontra-se dividida em três partes: o prólogo, em que a escritora explica a origem e o propósito da escrita do livro; em seguida as narrativas fictícias, e, por último, o posfácio, onde consta a base historiográfica de cada conto.

Com relação à temática, todos os textos narram uma história que envolve personagens argentinos, sejam eles destacados pela historiografia ou não, mas cuja lápide encontra-se no Cemitério da Recoleta, em Buenos Aires. São histórias fictícias que se mesclam à história nacional a partir de um redescobrimento. Segundo a própria autora, “*Todos los textos de este volumen se adscriben, en este sentido y en cuanto a su escritura, procedimientos e intenciones, a la libertad y a la autonomía estética de la ficción*” (LOJO, 2007b, p. 28).

A construção dessa obra privilegiou não só o entramado narrativo trabalhado de modo criativo, mas também as pesquisas realizadas pelo historiador Roberto L. Elissalde, que se responsabilizou pela busca da micro-história dos personagens escolhidos, pela investigação oral entre as famílias, que não se encontram nos livros (LOJO, 2007b).

É, portanto, a partir desta dupla de olhares que a obra se constitui, complementando-se pela mescla de ficção e historiografia e buscando o que Lojo diz ser um “*efecto potenciado, sobre las mismas inscripciones*” (LOJO, 2007b, p. 28). Estes dois elementos compõem, por meio de uma linguagem particular, uma trama narrativa que busca, neste caso especial, “*abordar facetas en sombra, perfiles imprevisibles que se revelan bajo un nuevo manejo de luz, rasgos y actitudes que quiebran los mitos y estereotipos cristalizados*” (LOJO, 2007b, p. 29).

Já a segunda obra, intitulada *Amores insólitos de nuestra historia*, foi publicada inicialmente no ano de 2001, reunindo catorze contos. Foi republicada em

2011 com a inserção de dois novos contos: “*Té de araucária*” e “*Muñecas*”. A obra apresenta a mesma estrutura anterior, dividida em três partes: prefácio, narrativas fictícias e posfácio. No entanto, a temática deste livro centraliza-se em relações de amor que aparentam ser insólitas, ou nas quais, predominantemente, o amor surge como uma grande contradição, um grande paradoxo. Segundo a autora, em entrevista concedida à Revista de Arte, Cultura e Psicoanálise, *El Otro*:

La propuesta del libro habla de aquellos amores que llevan al extremo la tensión entre los elementos diferentes puestos en contacto por la pasión amorosa. [...] Los amores insólitos funcionan, por eso, como las metáforas vanguardistas con sus combinaciones sorprendentes. Sus cuentos no narran historias ‘felices’, sino más bien historias que parecen imposibles, historias arriesgadas, de apuestas que parecen imposibles, historias de cruces y asimetrías de todo tipo: de etnia, de clase social, de poder, de religión, de todo lo que uno se pueda imaginar, y que no se impiden que la pasión se desencadene, cualquiera sea el resultado (GUIROY, 2014).

Para tanto, María Rosa Lojo desenvolve estas histórias de amor em um cenário político e histórico argentino, em uma narrativa que explora, através de protagonistas memoráveis, as complexidades e perplexidades da paixão. Segundo a definição apresentada pela autora no início de sua obra,

Este libro no ofrece revelaciones sensacionales sobre la vida amorosa de nuestros próceres, que además figuran poco en sus historias. Pero sí, explora, a través de protagonistas ignotos y notorios, las complejidades de la pasión. También propone una poética del amor en la sociedad argentina, construida en buena parte gracias a los ‘amores insólitos’, a las mezclas y las alianzas de las culturas y etnias en el tan mentado “crisol” (LOJO, 2011, p. 21).

Apesar de possuírem temática aparentemente diferente, as duas obras possuem a mesma apresentação estrutural e seguem o mesmo padrão de escrita, sobretudo na maneira como a autora escolheu trabalhar as relações entre a história e a literatura. Ambos revelam lados desconhecidos de vários personagens históricos e, dentre os mais conhecidos, destacam-se: Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas e Domingo Faustino Sarmiento.

Em uma leitura atenta de ambas obras, é possível notar que esta tríade de personagens é evidentemente marcada na escrita de Lojo e que eles não estão isolados única e exclusivamente em contos específicos. A autora dá vida a Domingo Faustino Sarmiento já no Prólogo de *Historias ocultas en la Recoleta*, quando situa a origem da obra em um momento de reflexão do presidente argentino diante da lápide de Facundo Quiroga:

En la primavera de 1885, en el Día de los Muertos, un Domingo Faustino Sarmiento anciano y reflexivo camina entre las tumbas de la Recoleta. Se detiene especialmente ante la de Facundo Quiroga, su antiguo enemigo, pero también el grandioso personaje de su obra más conocida. No se propone a juzgarlo, sino más bien comprenderlo (LOJO, 2011, p. 27).

Este passeio em meio às lápides, Sarmiento acaba por ouvir a memória coletiva, construída a partir de vidas singulares. Inevitavelmente, a leitura do referido trecho nos traz à memória o início do *Facundo* de Sarmiento, que começa com a evocação de um Facundo já falecido:

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! (SARMIENTO, 2010, p. 49).

Já em *Amores insólitos de nuestra historia*, a autora afirma ter encontrado a origem de sua obra em uma nota de rodapé na obra *Juan Facundo Quiroga*, escrita por David Peña, publicada inicialmente em 1906, como biografia revisionista da história difundida por Sarmiento no século XIX, somada a uma curiosidade particular da própria escritora, que afirma que sua obra “*propone una poética del amor en la sociedad argentina, construida en buena parte gracias a los ‘amores insólitos’ [...]*” (LOJO, 2011, p. 21), aqueles que cruzam as fronteiras.

Assim, o processo de fundação nacional desenvolvido a partir da tensão militar e ideológica entre civilização e barbárie, que permeou a primeira metade do

século XIX argentino, serve de pano de fundo para vários contos de Lojo. Cinco deles têm como protagonistas, personagens secundários ou apenas mencionados, além de Facundo Quiroga, o próprio Domingo Faustino Sarmiento. São eles: *“El general Quiroga vuelve en coche al muere”*, publicado em *Historias ocultas en la Recoleta*, *“Ojos de caballo zarco”*, *“Facundo y el Moro”*, *“El Maestro y la reina de las Amazonas”* e *“Amar a un hombre feo”*, presentes em *Amores insólitos de nuestra historia*.

A seleção dos referidos contos, bem como a apresentação de uma leitura mais pormenorizada dos mesmos, parte da premissa de que todos possuem como característica a presença direta ou indireta do personagem Juan Facundo Quiroga.

Baseando-se em outras biografias publicadas sobre o caudilho, María Rosa Lojo apresenta para seus leitores um Facundo dissociado da imagem pejorativa construída por Sarmiento. Para a autora, são dois os principais escritores argentinos que deixaram grandes contribuições acerca da imagem facundiana: Joaquín Víctor González (1863-1923) e David Peña (1862-1930). O primeiro associava o caudilho a uma imagem titânica, o próprio “filho da terra” na sua poderosa animalidade. Assim, o Facundo de González:

Es el tipo perfecto de la naturaleza, con sus desbordamientos, sus secretos fuegos, sus horizontes reverberantes y sus misterios sombríos. Sus ideas brotan precedidas por el rugido de las fieras, como el rayo es anunciado por el estampido del trueno; y como éste, o deslumbra o mata, o ensordece y abrumba (LOJO, 2004, p.5).

David Peña, contudo, registra em seus livros uma inversão dos valores propagados por González sobre a imagem de Facundo, que seguia associada às feras, ao animal selvagem e aos elementos naturais, estigmatizada pela crueldade, irracionalidade e barbárie. Para ele, o caudilho possuía inúmeras qualidades, tais como: cavalheirismo, generosidade, perspicácia, valentia, franqueza, talento natural e aptidão para penetrar as almas humanas. Assim, para David Peña, Facundo associa-se à imagem de “filho da terra”, mas como um idílico pastoril, e também ao sagrado. A natureza é para ele sinônimo de liberdade e luz (LOJO, 2004, p. 8).

No contexto desta nova visão sobre Facundo Quiroga, María Rosa Lojo situa seus personagens em ambientes e situações variados que induzem o leitor a refletir sobre o papel assumido pelas personalidades ao longo da história. A dicotomia civilização x barbárie, estabelecida por Sarmiento, perde naturalmente o sentido quando se torna evidente que a atribuição dos valores só é possível a partir de um ponto de vista assumido e, portanto, não pode ser definitivo.

Desse modo, a análise dos contos a seguir visa a compreender esta reconstrução de Juan Facundo Quiroga realizada pela escritora argentina, tendo como ponto de partida a atuação do personagem como protagonista, coadjuvante ou simplesmente como uma referência dentro da narrativa. Esta atenção pelas menções e alusões ao personagem histórico na ficção se justifica pelas palavras da própria escritora, que afirma que, muitas vezes, a multiplicidade de perspectivas textuais se consolida mediante o recurso de contos encadeados.

2.2. Facundo como protagonista

Para a apresentação dos textos narrativos, optamos por seguir a ordem cronológica das publicações, começando, portanto, com o conto “*El general Quiroga vuelve en coche del muere*” (2000), seguido por “*Facundo y el Moro*” (2001). Ambos se assemelham inicialmente por trazerem Facundo Quiroga como personagem protagonista da narrativa.

Em virtude de serem estes os contos sobre os quais serão apresentadas análises direcionadas no terceiro capítulo deste trabalho, encontra-se aqui apenas uma breve apresentação das narrativas.

2.2.1. *El general Quiroga vuelve en coche del muere*

Publicado em *Historias ocultas en la Recoleta*, o relato “*El general Quiroga vuelve en coche del muere*”, encontra-se estruturalmente dividido em duas

partes. A primeira narra o retorno do sobrevivente Santos Funes ao local onde o general Juan Facundo Quiroga e todos os seus companheiros morreram assassinados, entre Ojo de Agua e Sinsacate, em Barranca Yaco, província de Córdoba, no dia 18 de fevereiro de 1835, conforme narrado por Sarmiento em seu *Facundo*.

Os destroços encontrados são descritos pelo narrador heterodiegético a partir das sensações e impressões de Santos Funes, rememorando seu envolvimento com a tragédia, na cena da qual era o único sobrevivente. Conseqüentemente, Funes reencontra os cadáveres dos animais, os corpos de seus companheiros e, dentre eles, o de seu general, Juan Facundo Quiroga, igualado a qualquer outro ali deixado.

Facundo Quiroga está morto dentro da carruagem na qual viajava junto com seu secretário e amigo José Santos Ortiz. Enquanto este traz uma ferida no peito aberta por uma espada e outras marcas de ataque, aquele mantém um perfil quase intacto, sem marcas de agressão profunda, com exceção de uma pequena ferida na garganta. Ao movimentar o corpo, aparentemente menor e mais magro do que parecia ser, Funes se depara com a face desconfigurada de Quiroga, morto por um tiro no olho esquerdo, convertendo sua temível beleza em uma *“máscara grotesca e híbrida de un monstruo”* (LOJO, 2007b, p. 110).

Tal cena provoca em Funes intensa comoção, que tenta rezar pela alma de seu amigo general, mas tem dificuldades em concluir a oração uma vez que é envolvido por um choro compulsivo que o faz perder a fala. Após rezar pela alma de Facundo, Santos Funes corta uma mecha do cabelo de Quiroga, correspondente a um de seus cachos, e a guarda em sua tabaqueira, cuidadosamente envolvida em um papel de seda.

Seguindo sua revista pelos cadáveres, encontra o corpo de uma criança, um menino de doze anos que, orgulhosa, porém desafortunadamente, acompanhava esta última viagem de Quiroga e que, assim como todos, não foi poupado do ataque. Atenciosamente, cobre o corpo infantil com um poncho a fim de salvá-lo da noite fria e sai sem voltar-se para trás.

Ao sair, gotas de chuva começam a cair e Funes associa este fenômeno a uma providência divina: “[...] *la sangre de todos los muertos se habrá lavado, se la llevará la tormenta, fluirá entremezclada, como si fuese el agua de Dios, en los hilos reparadores de las vertientes*” (LOJO, 2007b, p. 111).

Encerra-se esta primeira parte da narrativa com um suposto pensamento de Funes relacionado aos envolvidos no crime, membros das autoridades cordobenses que, ironicamente, iniciarão, na manhã seguinte a investigação sobre o ocorrido.

A segunda parte é dedicada exclusivamente aos rituais fúnebres realizados em honra do general Quiroga. Tem início com a descrição da preparação do corpo para o mais simples e barato funeral – o primeiro, realizado em terras inimigas, distante de seus familiares. Naquela ocasião, a grandiosidade oferecida ao *Tigre de los Llanos* resume-se basicamente a:

[...] *un repique unánime de campanas y salvas de cañon, en un desfile de autoridades y fuerzas vivas enlutadas con rosas de crespones en el brazo izquierdo. El pueblo llano guarda silencio y murmura a puertas cerradas que son los mismos hermanos Reinafé, gobernadores de la provincia, quienes han dispuesto el crimen de Quiroga* (LOJO, 2007b, p. 112).

Em seguida, inicia-se a descrição dos bens que foram deixados por Facundo Quiroga à viúva, María de los Dolores Fernández. A herança lhe garantia uma viuvez segura e confortável, além de dispor de certa quantia aos seus filhos. Somado a isto, segue a descrição dos bens deixados pelos irmãos Reinafé, pagos como forma de indenização à família por terem cometido o assassinato e roubado os bens que o morto levava. Os governantes da província foram perseguidos e punidos pelo governador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, e forçados a compensarem a família de Facundo pelo dano causado. Nesta sequência de descrições de bens, Santos Funes é convocado por Rosas para descrever aquilo que foi roubado dos pertences de Quiroga. Funes trabalhava como o *valet*, ou valete, de Quiroga e por isso conhecia detalhadamente os pertences do general.

A viúva, María de los Dolores Fernández, intercede junto ao governador Juan Manuel de Rosas, pedindo o traslado do corpo de seu marido para Buenos Aires, onde seriam realizados os devidos rituais fúnebres àquele que havia dedicado toda sua vida ao seu povo. A fim de agradar a população e inocentar-se de qualquer suposta acusação, Rosas intervém a favor de dona Dolores. *“Quizá porque otras voces lo acusan a él también como principal inspirador del crimen de Facundo, su apreciado amigo, pero asimismo su competidor más peligroso”* (LOJO, 2007b, p. 115).

A partir de então, inicia-se a descrição do traslado do corpo do general Quiroga rumo à capital argentina, cheio de pompa e grandeza. O corpo é banhado com álcool e perfume e toda a cidade se põe em luto para receber o féretro, um luto coberto de vermelho, cor representante do grupo federalista, do qual Quiroga era um dos principais líderes:

El luto rojo, que une el amor y la cólera, se vuelve crecientemente visible. Cada vez más se añade al cortejo que atraviesa los pueblos de la tierra adentro. Cuando la galera se detiene para hacer noche y que sus hombres sacien la sed y el hambre, se matan los mejores animales, se abren todos los ranchos, el vino y las guitarras (LOJO, 2007b, p. 116).

Santos Funes acompanha todo o cortejo fúnebre em respeito ao general e à sua família e sente-se envergonhado quando reconhece em si mesmo alguns momentos de fraqueza diante da notoriedade de tais acontecimentos. Com freqüência, Funes lamenta, em pensamentos, sobre a falta que fará o general.

Diferentemente da cidade interiorana, Buenos Aires oferece a Facundo Quiroga um grande cortejo: reúnem-se carros oficiais, escolta de honra, a polícia e centenas de membros da cavalaria.

Quando entran en Buenos Aires, toda la ciudad está de duelo, desde las banderas de los edificios hasta las banderas de los buques en la rada y las cintas de luto de los empleados públicos. [...] La artillería concierta su homenaje con las bandas de música y con el redoble de las campanas y con los cánticos de los clérigos.

Un coro de pólvora, de voces y metales, resume los elementos sonoros de la guerra. La misa de vísperas engalana con trofeos e insignias militares el enorme catafalco [...] (LOJO, 2007b, p. 118).

Com o enterro na manhã seguinte, prossegue a imponência de todas as homenagens. A ele, foi concedida a entrada norte do Cemitério da Recoleta, lugar de destaque, por ser considerado um mártir da Santa Federação. Diante da lápide de Facundo Quiroga, já em Buenos Aires, Santos Funes reflete que, apesar de ter vivido muito próximo a Quiroga, não mantinha com ele uma relação de afeto, mas sim de companheirismo. Haviam cavalgado juntos e Funes cuidava dos pertences do general com muito cuidado e respeito, a ponto de conhecê-los melhor do que os próprios.

Ao recordar-se dos assassinados no ataque, lamenta que o general foi o único que, sozinho, sem seus amigos ou seus cavalos, foi colocado sob uma fria pedra de mármore, simplesmente para tornar-se uma lenda nacional. Também lamenta-se pela morte da criança.

Antes de ir, acaricia a mecha de cabelo cuidadosamente guardada na tabaqueira e deposita sobre o monumento dedicado a Facundo uma flor de cardo, colhida em Barranca-Yaco, lugar onde misturou-se sangue e água.

2.2.2. “Facundo y el Moro”

Também narrada em terceira pessoa, a história de “*Facundo y el Moro*” tem início com o encontro entre o general Quiroga e o cavalo Moro. Esta é narrada a partir da perspectiva de Facundo Quiroga que, envolto em um sentimento de euforia e afetividade, reconhece que o cavalo encontrado era o mesmo que lhe foi roubado por Lamadrid¹ em batalha e posteriormente tomado por Estanislao López².

¹ Gregorio Aráoz de Lamadrid (1795 – 1857), militar argentino, atuante na guerra de Independência da Argentina e nas guerras civis, sendo um líder unitário. Foi governador da província de Tucumán e, provisoriamente, das províncias de Mendoza e Córdoba. Através da obra de Domingo Faustino Sarmiento, ficou conhecido por ser um general valente.

O reencontro entre o dono e o animal é interrompido por José Santos Ortiz que, não conseguindo dormir, acorda o general para questioná-lo sobre sua insistência em prosseguir a viagem pelo caminho em que sabiam que sofreriam um ataque. O momento agradável vivenciado por Quiroga tratava-se de um sonho. Ele encontra-se com Ortiz em um coche a caminho de Sinsacate, província de Córdoba.

A comitiva de Facundo Quiroga tinha sido avisada sobre a emboscada organizada por Santos Pérez, por ordem dos irmãos Reinafé, governadores de Córdoba, para assassiná-los antes que alcançassem Barranca-Yaco. No entanto, Facundo, irredutível, considera desnecessária a alteração no percurso, pois sabe que é um homem temido e considera ser impossível existir alguém capaz de se atrever a matá-lo.

Conformado, o secretário adormece, deixando o general envolto em pensamentos que a voz narradora descreve minuciosamente. Para Facundo, não havia meios de escapar do ataque assassino e, sendo assim, era melhor enfrentar o destino. Entretanto, ele acreditava que sua sorte seria outra caso ainda estivesse com Moro, pois com ele era invulnerável.

A partir de então, o personagem dá início a reflexões nostálgicas sobre a relação que mantinha com o seu companheiro de batalhas e retorna ao seu estado onírico. Nele, Moro é a extensão do próprio Facundo, correspondente à alma do general, conhecedor de seus desejos, de suas dúvidas e companheiro em suas decisões.

Neste estado de transe, ele adquire a consciência de que não será mais separado de seu animal, diferentemente do que aconteceria entre ele, sua esposa e seus filhos. Quiroga, então, recorda alguns momentos importantes em que esteve com seu cavalo, as batalhas que enfrentaram, destaca o tempo que passavam juntos e a maneira como se comunicavam: pelo olhar. Aqueles que acompanhavam Quiroga acreditavam que o cavalo exercia para o general alguma atividade semelhante a de um oráculo, capaz de *“habitar en un tiempo más ancho y más profundo que la memoria humana y que le transmite recuerdos de lo porvenir”* (LOJO, 2011, p. 117). Sendo assim,

² Estanislao López (1786 – 1838), caudilho e militar federal argentino. Governou a província de Santa Fe entre 1818 e 1838.

No es él quien lo ha encontrado y domado; es el Moro el que ha querido esperarlo en el centro de la mañana, bajo el sol cenital, para adueñarse de esa mitad humana que le falta, para completar el acuerdo de la tierra y el cielo en una sola fuerza y un solo pensamiento (LOJO, 2011, p. 117).

Facundo percebe, então, que apesar de adormecido seu secretário demonstra sinais de inquietação e temor. Como consequência disso, envolve-se em reflexões perturbadoras a respeito de sua família, sua relação com ela, a recordação de seus filhos e a preocupação sobre a imagem que construiu na vida de cada um deles. Ele sabe que se realmente forem assassinados, conforme haviam anunciado, a esposa e as filhas de Ortiz conservarão sua memória, enquanto seus filhos procurarão por vingança. Questiona-se, portanto, “*¿Tendrán su esposa y sus hijas, realmente, memorias suyas?*” (LOJO, 2011, p. 118).

Consciente de que havia sido um marido e um pai ausente, o personagem compreende que:

Ha estado mucho más tiempo fuera de su casa que dentro de ella, se ha demorado tanto más en las antecámaras furiosas de la batalla que en los tapices y almohadones del estrado, en el hogar solariego. Ha dormido más veces al raso, junto al Moro, preparado para responder al enemigo entrevisto, que abrazado a Dolores, entre las sábanas de lino perfumadas con bolsitas de alhucema (LOJO, 2011, p. 118).

Esta ausência de Facundo no seio familiar permite que sua esposa, Dona María de los Dolores Fernández, lhe diga, como forma de um prenúncio, que tinha consciência de que o general não morreria em sua casa, mas em um acampamento ou em qualquer outro lugar distante. Ela não temia que outra mulher fechasse os olhos de seu marido, pois “*jamás ha temido las seducciones de otras, ya se tratase de chinas o de señoras. Un solo ser, ni hembra, ni hombre siquiera, le ha inspirado celos. Un solo ser: el Moro*” (LOJO, 2011, p. 119). Dona Dolórez também prenuncia

ser o cavalo de Facundo, a quem ele dedicava tanta confiança, a ruína de sua vida: *“Ese animal, que es tu oráculo, te llevará al desastre”* (LOJO, 2011, p. 119).

Pouco tempo depois desta revelação, Facundo perde o animal em batalha, em uma emboscada organizada por Manco Paz. Apesar de Moro ter manifestado alguns sinais de reprovação quanto ao enfrentamento das tropas federalistas de Quiroga contra as do artilheiro unitário, Facundo decide enfrentá-lo durante dois dias, nos quais foram assassinados mais de mil federais.

Sem o cavalo, Facundo entra em um estado de tristeza profunda. O estilo de vida do general transforma-se no oposto ao que estava habituado a viver, mas aproxima-se de seus familiares, em Buenos Aires, sem vontade nem ânimo para envolver-se em batalhas como antes. Neste tempo, tenta de diversas formas recuperar o cavalo, recorrendo sobretudo, a intervenções políticas, mas todas elas são inúteis.

Prioritariamente conhecido por representar a vida pastoril do pampa, Facundo Quiroga muda radicalmente seus hábitos após a separação de seu amigo eqüino: muda-se para a capital argentina e abandona a roupa rústica das campanhas para vestir-se com o fraque. A única característica pessoal que ainda faz questão de manter é a farta cabeleira cacheada e a barba que promete manter até que consiga se vingar pelo cavalo roubado.

Dona Dolores se alegra por ter seu esposo novamente sob seus cuidados e passa a acreditar que Moro não mais influenciaria a vida do general. Para ela, este voltou a ser um cavalo como todos os outros de sua espécie: anônimo, sem dons de previsão ou de palavra.

O conto termina com a descrição de um dia de calor, cheio de nuvens, em que os homens de Facundo avançam a viagem com a esperança de chuva. No entanto, antes dela, chegam aqueles que, conforme anunciado, os atacariam. Sem reação, Facundo e seus companheiros são atacados. Para ele, não havia *“[...] esperanza porque nadie puede seguir viviendo si ha perdido su alma”* (LOJO, 2011, p. 126). Assim, ele recebe um tiro de pistola no centro de sua pupila esquerda, que o leva à morte, cumprindo a previsão.

2.3. Facundo como personagem

Em outros contos, Facundo Quiroga aparece como personagem secundário ou apenas como referência ou alusão. Todos eles fazem parte da obra *Amores insólitos de nuestra historia* (2011).

2.3.1. “Ojos de caballo zarco”

O conto é dividido em duas partes. A primeira se passa na província de La Rioja, no ano de 1826, e descreve a situação da jovem María del Carmen a partir da perspectiva de sua ama Justina. Carmencita, como era chamada, estava apaixonada por um estrangeiro de olhos azuis, “*desusadamente azules, insultantemente azules [...]*” (LOJO, 2011, p. 92). Justina, com o instinto maternal que assumiu desde que a menina se tornara órfã, desaprova a paixão da jovem e, quando possível, questiona seus gostos causando-lhe constrangimentos.

Em situações como esta, María del Carmen busca refúgio no jardim, onde aproveita para ler às escondidas os romances que as primas traziam de Buenos Aires. Justina acredita que nos livros havia histórias de rebeldia e pecado e reprova a educação transigente que o patrão, dom Robustiano, dedica à filha, concedendo a ela todos os seus desejos, até que se chegasse ao irremediável.

Este, para Justina, é dom Carlos, o estrangeiro, homem de cabelo loiro e extravagante, de pele branca, com um castelhano engraçado, semelhante ao de uma criança quando aprende a falar, e de uma educação extremamente excessiva. A ama desaprova não só a aparência do gringo, mas também o fato dele ser o chefe de uma tropa armada com rifles e carabinas, contratados por Rivadavia para explorar ouro e prata das minas Famatina.

No entanto, apesar de tanta paixão, falta para María del Carmen o consentimento de seu pai, e, enquanto Justina organiza a casa para receber o

doutor Santos Ortiz – quem formalmente solicitará a mão de Carmencita a dom Robustiano –, reza para que os olhos azuis se apaguem da memória da jovem.

A segunda parte da narrativa se passa em Guaco e Malanzán, em 1829, e tem início com o momento em que o alemão Karl von Phorner recebe, em nome do superior governo da província, a ordem de confisco de sua fazenda. Revoltado, o estrangeiro culpa o tão conhecido general Juan Facundo Quiroga por todas as desgraças que o acometeram desde que pisou o solo argentino. Ele tinha saído de seu país para explorar as minerações de Famatina, atravessou um território hostil, dominado por gritos de guerra e lanças, e foi considerado um invasor. Toda a garantia e segurança que o presidente Bernardino Rivadavia lhe prometeu antes que viesse foram negadas por Facundo Quiroga e pelo governador Villafañe.

Apesar de tudo, o alemão reconhece que poderia ter ido embora junto com a River Plate Mining Company caso quisesse, mas se apaixonou perdidamente pelos olhos negros de uma donzela:

Por amor a esos ojos Karl von Phorner, universitario instruido y progresista, ha dejado sus libros y sus experimentos para estudiar el ritmo de engorde de las vacas, curarles las fiebres y matarles los insectos. Por amor a ellos, él, que se considera un espíritu ilustrado y libertario, ha sufrido la más inicua discriminación racial y religiosa, y la burla de los campesinos analfabetos. Y peor aún, el descarado insulto de su renuente suegro (LOJO, 2011, p. 98).

Em resposta ao pedido de casamento, dom Robustiano questionou sobre os bens materiais de von Phorner e disse que jamais entregaria sua filha a um herege, sem eira nem beira, e que tinha olhos que pareciam os de um cavalo “Quitilipe”, termo do vocabulário criollo usado para designar o cavalo branco de olhos azuis.

Diante de tal humilhação, Karl von Phorner decide se entregar a uma obstinada disciplina e construir sua própria “marca”, e compra uma propriedade em Guaco com suas economias. Apesar de todo começo ser difícil, Phorner contava com duas habilidades: era um bom cavaleiro e também era valente. Esta última característica faz com que o alemão, diante do confisco de suas terras, não fique

conformado. Decide falar diretamente com o responsável pela ação, ou seja, com Facundo Quiroga. Munido com um punhal e uma pistola, sai em direção ao “*Tigre de los Llanos*”.

Ao chegar na casa de Facundo, em San Antonio de Malanzán, Phorner é recebido por duas senhoras que bordam próximo à janela. Dona Dolores Fernández e dona Juana Argañaraz, esposa e mãe de Quiroga, respectivamente. Logo o visitante é convidado a acompanhar Funes pelo jardim que o levará até Facundo Quiroga. Este surge vestido à paisana, mais baixo do que aparenta e com uma menina de cerca de dois anos nos ombros. Ele percebe, então, que não deveria estar ali para matar o pai da menina, nem o marido de dona Dolores ou o filho de dona Juana.

Funes anuncia a chegada do visitante e comenta que este é o homem sobre quem as mulheres já haviam comentado, e isto desperta a curiosidade de Phorner. Afinal, por que seu nome estaria nas conversas familiares? O estranhamento se intensifica com a descrição do ambiente em que vive Facundo Quiroga e sua família. Ao invés de um lugar rústico e obscuro para a moradia do bárbaro, o lugar se assemelha a um salão cortesão, totalmente sofisticado e receptivo.

Quiroga inicia o diálogo avisando que só o recebia em sua casa a pedido das duas, já que ali gostava de descansar e não de resolver negócios. No entanto, Karl von Phorner propõe um duelo a Facundo sob a justificativa de ele ser um opressor das liberdades e direitos dos indivíduos. Duelando e vencendo, ele libertaria toda a província da tirania de Quiroga.

A resposta do general para o alemão é uma explicação tranquila sobre o quanto ele estava equivocado sobre a interpretação a respeito do seu governo, e que para os estrangeiros é mais fácil ser conduzido às más interpretações. Com um pouco mais de sagacidade, Facundo questiona sobre os motivos pessoais que os conduziram até ali e o gringo confessa, então, primeiramente sobre a perda de seu trabalho, depois sobre sua paixão por Carmencita e a humilhação de seu sogro, sua luta por conquistar uma terra, trabalhar nela para então o governo confiscá-la para a guerra.

Facundo começa a rir de Phorner. Isto porque conhece o pai de María del Carmen e sabe que, independente do homem que se apaixonasse por sua filha, colocaria inúmeros empecilhos para dificultar o casamento. Quanto ao confisco, Quiroga garantia que nada podia fazer para mudar a situação do jovem, pois era uma obrigação que lhe cabia. No entanto, prometia auxílio para, após a guerra, recuperar as terras.

Karl von Phorner aceita então jantar e dormir na casa de Facundo Quiroga. Antes do amanhecer, a vigilância de dois olhos cinzas de uma coruja do bosque o desperta desde a janela do quarto. Ele nunca havia visto um animal como este, assim tão próximo. Limita-se a pensar, quase alegremente, que não voltará às terras alemãs, e volta a dormir.

Em um parágrafo separado da narrativa, a autora apresenta, semelhante à moral contida nas fábulas, uma explicação para o desfecho da história. Ela narra, no trecho que dá fim à narrativa, que a história de Karl von Phorner se perdeu entre tantas outras da região de La Rioja em virtude de que apesar de ter tido a oportunidade de matar Quiroga, não o fez, e, além disso, escolheu uma vida que não envolvia grandes feitos.

Isto nos leva a compreender os últimos parágrafos do texto. A alegria de von Phorner ao dormir é resultado da confiança transmitida por Facundo Quiroga de que tudo se resolveria de maneira satisfatória, sendo a coruja símbolo do bom augúrio, a confirmação do que ele já previa.

Segundo a crônica argentina que narra o encontro do alemão com Facundo Quiroga, Karl von Phorner procurou o temido *“gaucho”* para convidá-lo a um embate. No entanto, a descrição do diálogo entre os dois não é objetivo. Uma versão diz que Phorner afirmou não ter conseguido irritar a Quiroga, outra afirma que os dois iniciaram o embate até que Facundo conseguiu desarmar o alemão *“perdonándole la vida por una de esas anomalías de generosidad que frecuentemente tenía Quiroga para con el valor manifestado por sus enemigos”* (VIOLA; QUESADA, 1970, p. 79). Por fim, após regressar à sua propriedade, Phorner é assassinado por uma *“partida de esbirros”*. Conta-se que lutou como um leão, fortalecendo sua reputação de esforçado e valente.

No texto de Lojo, Facundo Quiroga é apenas um personagem secundário, mas, apesar disto, ele tem uma significativa atuação. Além de representá-lo em ambiente familiar, separado da selvageria predominante no pampa, como é apresentado por Sarmiento, por exemplo, a autora desconstrói, tanto para o personagem alemão quanto para o seu leitor, toda a imagem impregnada de juízos e valores sobre Facundo. De acordo com a *Revista de Buenos Aires: Historia americana, literatura y derecho* (1970), Facundo Quiroga é uma fera assassina, responsável pelo impedimento do progresso nas províncias argentinas, enquanto o alemão e todos os outros estrangeiros são dotados de generosidade, simpatia e distinção.

Temos portanto, na versão lojiana, uma ressignificação da fórmula arquetípica civilização *versus* barbárie, já que a posição do inimigo não é exercida por Facundo, senão pelo estrangeiro. Pela visão de Phorner, Quiroga era, antes do encontro, um tirano, mas durante a visita, assume a posição de pai, esposo e até mesmo filho, alguém que possui laços familiares sustentados pela convivência e dedicação. Após a conversa, Quiroga torna-se um amigo, um bom anfitrião com quem ele faz planos para reconquistar suas terras.

2.3.2. El Maestro y la Reina de las Amazonas

Semelhante ao conto anterior, este também está estruturalmente dividido em duas partes. A primeira inicia com a descrição da chegada de um “*gaucho*” a uma escola em Pueblo Viejo, em 1850. A história é narrada a partir da visão do professor, que, incomodado com o alvoroço dos alunos, pensa compreender o interesse das crianças em espiar pela janela o cavaleiro e seus acessórios. Sabia que seus alunos não entendiam as letras, mas que conheciam muito bem, desde os cinco anos, este universo dos eqüinos e da montaria.

Daí em diante os alunos não fazem mais nada. Olham para fora toda vez que o professor se volta para a lousa e emudecem quando ele se vira para eles novamente. O “*gaucho*” permanece imóvel até o término da aula do professor, que, ao passar por ele enquanto caminha para ir embora, o cumprimenta com uma

inclinação de cabeça. Para sua surpresa, ao responder a saudação, o suposto “gaucho” tira o chapéu, deixa cair duas tranças negras e sorri mostrando os dentes muito brancos que contrastam com a pele morena.

Durante uma semana a moça observa o professor no final de suas aulas. Cada vez chega mais cedo. Os alunos se acostumam com sua presença e ele, mesmo incomodado, tenta não demonstrar inquietação ou medo. Assim, não desvia o caminho e sempre a olha nos olhos. Até que um dia, em meio a comentários, o padre do vilarejo pergunta ao professor sobre os interesses de Martina Chapanay, que o professor desconhecia quais eram, como também desconhecia quem era a referida moça. O padre explica a ele que Martina Chapanay

Estuvo en la montonera de Facundo, y peleaba mejor que muchos varones. Cuando mataron a Quiroga y las montoneras se disolvieron se hizo salteadora de caminos, y ahora presta servicios a los estancieros como baqueana y rastreadora. Nadie se le compara para guiar una caravana, o para recuperar a buen precio el ganado perdido... que a veces ella misma roba. Claro que los pobres la quieren y nadie la denunciaría o la molestaría. Como que siempre ha repartido sus ganancias con ellos (LOJO, 2011, p. 131).

Durante dois ou três dias, Martina não aparece para ver o professor, que precisa fazer uma viagem para resolver alguns trâmites sobre uma herança. No percurso da viagem, para a sua surpresa, é atacado e ameaçado com uma faca pela própria Martina Chapanay que o sequestra.

O professor desconhecia o motivo que a levava a sequestrá-lo, pois ela já sabia que ele não tinha dinheiro, além do quê, ele nunca a havia ofendido. Sem respondê-lo, Martina passa a agir como se estivesse sozinha e esta atitude perturba o professor. Afinal: o que pretendia? Teria pretensão de fazer com ele algum ritual de seus antepassados paternos?

Ambos adormecem e, pela manhã, após banharem-se, Martina Chapanay mostra ao professor uma mesinha com lápis, papel e os livros que ele levava em sua viagem. O motivo que a levou a sequestrá-lo é, então, revelado: quer que ele a

ensine a ler e a escrever, e, para que ninguém soubesse de sua fraqueza, opta por uma atitude extrema como esta.

A narrativa do conto passa a ser feita, então, em primeira pessoa, sob a perspectiva do professor. Ele conta que trabalhou intensamente com Martina Chapanay, que se dedicava e aprendia com rapidez. Ela demonstrava ter facilidade em memorizar os signos e fazer as associações. No entanto, ele não deixava de pensar em seus alunos no vilarejo que estavam sem professor e no advogado que o aguardava para resolver os trâmites da herança.

Incomodado com a sua situação e não vendo outra maneira de enfrentar Martina, o professor decide falar sobre Facundo Quiroga e a questiona se valeu a pena derramar tanto sangue pelo general. Martina responde que não derramou seu sangue por Facundo Quiroga, mas por sua terra e pela liberdade de seu povo. Além disso, declara ter dado a Facundo um filho que não pôde nascer, e que se entregou ao homem que quis. Sobre isso, não entra em detalhes e historicamente também não se tem registros.

Diante da relação de Martina e Facundo, o professor encerra as aulas com a leitura do livro de Sarmiento: *Facundo ou Civilização e Barbárie*. Por também poder ser considerada uma biografia, Martina faz questão de fazer inúmeras emendas, correções e alterações nas descrições do caudilho. Em meio a estas intervenções, comenta a ausência de seu nome no livro, já que estivera ao lado do *gaucho* por mais de dez anos, e justifica que Sarmiento desconhecia a participação das mulheres nas guerras. O professor, então, conta a Martina sobre as amazonas, mulheres guerreiras que guerreavam com arco e flecha.

Historicamente conhecida como “bandida rural”, ou “marimacho”, pelo próprio Sarmiento, Martina Chapanay foi uma importante companheira dos caudilhos do interior. Era uma mulher decidida e de grande destreza, confundida por homens por suas tarefas militares e roupas masculinas. Martina foi uma amazona dos pampas, fisicamente distinta, mas com o mesmo espírito combativo e determinado.

A segunda parte do conto se passa já em 1880, em Jáchal, cidade em que foi sepultada a heroína argentina. Trata-se de um local sem distinção, mas muito visitado por mulheres que levam doces e bebidas e fazem suas orações a

Chapanay. Depois de conseguir seu intento, Martina voltou para sua terra, em Vale Fértil, e passou a ajudar os viajantes e a curar os enfermos com ervas. O professor conseguiu cobrar a herança, casou-se com uma moça de família tradicional e com ela teve seis filhos. No entanto, questionava-se sobre o fim que teria levado o livro *Facundo* com o qual a presenteou. Tentava acreditar que tinha conservado a obra consigo, porque com ela aprendeu a rastrear outras pistas e a descobrir outras riquezas.

Com este pensamento, o professor visita a lápide de Martina Chapanay e leva o que a população local costuma colocar em sua tumba: aguardente e, embriagando-se, mantém a esperança de reencontrar a mulher mais bela que a Rainha das Amazonas.

O conto possui breves referências sobre o “*Tigre de los Llanos*”, mas que são de extrema importância para compreender o processo de reconstrução do personagem ao longo de sua produção literária. Neste texto especificamente, fica evidente a visão da escritora acerca da compreensão da história por meio de perspectivas singulares. Isto é bem indicado quando Martina discorda e aponta distorções no texto de Sarmiento, evidenciando que foi escrito sob uma perspectiva específica.

Em outro momento, Martina Chapanay menciona as condições dos companheiros de Facundo durante as guerras civis:

No olvide, aparte, que él nació rico, y que sin embargo supo poner el pecho, no sólo por él sino por todos nosotros. Éramos libres y libremente lo acompañamos. Así como nos unimos a la montonera lo hubiéramos dejado, de no haberlo visto siempre a la cabeza, el primero en todas las cargas (LOJO, 2011, p. 139).

Evidencia, portanto, a liberdade que tinham para apoiá-lo em seus atos e permanecerem juntos a ele. Pela perspectiva da personagem, Quiroga é, antes de tudo, um homem solidário a uma causa e à população, um homem sem interesses exclusivamente pessoais e que compreendia a vontade e a liberdade de seus companheiros.

2.3.3. “Amar a un hombre feo”

Este conto está dividido em quatro partes e, em geral, narra a história de amor entre Domingo Faustino Sarmiento e Ida Wickersham, uma jovem norte-americana de origem francesa, casada com um médico de Chicago, o doutor Wickersham.

A primeira parte tem como subtítulo “*El hombre feo – 1865-1867*” e corresponde à apresentação dos personagens por meio da voz narrativa onisciente. Todos se conhecem em um teatro, onde Sarmiento observava a bela moça desajeitada, que, coincidentemente, era a esposa do irmão de seu amigo. A moça se oferece para dar aulas particulares de inglês ao estrangeiro, facilitando o romance entre ambos durante o verão que passaram na Pensilvânia. Em seguida, Sarmiento viaja separando-se da jovem.

Apesar de nunca ter confessado isso a Sarmiento, Ida Wickersham lamenta ter conhecido Facundo Quiroga somente através do livro escrito por ele, que ela leu uma tradução feita por uma admiradora do escritor, a Sra. Mann. Às vezes, durante a noite, Ida sonhava com um homem, de corpo peludo, que lutava com um tigre com a força das mãos e um olhar intimidador. Porém, ao tentar tocar os pelos do corpo do homem, Ida acabava tocando em seu marido. Acordava bruscamente e procurava esquecer-se do sonho.

A segunda parte “*Las Cartas – 1867-1868*”, aborda o período em que Sarmiento esteve em Nova Iorque e que Ida se correspondeu com ele por meio de cartas. Há a alternância de três delas, escritas por Ida, nas quais a moça reclama a ausência do amado e descreve sua rotina. Por algum momento, parece que Sarmiento desejava rever Ida Wickersham ao menos mais uma vez. Reconhecia nela inúmeras qualidades, dentre elas, a rebeldia e o raciocínio perspicaz que possuía, semelhante às de um caudilho argentino. Ele chega, inclusive, a compará-la a Facundo Quiroga.

Si no fuera porque Ida, como mujer cabal, es un pájaro, una flor, una gema, que pide prestadas sus galas a los más diversos reinos naturales y se los apropia para su cuerpo, hasta podría parecerse a Facundo Quiroga, el Tigre de los Llanos. Por fortuna, su espíritu rebelde sólo se ha ejercido contra la anodina autoridad del doctor Wickersham, o la triste monotonía de la puritana república, y a favor de Domingo Faustino Sarmiento, un incondicional adalid de los placeres [...] (LOJO, 2011, p. 203).

No entanto, Sarmiento, que já estava cansado do romance e cada vez mais envolvido com a política, afasta-se cada vez mais de Ida Wickersham.

A terceira parte, “*La beldad*” – *Nueva York, 1882*”, traça o solitário fim que levou a mulher que se apaixonou por Sarmiento, um homem inteligente, mas sem beleza física. Divorciada, ela passou a trabalhar em uma escola de artes dando aulas para moças. Dentre tantas perdas durante a vida, retomou o nome de solteira, Ida Lacey, e manteve o hábito de escrever para Sarmiento relembrando a paixão que tiveram e que ela continuou mantendo por ele.

Ida tinha curiosidade em saber como estava a vida de seu amante, queria revê-lo e tinha esperanças de que isto podia realizar-se um dia novamente, mas sabia que quando escrevia, humilhava-se. Sabia que sofria o castigo das belas: “*amarse en el espejo de la genuina admiración y la falsa debilidad de un hombre feo*” (LOJO, 2011, p. 210).

A quarta e última parte, “*El doctor Wickersham – Chicago, 1891*”, diferente das anteriores, narra o fim da vida de Ida sob a perspectiva de seu marido, o Dr. Wickersham. A partir do triste anúncio da morte, o médico recorda a descoberta da traição da esposa através das cartas que trocava com Sarmiento. Em oposição a este, ele era um homem fechado e com dificuldades para se comunicar. Reprovou as atitudes da esposa, mas, sentindo-se incapaz de expressar seus sentimentos, decidiu sair de casa sem dar explicações.

Neste conto, Lojo realiza uma total inversão de valores através do personagem Sarmiento. O autor de *Facundo*, que atribuiu aos nomes “*gaucho*” e “*caudillo*” características depreciativas, é visto pela amada desta forma. Ao sonhar com Facundo, Ida Wickersham conferia a Sarmiento a imagem do “*caudillo*” lojiano,

transformando o intelectual argentino em um bárbaro, movido pelas forças da natureza, tal qual Facundo Quiroga, tão admirado pela moça.

As atitudes do intelectual no texto também colaboram para que o leitor também projete, assim como Ida, a imagem do bárbaro Facundo no Sarmiento civilizado, obcecado por sua ascensão política e depreciador de um sentimento nobre e respeitoso.

Ida Wickersham, ao sonhar diretamente com o Facundo, mas indiretamente com Sarmiento, o compara a um *“jeque árabe o a un pirata malayo con un kriss [...]”* (LOJO, 2011, p. 200). Sarmiento também faz outras comparações entre Facundo e um árabe ou, mais especificamente, Facundo ao Átila, o rei dos hunos,

Não é assim, quando predomina uma força estranha à civilização, quando Átila se apodera de Roma, ou Tamerlão percorre as planícies asiáticas; os escombros ficam, mas em vão a mão da Filosofia iria depois removê-los, para buscar, debaixo deles, as plantas vigorosas que nasceram com o adubo nutritivo do sangue humano (SARMIENTO, 2010, p. 191).

De maneira geral, compará-los é reforçar a representatividade da barbárie nos dois personagens. Enquanto Átila ficou conhecido pela sua força estratégica que permitiu conquistar praticamente toda a Europa de maneira incomparável, Facundo também foi um bravo general que não temia seus opositores, e que lutava em defesa de seu povo, os *gauchos*, matando, saqueando, invadindo se fosse preciso, sem demonstrar sensibilidade ou comoção.

Em geral, Facundo é associado a uma personalidade instintiva e natural, marcado por certa negatividade, mas ainda assim é visto como uma compreensão do povo argentino e como um ícone fundador da identidade nacional. Da mesma forma aconteceu com Átila, no século I, que se tornou, na ótica ocidental, o símbolo da destrutividade brutal. Tornou-se também na representação do arquétipo da opressão e da pilhagem, estigmatizado como traiçoeiro, implacável, delirante, a fera que invadiu o ocidente (MAN, 2006). À sua imagem, somaram-se também histórias lendárias como tentativa para justificar suas façanhas guerreiras. Posterior a sua

morte, temos como exemplo a lenda de que o guerreiro huno possuía a Espada de Marte, que dava-lhe a vitória em todas as batalhas que se envolvesse, dentre outras (PINTO, 2010, p. 6).

No entanto, segundo o historiador John Man, as características pejorativas atribuídas ao rei dos hunos não passam de um preconceito manifestado por autores cristãos que registraram a agressão de Átila ao mundo deles. O que não se considera, na maioria das vezes, é que ele era um dos poucos homens instruídos que “conseguia fazer o jogo da paz e da política, e também da guerra” (MAN, 2006, p. 14).

Apesar de tudo, era um líder admirado por seu próprio povo, hábil em transformar inimigos em aliados e ocupava vários papéis sociais ao mesmo tempo: era “[...] uma força promotora de mudança histórica; uma personalidade que abrangia a maior parte da Europa; o supremo destruidor; um flagelo divino dos pecadores cristãos – e para alguns um eterno herói” (MAN: 2006, p. 16).

Todas as comparações com Facundo no texto de Lojo, indiretamente acabam por fazer referência a Sarmiento. Neste caso, temos, portanto, a desconfiguração da imagem política do considerado “civilizado”, baseada em sua inteligência e atuação na presidência da Argentina. Sendo assim, o herói civilizador, no texto de Lojo, “é despido do intocável manto depositado sobre seus ombros pelo discurso da história hegemônica, com certeza patriarcal, branca e ‘civilizadora” (ESTEVEZ, 2011, p. 61).

3. O FACUNDO LITERÁRIO: SOBRE O PERSONAGEM DE LOJO

3.1. “*El general Quiroga vuelve en coche al muere*”

Já no início, o conto “*El general Quiroga vuelve en coche del muere*” aponta para um espaço fronteiriço que nos remete de imediato ao conceito de entre-lugar da literatura latino-americana, difundido por Silviano Santiago (1978), ao considerá-la atada a um ritual antropofágico que visa assimilar seu espaço de clandestinidade e contaminá-lo com uma escrita transgressora que convida o leitor à práxis. Este espaço, “*Entre Ojo de Agua y Sinsacate hay un lugar...*” (LOJO, 2007b, p.105), corresponde a uma “zona de contato” que são os espaços fronteiriços em que culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam em relações assimétricas de dominação e subordinação.

Esta fronteira configura um posicionamento ideológico de Lojo, que consiste na retomada de espaços e personagens marginalizados e desterritorializados para propor uma releitura desses locais como zonas nas quais emergem as marcas identitárias e as relações de poder. Com esse propósito, a escritora se dispõe a apresentar, no conto em pauta, uma versão sobre os atos fúnebres do famoso caudilho argentino, mesclando dados históricos ao drama ficcional, construído para dialogar com uma ampla tradição histórico-literária argentina de textos e personagens fundadores.

A primeira parte do conto descreve a chegada de Santos Funes no local onde o general Facundo Quiroga, juntamente com seus homens, haviam sido assassinados. Sob a perspectiva de Funes, os destroços são descritos, bem como suas impressões e sentimentos. Entre Ojo de Agua e Sinsacate, em Barranca Yaco, província de Córdoba, um bando interrompeu a viagem do general e matou a todos: homens e cavalos.

A segunda parte do texto é dedicada aos rituais fúnebres oferecidos ao morto. O primeiro é realizado de maneira simplória ainda em terras inimigas, distante de seus familiares e das terras pelas quais ele tanto lutou. O segundo, já na capital federal, foi realizado a pedido da viúva María de los Dolores Fernández, que intercedeu junto a Rosas para que fossem realizados os devidos rituais fúnebres

àquele que tanto se dedicou à sua nação. Nessa parte, portanto, são descritos o processo de traslado do corpo, a partilha dos bens deixados por ele à sua família, os bens deixados pelos irmãos Reinafé, confiscados por Rosas como forma de indenização pelo crime cometido, e, em especial, a imagem do general construída por seus parentes e amigos. Pela descrição dos bens, notamos a relação especial que havia entre Facundo e Santos Funes, que atuava como valete do falecido e por isso conhecia detalhadamente seus pertences. Através da descrição desses objetos e vestimentas, percebemos que Facundo se afeiçoava a objetos de valor, negando a ideia de bárbaro inculto que Sarmiento trata de divulgar. Aqui se retrata também o contraste entre a vida de Quiroga em meio às agruras pampeanas e o luxuoso lugar reservado a ele no cemitério da Recoleta, em Buenos Aires.

A leitura proposta neste trabalho não se restringe a um recorte textual da narrativa em si, mas a considera em conexão com um todo, inclusive com alguns elementos paratextuais. Segundo Brait (2008, p.169), a capa de um livro é normalmente vista como um adorno, mas pode ser um componente essencial à compreensão e interpretação de um texto. Além disso, a capa configura o primeiro dado interdiscursivo e paródico da obra, expressando, por meio de metonímias, os elementos constitutivos da totalidade de um texto.

Dessa forma, vale a pena começar pela descrição da capa do livro *Historias Ocultas en la Recoleta*, do qual faz parte o relato em questão. Ela traz a foto da imagem de uma jovem esculpida em mármore, que parece entreabrir a tumba de Rufina Cambacères aludindo não apenas à lendária história dessa jovem enterrada viva, mas também nos interessa como remissão intertextual ao seu pai, Eugenio Cambacères (1883-1902), escritor de dois romances decisivos para uma compreensão mais completa da ironia interdiscursiva que caracteriza a escrita de Lojo e, especialmente, na inversão dos tópicos maniqueístas de civilização e barbárie tematizados no conto em análise. Essas obras são *Sin rumbo* (1885) e *En la sangre* (1887) que, segundo a escritora argentina:

[...] *resultan altamente representativas. La primera afirma la violencia primitiva de la campaña como gesto esencial del argentino, desde el peón al estanciero, aunque no por cierto con espíritu de glorificación elegíaca sino más bien con un atroz fatalismo atávico que preanuncia a Martínez Estrada. La segunda*

adscribe al “gringo” una nueva especie de barbarie que también será sinónimo de inhumanidad, pero asociada no con lo titánico ni con las misteriosas fuerzas proteicas de la Naturaleza desencadenada, sino con las formas más repugnantes y degradadas de la bestialidad urbana (LOJO, 1994, p.177-178).

As cenas de violência e de degolamento praticadas pelos *gauchos* e descritas por Eugenio Cambacères em suas obras recuperam as tradicionais imagens de agressão e de matança à faca impressa por Echeverría em “*El Matadero*” e por Sarmiento em *Facundo*, inaugurando, com elas, o romance moderno na Argentina. Tais imagens são recuperadas também por María Rosa Lojo para a comoção dos leitores ao descrever o cenário apocalíptico encontrado por Santos Funes, marcado pelo sangue e pela descrição minuciosa dos destroços:

[...] Hasta los hermosos caballos de tiro de la galera han sido desjarretados y muertos. Se pasa un pañuelo por la frente y se afloja el lazo del cuello. Lo estremece esa evidencia de crueldad, que no respeta ni lo más sagrado para el gaucho: la cabalgadura. Detrás de los animales, tres peones blancos y uno moreno, entreverados en la promiscuidad de la muerte, exhiben la marca simétrica de sus degüellos- de oreja a oreja- que les han teñido las ropas con el mismo color carmesí, ya ennegrecido por el aire de la tarde (LOJO, 2007b, p.109).

A diferença, contudo, reside no fato de que em María Rosa Lojo a violência anteriormente atribuída, de forma mais enfática, ao bárbaro *Facundo* ou aos provincianos *gauchos*, representantes da barbárie, é reincorporada pelos “civilizados”, que, por sua vez, não eram menos do que “bárbaros” impiedosos que não poupavam sequer os cavalos, considerados sagrados pelos *gauchos*.

A sacralização no texto de Lojo também alcança a mulher de *Facundo Quiroga* e isto é sugerido já no prólogo do livro. Nele encontra-se a descrição da escultura nomeada “*La Dolorosa*” ou “*Nossa Senhora das Dores*”, que repousa sobre o sepulcro do caudilho no cemitério da Recoleta. Essa escultura é uma imagem esculpida em mármore de Carrara por Antonio Tantardini, trazida de Milão e doada em 1870 por Antonio Demarchi, genro de *Facundo*, ao túmulo deste em

Buenos Aires. Segundo Daniel Schávelzon e Patricia Frazzi (2010, p.62), “La Dolorosa” era um dos motivos mais comuns nos rituais fúnebres da época, mas em Buenos Aires ela representava algo verdadeiramente luxuoso e não havia nenhuma escultura que se igualasse a ela no cemitério da Recoleta nos anos de 1870. Outro dado peculiar apontado por esses autores é que o imaginário coletivo rapidamente a associou ao retrato da mulher de Quiroga. Isso também o faz María Rosa Lojo, quando diz no Prefácio do livro: *“la bella cara de la estatua reproduce la de María de los Dolores Fernández, viuda de Quiroga”* (LOJO, 2007b, p.17). Ao contrário de Lojo, Schávelzon e Frazzi (2010, p.64) acreditam que a escultura doada por Demarchi foi inspirada em algum anjo da ressurreição e não propriamente na imagem de María de los Dolores Fernández.

A remissão ao anjo da ressurreição estará presente também em outros momentos relevantes da representação de María de los Dolores Fernández e, sobre isso trataremos mais adiante. Para Umberto Eco (2011, p. 239), o diálogo entre textos é uma constante na literatura e nas artes em geral, mas as remissões intertextuais podem ser explícitas e não-explícitas e isso impõe sempre uma dupla leitura: aquela na qual o leitor ingênuo não identifica a citação e aquela na qual um leitor mais informado a capta e a sente como uma citação maliciosa. Esses níveis de leitura, característicos da metaficção historiográfica pós-moderna, marcam a escrita de María Rosa Lojo e nos fornecem distintos níveis de interpretação. É necessário rastrear e encontrar a “piscadela” culta deixada pela autora, pois, segundo o mesmo Eco, “[...] se ironia há, não é porque se quer entender o contrário do que se disse, mas sim o contrário daquilo que o texto implicitamente citado dizia” (ECO, 2011, p. 240).

Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora das Angústias ou Nossa Senhora das Sete Dores são nomes que correspondem à Nossa Senhora do Calvário, conhecida em latim como *Mater Dolorosa*. Esta virgem costuma ser representada na liturgia cristã com sete espadas cravadas no coração, aludindo, assim, aos sete episódios bíblicos que atestam a participação da virgem Maria nos sofrimentos de seu filho Jesus. A “Dolorosa” é, portanto, o símbolo máximo da mulher que se mantém fiel aos sofrimentos de seu filho ou esposo, comungando com ele esse sofrimento, assim como fez María aos pés de Jesus na cruz. De forma semelhante, a autora menciona no conto a cumplicidade de María de

los Dolores com seu marido e deste para com ela, claramente explícita na forma imaculada com que ela se recorda do esposo:

Ni joyas ni monedas pueden compensarla por ese hombre de cuarenta y siete años al que unos consideraron como el nuevo Atila que no deja crecer la hierba bajo las patas de su caballo, pero al que ella recordará siempre, en un daguerrotipo cada vez más piadoso y embellecido por la distancia, como el joven militar de ojos negros que supo enamorarla con rendida cortesía, el marido atento y el buen padre de cinco hijos con un solo defecto notorio, la pasión por el juego, que después de todo no es tan grave porque el caudillo de los Llanos siempre sabe arreglárselas para reponer lo que pierde. Quiroga se agranda a sus ojos incluso en las debilidades conmovedoras: muchas veces aparece en el recuerdo menos como un cuerpo amante que como un cuerpo enfermo, doblado por la artritis que soporta sin quejas y sin dejar que manos ajenas a las de su mujer alivien la distorsión penosa de los huesos (LOJO, 2007b, p.115).

Ressalta-se, ainda, o contraste entre a simbologia do “tigre”, animal com o qual Facundo era associado por sua força e coragem, e a debilidade do homem Facundo aos olhos da esposa, quase reduzido à condição de um menino indefeso que necessita de seus cuidados. O retorno de Facundo à infância já havia sido anunciado desde o início da narrativa, quando Santos Funes identifica entre os mortos um garoto de doze anos que fazia parte da comitiva de Facundo: “*Mide con los ojos y las yemas de los dedos, como si lo abrazara, el escaso metro y medio de ese esqueleto menudo, que no conocerá los dolores ni las esperanzas del crecimiento*” (LOJO, 2007b, p.111). Descrição semelhante recebe Facundo em sua peregrinação pós-morte até descansar nos braços da *Mater Dolorosa* que o espera com sua coroa de flores, para lhe dar digno enterro em Buenos Aires: “*No bien dejan junto al altar de Flores al caudillo reducido, cada vez más menudo – la urna no es más larga que el ataúd de un niño –, empiezan a oír el retemblor de tierra que levantan los cascos de los caballos [...]*” (LOJO, 2007b, p.118).

Vailati (2006), ao estudar os rituais fúnebres de crianças no Brasil do século XIX, aponta alguns dados relevantes para a compreensão da analogia entre Facundo e a criança morta no conto. Um deles diz respeito ao que María Rosa Lojo

também assinala em seu Prólogo, que é a associação entre polos considerados antagônicos em nossa cultura ocidental, ou seja, morte e festa, sobretudo no caso das crianças: “*Otra costumbre, de raíces profundas coloniales, era el ‘entierro del angelito’, donde se festejaba el ascenso directo a los cielos de un niño inocente que, por lo tanto, se convertía en Angel*” (LOJO, 2007b, p. 21). Para Vailati (2006, p. 53), havia uma “[...] crença não só na positividade da morte infantil – morrer criança era garantia de salvação – como também nos poderes de intercessão das crianças mortas junto às autoridades celestes em favor dos seus”.

Essa associação entre Facundo e a criança morta reforça a analogia sugerida desde o prólogo do livro, ou seja, da redenção de sua condição de bárbaro demoníaco, inimigo da civilização, para a de salvador da humanidade em sua associação com o Cristo, filho da “*Mater Dolorosa*”, também considerada pelos teólogos como “Co-Redentora” do gênero humano. Portanto, a configuração da sacralização de María de los Dolores no conto corresponde, ao mesmo tempo, à sacralização de Facundo Quiroga, convertendo-o em um novo mito.

Há, ainda, outros elementos no conto que possibilitam corroborar essa ideia e identificar alguns signos que nos remetem, por conseguinte, a uma espécie de santíssima trindade, embora formada aqui por mãe, filho e espírito santo. Os versos de uma das epígrafes escolhidas por Lojo aludem ou antecipam a tríade cujos signos sequenciais contribuem para formar, no texto literário, uma analogia com a tríade religiosa. Os versos de Federico García Lorca (1898-1936), poeta andaluz, referem-se ao momento da morte do cigano Antonio Torres Heredia ou Antõnito el Camborio, como era conhecido. Eles retratam o momento da morte de Antõnito, que foi assassinado por seus quatro primos:

*Tres golpes de sangue tuvo
Y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
Se volverá a repetir
(LORCA apud LOJO, 2007b, p.107).*

Chamamos a atenção para o fato de que Antõnito recebe, no poema, quatro facadas que funcionam como metonímia dos quatro assassinos. Contudo, a autora argentina seleciona o momento de sua expiação, que se traduz em três

golfadas de sangue que jorram de sua boca na hora da morte. A sacralização de Antõito também se concretiza no momento de sua expiação, eternizado em sua singularidade por meio da metáfora da moeda que nunca se repetirá. Esse momento é, no poema, coroado com os anjos que lhe prestam as honras fúnebres. Há várias características no cigano que se assemelham a Facundo, sobretudo, esta última mencionada, já que Funes encontra o general nesta mesma posição: de perfil, mostrando o melhor lado de sua face, o direito.

A outra epígrafe apresentada pela autora sugere um estreito diálogo intertextual com o poema do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), *“El general Quiroga va en coche al muere”*, publicado inicialmente em *Luna de enfrente* (1925). A semelhança entre o título do poema e o título do conto, *“El general Quiroga vuelve en coche al muere”* é confirmada pelo enredo de ambos os textos literários. No entanto, Borges descreve a trajetória de Facundo Quiroga em direção a sua morte, enquanto o texto de Lojo descreve o retorno de seu corpo, conforme será abordado posteriormente.

A primeira parte do conto de Lojo prioriza as descrições das sensações físicas e psicológicas de Santos Funes diante dos corpos de Facundo, de Ortiz, do garoto e dos cavalos. Contudo, em todo o conto, desde a imagem da “Dolorosa”, mencionada no Prólogo, bem como a epígrafe e as remissões intertextuais ao longo da narrativa, predominam imagens que compõem uma rede simbólica que promove a mitificação de Facundo por meio de sua sacralização. Inicialmente, temos o personagem Santos Funes que a todo momento dedica ao general um respeito envolvido por intensa religiosidade: *“se santigua, como si estuviera en una iglesia.”* (LOJO, 2007b, p. 108) ou então *“[...] intenta rezar un Padrenuestro por el ánima de tanto difunto, y cuando llega a ‘perdona nuestras deudas como nosotros perdonamos’ llora sin ruido”* (LOJO, 2007b, p. 110).

Se consideramos a imagem de Facundo difundida por Sarmiento, esta religiosidade atribuída ao general vai de encontro com aquilo que Quiroga supostamente vivia. Na biografia do general apresentada por Sarmiento, Quiroga não possuía religião e, além disso, afrontava os cristãos empunhando uma bandeira com a frase *“Religión o muerte”*, exercendo toda sorte de violência, prostituindo e

corrompendo o verdadeiro sentido da religião que não possuía. Segundo María Rosa Lojo, para Sarmiento:

La mentira define sus relaciones con lo religioso. El hombre a quien los exaltados llaman “el enviado de Dios” según las aseveraciones de un compañero de infancia, “jamás se ha confesado, rezado ni oído misa [...] él mismo le decía que no creía en nada”. Por otra parte, Facundo no vacila en ultrajar a los sacerdotes de diversos modos. O posponiéndolos y humillándolos con la indiferencia, o bien, sometiéndolos a tormentos, cuando no concuerdan con su posición política (LOJO, 2010).

Apesar disso, a autora confronta esta falta de religiosidade do personagem sarmientino quando insere na trajetória de Facundo alguns elementos cristãos. Nessa perspectiva, destacamos inicialmente a imagem da mulher de Quiroga como intercessora junto a Rosas para acompanhar o “calvário” de seu marido e lhe dar as merecidas honras fúnebres. As imagens que nos são oferecidas do corpo de Facundo no processo de teatralização de sua morte são aquelas organizadas por seu inimigo político, Rosas, que vê neste ritual uma oportunidade para silenciar aqueles que desconfiavam de sua isenção e o acusavam como responsável pelo assassinato de Quiroga. Aqui culmina a fina ironia da autora ao designar todo o percurso do traslado de “*Camino de Quiroga*”, conferindo-lhe um caráter turístico, festeiro e, ao mesmo tempo, sagrado graças à alusão ao “Caminho de Santiago”, rota religiosa mais famosa da Espanha, originada em virtude de se haver encontrado, pretensamente, os restos mortais do apóstolo Santiago, na localidade galega que dará origem a Santiago de Compostela.

Vale destacar, ademais, a importância e a presença constante da Galícia na obra da escritora argentina que se autodenomina “*una exiliada hija*”, pois o exílio é uma marca de sua identidade. Filha de pai galego e de mãe madrilenha que se refugiaram na Argentina, María Rosa Lojo tem seu nascimento marcado pelas fronteiras. Conforme já se disse, em uma de suas autobiografias, a escritora confessa que herdou de seu pai as marcas da cultura galega que repercutiram fortemente em seu imaginário e, por conseguinte, em sua obra (LOJO, 2006).

Assim, a presença da criança morta no conto de Lojo está intimamente relacionada à rede intertextual que simbolicamente garantirá a sacralização de Facundo. Conforme já foi apontado, o imaginário popular do século XIX está impregnado da concepção de que a criança tem o poder de interceder pela salvação dos adultos. Quando Santos Funes a encontra, ele observa que seus dedos *“han empalidecido hasta los nudillos”* e essa imagem é associada com uma cor fria, o branco, que era a cor preferida das mortalhas das crianças nesse período, mas que também é a cor da pomba que simboliza o espírito santo (LOJO, 2007b, p.111). A reação de Santos Funes, portanto, é a de proteger a criança, tratando de cobri-la com seu poncho para que a noite não a encontrasse mais fria. Por outro lado, a figura de Quiroga está sempre associada ao vermelho, cor representante do federalismo, movimento político pelo qual Quiroga nutria grande apreço, além de simbolizar a guerra e também as paixões humanas. Além disso, essa cor associada a este grupo político era a representação do amor que nutria por sua pátria, por sua família, pelo seu cavalo e por seu exército: *“El luto rojo, que une el amor y la cólera, se vuelve visible. Cada vez más gente se añade al cortejo que atraviesa los pueblos de la tierra adentro”* (LOJO, 2007b, p.116).

O cortejo de seu corpo até o cemitério da Recoleta é a representação de uma festa dionisíaca onde *“se matan los mejores animales, se abren todos los ranchos, el vino y las guitarras”* (LOJO, 2007b, p.116). O branco já tinha sido substituído pelo vermelho para representar os mártires da igreja e isso significava, portanto, que passou a haver uma forte identificação da criança com os mártires ou entre a morte infantil e o sacrifício, entrevendo, assim, uma concepção que investe a criança de atributos de santidade (VAILATI, 2006, p.60). Essa fusão entre o mártir Facundo, que derramou seu sangue erguendo as bandeiras do federalismo, e a criança, é revelada também no final do conto, na representação da profunda compaixão de Santos Funes diante da pequenez à qual foi reduzido o cadáver do *“Tigre de los Llanos”*:

Santos Funes tiene una pena profunda y sin medida. No por el general Quiroga, que ya es una leyenda y que pronto será una estatua y seguramente muchos libros que él no ha de leer, sino por ese montón de huesos encerrados en un cajón tan pequeño

como el cuerpito del niño, el postillón que apenas si había cumplido los doce años (LOJO, 2007b, p.120).

Nesse procedimento de sacralização do herói Facundo e de seu simbólico retorno à infância por meio da metonímia do caixão, participam outros elementos que não podem ser esquecidos, pois são imagens que abrem e fecham a narrativa, como se quisessem aludir ao tempo cíclico dos mitos. Embora não visualizemos a cruz que simboliza o sofrimento de Cristo e que é um dos elementos que mais se associa à morte, estão presentes as flores que desde o início surgem na narrativa, tanto na coroa carregada pela escultura fúnebre da “Dolorosa” como a flor que Santos Funes colhe de Barranco-Yaco e que deposita na lápide de Facundo. É essa imagem da flor que fecha a narrativa e que também está presente, de forma antecipada, na coroa carregada pela “Dolorosa”. A coroa, que não é de espinhos, mas de flores, simboliza a salvação eterna, e fecha o conto com a imagem da “*flor del cardón*”, ou seja, a flor branca de cacto, a flor do deserto. Sobretudo, convém afirmar que esta planta é a representação da resistência e da perpetuação, símbolo folclórico de La Rioja, local de origem do herói. Nesta representação dicotômica, Lojo mescla elementos folclóricos e cristãos, evidenciando o sincretismo da população latino-americana, bem como a família de Quiroga, cuja genealogia exhibe indígenas e galegos.

Os pares, folclore x religião cristã, seca do deserto x água da chuva e a *flor de cardón*, que reúne em si os opostos, pois é, em meio ao deserto pampeano, um depósito de água, são significativos no texto. A água, purificadora, também é anunciada pelas lágrimas da “Dolorosa” e pela chuva no início do conto. A flor branca simboliza a purificação e anuncia a água da chuva que lava o sangue dos mortos no deserto. Bachelard (1997), em *A água e os sonhos*, refere-se às representações imagéticas da água nos mitos e nos rituais e de sua conexão com o sangue. Como se vê, temos aqui mais dois elementos importantes do conto que complementam a mitologia de um Facundo que chamamos de “lojiano”, pois “a água é o sangue da Terra. A vida da Terra. É a água que vai arrastar toda a paisagem para seu próprio destino” (BACHELARD, 1997, p. 65).

Assim, para o processo de sacralização de Facundo, é de suma importância que seu destino seja repousar na cidade portenha, pois é a “esposa” e

“mãe” que o arrasta para lá. Para isso, um dos aspectos essenciais no processo de traslado do corpo é a sua unção com perfume, semelhante ao preparo do corpo de Cristo antes de seu sepultamento. Segundo o livro de João, na *Bíblia Sagrada*, Jesus foi sepultado após ser banhado com um composto de mirra e aloés, ervas utilizadas para compor perfumes. Da mesma forma, no conto de Lojo, Facundo Quiroga recebe, em seu ritual de unção, banhos com álcool e perfume, para que apenas assim pudesse ser exibido publicamente.

Nesse sentido, o que predomina no final é a força que, segundo Bachelard, associa a maternidade à água:

Quando tivermos compreendido que toda combinação dos elementos materiais é, para o inconsciente, um casamento, poderemos perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética. Veremos também a profunda maternidade das águas. [...] A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte (BACHELARD, 1997, p.15).

Em síntese, é possível afirmar que a autora constrói uma trama simbólica que permite compensar a morte injusta que acometeu o herói, além de purificá-lo do demonismo que prevaleceu sobre sua imagem estereotipada de bárbaro. Por isso, a escrita de Lojo deixa evidente que ele também pertencia à nobreza e partilhava dos requintes disseminados na urbanização dos espaços considerados “civilizados”, mas que sua essência pampeana, longe de denotar a crueldade que tanto lhe imprimiram seus adversários, representava sua verdadeira comunhão mítica com as forças da natureza e seu profundo respeito a elas e às crenças populares.

Lojo permite também resgatar a religiosidade do general, tão desconfiada e desacreditada pela crítica, mas que não se deve descartar. Jorge Julio González Irmaín (2008), em um estudo sobre as crenças religiosas de Facundo Quiroga, afirma que, apesar de não haver informações precisas acerca da instrução religiosa infantil de Facundo, deve-se supor que foi a mesma que a das crianças de sua idade e condição social. Seu conhecimento sobre as Sagradas Escrituras permite inferir certa formação cristã um tanto incomum aos caudilhos de seu tempo, já que foi um dos poucos a ter a oportunidade de aprender a ler e escrever. Isso contribui para

compreendermos a imagem do Facundo “lojiano” no conto em pauta e que muito se aproxima da faceta que lhe imprimiu David Peña, apresentada por Lojo em “*Algunas relecturas de Facundo a fines del siglo XIX*” (2004). Segundo o historiador, Facundo, ao contrário do que descreve Sarmiento, é como

un buen hijo, sensible a la opinión y a los sentimientos de sus padres, y como un buen esposo y padre de familia, exento [...] de los actos de “torpe lujuria” que han manchado a otros héroes americanos, [...]. También desestima Peña la presentación de Quiroga como un gaucho y un montonero. Hijo de un hombre de fortuna, Facundo se enrola, no en la montonera, sino en el ejército de la Independencia, y lo hace por vergüenza de presentarse a su padre luego de haber cedido a su único vicio (el juego) y de haber perdido una tropa de aguardiente que llevaba para vender. Aunque posee en grado superlativo todas las habilidades ecuestres y las destrezas guerreras de los gauchos, no es un gaucho más: lleva su propio rancho, y come aparte, con cubierto de plata. Se asocia con ricos propietarios, como Braulio Costa, y desposa a una señorita de la mejor sociedad riojana. Sin ser un «doctor» tiene instrucción y clarividencia, es capaz de escribir cartas inteligentes y proclamas de asentados fundamentos, que Peña adjunta como fuente documental (LOJO, 2004)

O espetáculo da teatralização do enterro de Facundo serve no texto como pretexto para se concretizar a verdadeira intenção que caracterizava o projeto político populista de Rosas, cujo objetivo era dissimular situações que colaboravam para agradar a opinião pública e, ao mesmo tempo, exterminar os federais, fazendo-se passar por um deles. Essa tensão transparece na narrativa de Lojo por meio do discurso irônico fundamentado na ambiguidade, na lógica dos contrários e, portanto, na tensão entre o literal e o figurado:

[...] Rosas – dicen sus enemigos – no podrá encontrar un pedido más a la medida de sus propios deseos. Ya gobierna Buenos Aires con Facultades Extraordinarias y domina también, tácticamente, sobre Córdoba y sobre los territorios afectos a Quiroga; lo han ungido y se ha ungido como justiciero vengador de la violencia que corta el hilo de las mejores vidas federales y que él ha de atribuir siempre a las intrigas de los salvajes unitarios. Quizá porque otras veces lo acusan a él también como principal inspirador del crimen de Facundo, su apreciado amigo, pero asimismo su competidor más peligroso (LOJO, 2007b, p.115).

Nessa referência ao texto narrativo interessa-nos destacar que, ao atender o pedido de María de los Dolores Fernández e trazer os restos mortais de seu marido a Buenos Aires, Rosas consegue concretizar também sua própria sacralização, utilizando-se desse ritual fúnebre para a sua própria coroação. Se a dimensão estrutural que comporta a ironia situa-se na oposição imobilidade-movimento e se esse par está intimamente relacionado ao tempo, ao espaço e às personagens na narrativa, é possível depreender seu valor que surge, enfim, de dois elementos em oposição (BRAIT, 2008, p.119).

Em outras palavras, poderíamos explicar a linguagem irônica utilizada por María Rosa Lojo a partir de vocábulos relacionados ao universo litúrgico cristão no conto, onde mesmo que o verbo ungir identifique “Facundo-Cristo” e “Rosas-Cristo” há uma oposição expressa no par imobilidade (Cristo-morto) e movimento (Cristo-vivo). No caso específico, a ironia é reafirmada através da identificação com Cristo que desmorona na medida em que o leitor capta o movimento assinalado, pois o “Cristo-vivo” toma o lugar que outrora pertencia ao “Cristo-morto”; o que acaba impedindo, portanto, a plena identificação de Rosas com a ética apregoada pelo cristianismo, invertendo esses valores e nos induzindo a vê-lo como uma espécie de anti-Cristo, como o invejoso que deseja o lugar do outro.

Nesta perspectiva, porém, com um viés mais situado no âmbito da política que no da religião, María Rosa Lojo estabelece no texto *La seducción estética de la barbarie en el Facundo* uma relação entre Facundo, Rosas e Sarmiento a partir do que René Girard definiu como “desejo segundo o outro”, em que este pode ser identificado infinitamente próximo ou infinitamente distante. “*El movimiento del deseo se vuelve triangular, se refracta en el amado-odiado adversario*” (LOJO, 1994b, p. 293). Para Lojo, Facundo é obviamente o herói, contrapondo-se à imagem literária de Rosas. Facundo é, segundo a autora, “*el puente para explicar, con letras claras, la retorcida caligrafía en que su presunto asesino está escribiendo la historia del país [...]*” (LOJO, 1994b, p. 293).

Na narrativa ficcional, Facundo Quiroga é um personagem que não possui atuação direta, pois toda narrativa é desenvolvida a partir de seu corpo mortificado e das memórias construídas a partir de suas ações, descritas por outros personagens, evocadas de maneira livre, distintas e particulares. Esta reconstituição da imagem

de Quiroga a partir dos personagens evidencia o que Mikhail Bakhtin (2003) nomeia como polifonia no romance, mas que também pode ser aplicado à narrativa em geral, como o conto, e evidencia o que sugere Beth Brait (2013) quando aborda o mesmo tema a partir de conceitos como: realidade em formação, inconclusa, não acabada, dialógica e polifônica:

A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências eqüipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos (BRAIT, 2005, p. 194-195).

O Facundo de Lojo não se define claramente a partir de nenhum conceito pressuposto ou intencionalmente direcionado, seja para caracterizar a civilização ou a barbárie. Ele é múltiplo no texto literário e se constrói a partir de associações e contiguidades, por imagens, metáforas e metonímias (LOJO, 1994a). Sobre-humanizar Facundo Quiroga é, portanto, colocá-lo em contato íntimo com as forças vitais do poder da natureza, caracterizando-o muito mais como um mito ou uma lenda, permitindo-lhe vasto âmbito na qualidade de seus feitos, do que um homem civilizado (LOJO, 1994a). Neste sentido, a morte, para Facundo

representa o mais das vezes um momento privilegiado para a eclosão ou para o novo impulso de um mito. [...] a imaginação coletiva sabe transformar a história para fazê-la atingir o mundo grandioso e simplificado, significativo e sagrado do mito. Pois é então que um gesto, um grito, uma atitude, por serem últimos, podem não só adquirir facilmente um valor paradigmático, mas aparecer tão inapreensíveis que nenhuma explicação seja capaz de razoavelmente esgotar-lhes o segredo [...]. (BRUNEL, 2000, p. 385-386).

Morto fisicamente por seus inimigos políticos, Facundo Quiroga recebeu descanso em um lugar de destaque, com honrarias e condecorações. No entanto, ao mesmo tempo em que deixou o plano físico, perpetuou-se no imaginário popular, numa alternância entre a representatividade do arquétipo da barbárie e a

significativa imagem do homem do campo, tido como a essência do argentino. Neste contexto identificamos a construção do bárbaro como consequência do sucesso da obra de Sarmiento que sofre, na contemporaneidade, algumas rupturas, dando margem a outras associações, como a proposta pela escritora argentina no conto descrito.

3.2. “Facundo y el moro”

Conforme comentado anteriormente, o conto *Facundo y el Moro* tem início com a descrição do encontro entre o general Quiroga e um cavalo, que vem a ser Moro. Apesar de toda a narrativa desenvolver-se em terceira pessoa, na voz de um narrador onisciente, a descrição do animal é realizada a partir do ponto de vista de Facundo. Ele surge, então, como um animal capaz de “*correr en parejas con el viento, que podía golpear el pecho de la tierra [...]*” (LOJO, 2011, p. 111). A ele são atribuídos adjetivos de intensa afetividade, admiração e carisma e, paulatinamente, torna-se evidente que o animal encontrado correspondia ao cavalo Moro pertencente ao general, roubado durante uma batalha e que, no momento da ação do relato, os momentos que antecipam a morte de Facundo (16 de fevereiro de 1835), estava sob a posse de Estanislao López.

Ao descrever o encontro entre Facundo Quiroga e o cavalo logo no primeiro parágrafo do conto, a escritora María Rosa Lojo já apresenta ao leitor alguns elementos simbólicos que se farão presentes ao longo de todo o texto e que serão fundamentais para a compreensão da relação de cumplicidade existente entre estes dois personagens. Para isto, assim como Sarmiento, a autora elege as dicotomias a fim de definir as características que, inevitavelmente, se apresentam em oposição: homem x animal, envolvidos a poeira x água, luz x sombra, sonho x pesadelo, início x fim.

A poeira, que se levanta com o trotar do cavalo que reaparece no sonho de Facundo, acompanhada pelos raios lunares que dão espaço ao amanhecer, dá início ao texto que, apesar de ter como principal objetivo narrar sobre uma bela relação de amizade, possui também um caráter fúnebre, uma vez que se encerra

com a morte do personagem principal. Esta poeira que dá início ao prenúncio do fim, nos permite de imediato, indicar a presença da simbologia cristã na construção literária da autora, já que, se recorrermos às *Escrituras Sagradas*, encontraremos esta referência em: *Gênesis 2: 7*, “*E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.*”, *Gênesis 3: 19*, “*No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; porquanto és pó e em pó te tornarás.*”, ou em *Eclesiastes 3: 20*, “*Todos vão para um lugar: todos são pó, e todos ao pó tornarão*”. Esse pó, original e final ao mesmo tempo, de alguma forma aponta para o caráter cíclico da temporalidade: tudo começa e termina no pó. Assim, a representação simbólica no texto de Lojo surge de maneira cíclica: inicia-se com “*La polvareda*” e encerra-se com a morte do personagem central, bem como o conceito bíblico sobre o início e o fim.

Ainda no começo do texto, temos a descrição de Moro e notamos que ele reúne em si os principais elementos dicotômicos e peculiares que influenciarão o destino da vida de seu antigo dono. Inicialmente visto como um sonho por Facundo, recebido por um sentimento satisfatório pelo reencontro agradável, logo se transforma em pesadelo, tomado pela angústia em não conseguir montá-lo. O cavalo, muitas vezes representado literariamente como o filho da noite e do mistério, portador de morte e de vida ao mesmo tempo, surge através de sonho, como um prenúncio de morte (CHEVALIER, 1991, p. 205).

Nos últimos anos de vida, Facundo Quiroga sofria de reumatismo e teve seus movimentos limitados devido às fortes dores. No texto de Lojo, a representação desta enfermidade se faz exclusivamente no momento que antecede o despertar de Facundo por Santos Ortiz: “*El latigazo del reumatismo le castiga la pelvis y las últimas vértebras mientras una mano lo sacude, tomándolo del hombro izquierdo*” (LOJO, 2011, p. 112-3), marcante também por representar o início do distanciamento entre o dono e seu animal. Não conseguir montar e dominar o animal, evidentemente, indica o rompimento na relação de cumplicidade e companheirismo existente entre os dois.

Da mesma forma, as dores físicas na região pélvica, e a separação entre o homem e o animal, nos remetem à imagem do centauro, ser mitológico que se

configura por possuir um corpo de animal com tronco e cabeça de humano. Aos homens que habitavam o pampa esta comparação é comum e aceitável, já que o “*gaucho*” e seu cavalo são inseparáveis e acabam se tornando um corpo só. Segundo Chevalier (1991, p. 219), esta mescla entre os seres representa “[...] a força aliada à bondade, a serviço dos bons combates.” Além disso, é a imagem da

[...] dupla natureza do homem – uma, bestial, e a outra, divina [...]. Também se fez do Centauro a imagem do inconsciente, de um inconsciente que se assenhora da pessoa, livra-a dos seus impulsos e abole a luta interior. (CHEVALIER, 1991, p. 219)

Além disso, o centauro é a figura mítica que “exprime o encontro, o conflito, a síntese da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena” (BRUNEL, 2000, p. 152). É caracterizado pela força e pelo impulso elementar que se manifestam a partir de maneiras variadas. Entretanto, esta espécie híbrida, que reúne homem e animal em um mesmo corpo, “representa o encontro da força com o pensamento, dos impulsos com a razão, do instinto com os sentimentos, assim como os conflitos que podem nascer daí” (BRUNEL, 2000, p. 155).

Segundo o próprio Sarmiento (2010, p. 127), em seu *Facundo*, o cavalo representa para o homem do campo o que a gravata representa para os que vivem no seio das cidades e, dentre as características mais estimadas pelo homem rural está a força física, a valentia e o manejo do cavalo. Desde cedo, a relação entre o homem e o animal é estabelecida:

Os meninos exercitam suas forças e se adestram por prazer, no manejo do laço e das bolas, com os quais molestem e perseguem sem descanso as novilhas e as cabras; quando são ginetes, e isso se dá logo depois de aprenderem a caminhar, servem a cavalo alguns afazeres; mais tarde, e quando já são fortes, percorrem os campos, caindo de suas montarias e levantando, topando de propósito com as tocas de *viscacha*, saltando precipícios e adestrando-se no manejo do cavalo; quando surge a puberdade, dedicam-se a domar potros selvagens, e a morte é o castigo menor que os aguarda, se num momento lhes faltarem as forças ou a coragem (SARMIENTO, 2010, p. 91-92).

Desta forma, não é pouco comum ouvirmos a expressão “centauro dos pampas” para referir-se a algum *gaucho* argentino ou até mesmo ao gaúcho brasileiro, isto se deve exclusivamente pela rotina do laço e da montaria, adquirida desde a primeira infância.

No entanto, a relação, praticamente dependente de Facundo com o seu cavalo *Moro* se manifesta também durante o sonho do general. A representação da força e da razão, do instintivo e do lúcido neste “centauro dos pampas” surge invertido. No interior do coche em que viajava, Facundo reclama a ausência do companheiro:

Con el Moro, acaso, Facundo Quiroga sería invulnerable. Sin el Moro, Facundo, el Tigre de los Llanos, ese personaje magnífico y feroz, capaz de aniquilar al enemigo con sólo fijar en él las pupilas negras, donde brilla un fantasma de azogue que hechiza las voluntades, resulta apenas un reflejo inerte (LOJO, 2011, p. 114).

Ao longo do texto, em vários momentos, a narrativa aponta o olhar como o principal meio de comunicação entre Facundo e Moro. Este gesto constitui uma linguagem forte e um significativo símbolo da percepção intelectual, uma vez que o olho é o único órgão dos sentidos que permite o conhecimento sobre o outro de maneira íntegra (CHEVALIER, 1991). É através do olhar que podemos expressar os sentimentos como insegurança, medo, fúria, afeto, compaixão e até mesmo o cansaço. Assim, Chevalier (1991, p. 653) descreve que

O olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina seduz, assim como exprime.

No Moro, Facundo buscava respostas para seus conflitos e inseguranças e, mais uma vez, nos deparamos com um símbolo de importante relevância. Ao

buscar nos olhos do Moro respostas para indagações particulares, Facundo acaba por desenvolver um momento de auto reflexão, pois através do olho do animal, enxerga a si mesmo. O olho é o único órgão do corpo que permite refletir luz e brilho e, desta forma, atuam como um espelho: olhar para os olhos do outro é, indiretamente, direcionar o olhar para si. Ao olhar para o Moro, Facundo procurava encontrar e compreender a si mesmo.

Nesta busca, nesta posição do *eu* no *outro*, os olhos exercem a função de espelho e, uma vez que este reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (CHEVALIER, 1994, p. 393), notamos que o cavalo, no texto de Lojo, pode representar o inconsciente de Quiroga. Apesar de ser, fisicamente escuro e, mais uma vez, representar uma contradição, o Moro é aquele que traz a luz para o general, atuando como um instrumento de iluminação, de esclarecimento, pois é o portador da sabedoria e do conhecimento.

Ao ser questionado por Ortiz se deviam prosseguir a viagem, uma vez que estavam ameaçados de morte, Quiroga responde que ninguém se atreveria a matá-lo, pois “*A um grito mío, esa misma partida se pondrá a mis órdenes y me servirá de escolta*” (LOJO, 2011, p. 113). Deve-se apontar que esta passagem da vida de Quiroga também pode ser encontrada no texto de Sarmiento, porém as atitudes posteriores dos personagens se diferenciam.

Ao responder altivamente, o Facundo sarmientiano exhibe total autoconfiança diante da atitude ameaçadora pela qual enfrentava. Tentando acalmar seus companheiros, não demonstrava sentir medo ou pavor e

[...] depois de tomar uma xícara de chocolate, segundo seu costume, adormece profundamente. O Dr. Ortiz também vai para a cama, não para dormir, mas para recordar-se de sua esposa, de seus filhos, a quem não tornará a ver mais (SARMIENTO, 2010, p. 352).

Lojo, contudo, promove em seu texto a inversão nas posições destes personagens e despe Facundo Quiroga desta posição ativa e confiante. Após a conversa, no conto em análise, Ortiz adormece e é Facundo quem começa a pensar

em sua família e a refletir sobre suas atitudes para com sua esposa e seus filhos. Neste momento, Quiroga deita-se em posição quase fetal, gesto simbólico que permite ao leitor atento perceber que, apesar de demonstrar confiança e coragem aos seus companheiros, Facundo Quiroga, o *“tigre de los Llanos”*, sente-se inseguro diante da situação que enfrentava. Sente medo, e busca, através da recordação de sua esposa, o calor e a proteção materna, numa imagem reiterada que também faz parte do conto “analisado” anteriormente.

A memória da família vem à mente de Facundo de forma perturbadora e ao pensar nos filhos, preocupa-se com a imagem que ele próprio construiu para seus familiares. *“¿Tendrán su esposa y sus hijas, realmente, memorias suyas?”* (LOJO: 2011, p. 118). Consciente de que tinha sido um marido e um pai ausente, o personagem afirma que

“Ha estado mucho más tiempo fuera de su casa que dentro de ella, se ha demorado tanto más en las antecelas furiosas de la batalla que en los tapices y almohadones del estrado, en el hogar solariego” (LOJO, 2011, p. 118).

A ausência e a distância da família permitiram que a esposa do general, María de los Dolores Fernández, lhe dissesse, também como forma de prenúncio, que ele não morreria em sua casa, mas em um acampamento ou em qualquer outro lugar distante. Ela não temia que outra mulher fechasse os seus olhos, pois *“jamás ha temido las seducciones de otras, ya se tratase de chinas o de señoras. Un solo ser, ni hembra, ni hombre siquiera, le ha inspirado celos. Un solo ser: el Moro”* (LOJO, 2011, p. 119). Vale mencionar que, assim como no conto anterior, a esposa de Facundo Quiroga, dona María de los Dolores Fernández, também recebe uma importância significativa. Ela demonstra a consciência de que Facundo, durante o período de guerra civil argentina, é muito mais um general do que um marido, e aceita a condição de esposa submissa às preferências e vontades dele.

Pode-se afirmar que, neste sentido, a personagem María de los Dolores exerce um papel duplo no conto. Ao posicionar-se *“[...] rígido, doblado sobre su brazo derecho, en posición casi fetal; [...]”* (LOJO, 2011, p. 114), Facundo recorre à

imagem materna e protetora de Dolores. Sente-se frágil, desprotegido e reconhece que está vulnerável aos ataques inimigos. Ao mesmo tempo, Dolores Fernández é a mãe de seus filhos, sua esposa, a quem retorna quando seu cavalo, roubado, se iguala a todos os outros, anonimamente, sem dons de previsão (LOJO, 1991, p. 125).

Sendo assim, a mulher, esposa e mãe, adquire um caráter sacro, pois ela aceita com ternura a condição de uma eterna espera imposta por seu marido, sofrendo com um *“dolor tranquilo”* e consciente de que o futuro lhe reserva um anúncio fúnebre. Significativamente compreendemos a associação da personalidade da personagem com o seu nome, Dolores. Este sofrimento pelo esposo e filho, faz lembrar, uma vez mais, a representação religiosa da *Mater Dolorosa*: Maria compartilha o sofrimento de seu filho, o Cristo, e intercede silenciosamente pela sua salvação.

No texto de Lojo é evidente que a relação entre Facundo e o Moro é mais íntima que aquela que ele mantém com sua família. Quiroga prefere ficar mais tempo nos estábulos com o animal, que na cama com sua esposa. Além disso, se comunica com o cavalo através dos sentidos e dos gestos, conforme mencionado anteriormente. Quando é destituído de seu cavalo, o personagem lojiano acredita ter perdido sua alma:

[...] para Quiroga (1788-1835), descendiente de antiguas familias gallegas y vascas pero también hijo de la tierra que pisaba y de sus culturas aborígenes, el moro [sic] – al que se atribuían poderes sobrenaturales – cumplía una función similar a la del tótem. Era, acaso, la viva imagen animal de su propia alma, el ser que no vinculaba secretamente a las fuerzas y los elementos sobrehumanos del cosmos” (LOJO, 2011, p. 370).

Ao longo da narrativa, há a menção de que todos os que acompanham Quiroga acreditam que o cavalo exercia para o general alguma função semelhante à de um oráculo, capaz de *“habitar en un tiempo más ancho y más profundo que la memoria humana y que le transmite recuerdos de lo porvenir”* (LOJO, 2011, p. 117). Prevendo os acontecimentos, o cavalo manifesta suas próprias vontades, bastante

explícito quando o narrador descreve que foi o próprio cavalo quem escolheu estar com Facundo, e não o contrário:

No es él quien lo ha encontrado y domado; es el Moro el que ha querido esperarlo en el centro de la mañana, bajo el sol cenital, para adueñarse de esa mitad humana que le falta, para completar el acuerdo de la tierra y el cielo en una sola fuerza y un solo pensamiento (LOJO, 2011, p. 117).

Além deste, outro momento importante é aquele em que Facundo Quiroga recorda quando perdeu Moro em batalha. A descrição do fato indica que, prevendo algo ruim, o cavalo se recusava a participar do conflito:

Paz lo espera en La Tablada, y Facundo saldrá a darle batalla, pero no sobre el Moro, que rehúsa, encabritado, cualquier jinete: tal es su disgusto porque Quiroga no ha querido acceder a las alarmas severas de sus ojos (LOJO, 2011, p. 120).

Esta leitura de María Rosa Lojo acerca das premonições realizadas pelo cavalo Moro também está presente no imaginário popular argentino. Há, por exemplo, uma canção escrita por Pacho O'Donnell e musicada por Antonio Tarragó Ros que narra a derrota de Facundo Quiroga na batalha em que seu cavalo se recusou a participar por sofrer, antecipadamente, a derrota de seu dono:

*El Moro rechaza la silla,
presiente derrota,
Seguro él está.
Es Supay con cuerpo e' caballo
y Facundo ya tiene su pacto con él.*

*Lo ciega el olor de la sangre
Es Paz unitario y lo quiere matar,
Relincha feroz ,endiablado,
El sabe que Dios enemigo será.*

El caudillo hoy vencido será,

*Ya al Moro jamás desobedecerá.
El sabio animal y “El tigre” vendrán,
Quiroga es el llano y el Moro es el sol,
La vida y la muerte, ¡por la libertad!*

Assim, da mesma forma que no poema de O’Donnel, também no conto de Lojo, para Facundo, não há como escapar do ataque assassino, pois sente-se incompleto. Sendo assim, o melhor que pode fazer é enfrentar seu destino. Ele acredita que sua sorte poderia ter sido diferente caso ainda estivesse com Moro, pois com ele era invulnerável.

A perda do animal provoca em Facundo um estado de profunda tristeza, levando-o a se afastar da rotina que tinha. Muda-se para Buenos Aires com sua família e admite novos hábitos. No entanto, não desiste de recuperar seu cavalo e, por diversas vezes, procura auxílio de intervenções políticas. Sob a posse de Estanislao López, seu animal nunca foi recuperado.

Neste sentido, retomando a atribuição da consciência de Facundo em *Moro*, nota-se que ao perder sua razão, o general sofre uma mudança considerável, tanto externa quanto internamente: abandona o campo, muda-se para Buenos Aires e troca a roupa rústica tradicionalmente *gaucha* pelo fraque. Assim, destituído de sua “alma”, Facundo se iguala aos seus inimigos e passa a se portar como um deles. A separação do corpo e da alma, provoca em Facundo a perda de seus ideais, afinal, *“El Moro ya no puede alertarlo contra [...] otras emboscadas, que no se preparan a la intempérie”* (LOJO, 2011, p. 124).

No texto lojiano, o dia amanhece quente, mas com densas nuvens no céu. Há, portanto, a esperança de que venha chuva e que, com ela, renasça a esperança nestes homens já desamparados. Este elemento natural, conforme indica Cirlot (1984, p. 159),

apresenta um significado de purificação, não só pelo valor da água como ‘substância universal’, agente mediador entre o informal (gasoso) e o formal (sólido), admitido por todas as tradições, mas sim pelo fato de que a água da chuva provém do céu. Por essa razão, tem parentesco com a luz.

No entanto, é quando alcançam um lugar em meio às sombras que a comitiva de Facundo Quiroga é atacada. O conto se encerra com a morte de Quiroga, atingido por um tiro de pistola no olho esquerdo. Apesar de se tratar de uma referência histórica, apontada no próprio livro de Sarmiento, a narrativa do conto reitera, através da simbologia explicada, a presença do olho ferido, destroçado pela bala de Santos Pérez. Diante da liberdade interpretativa oferecida pela literatura, pode-se interpretar, de maneira literária, que ser atingido nos olhos envolve não só a morte física, mas também o apagamento da alma. Sabemos que os ideais federalistas não foram esquecidos após a morte de Facundo Quiroga, mas que o governo central, sob a direção de Juan Manuel de Rosas, foi questionado severamente no texto de Sarmiento.

A perpetuação dos ideais e a memória sobre Quiroga surgem no parágrafo que finaliza o texto: *“Un tiro de pistola le perfora el centro de la pupila, donde persiste un sol de mediodía, un incendio sin llama sobre la crin del Moro”* (LOJO, 1991, p. 126). O sol, símbolo da luminosidade e da clarividência, ilumina este momento trágico de Quiroga, conduzindo-o para um outro plano. E, se seguirmos a simbologia cristã, mencionada anteriormente, podemos afirmar que a luz, portanto, representa a transcendência da vida física para a vida eterna, neste caso celestial. A luz é símbolo do mundo celeste e da eternidade (CHEVALIER, 1995, p. 570), para iluminar o ideal de Quiroga, perpetuado de modo transversal no texto de Sarmiento e retomado e reiterado no texto de Lojo.

Em Barranca-Yaco, terra fronteiriça entre Ojo de Agua e Sinsacate, Facundo Quiroga transpõe o limite entre a vida e a morte e encerra seu período de trânsito. A própria María Rosa Lojo afirma, em *Fronteras, finisterres y corredores. Del cliché ideológico a la polisemia simbólica* (2010b, p. 1), que

para el imaginario de las sociedades hispanoamericanas en general, y para la Argentina, en particular, “frontera” ha sido, de preferencia, el límite que separaba la “civilización” de la “barbarie”, lo “humano” de lo casi “inhumano” o “inhumano” a secas, lo “lleno” y “significativo”, de lo “vacío” y “sin sentido”, el “orden”, del “caos”.

Em realidade, Quiroga inicia seu desfalecimento quando se vê destituído de sua outra metade, ao mesmo tempo força natural e racionalidade, ao perder o Moro. Toda a mudança que ocorre em sua vida posteriormente é delineada como consequência exclusiva deste acontecimento, visto como inevitável.

Assim, a escritora elabora uma nova versão da história, pois intensifica o sofrimento de Facundo Quiroga pela perda de seu cavalo e amigo a ponto de permitir que o leitor possa acreditar que a morte do general tenha sido uma consequência de sua fragilidade ocasionada pela perda, apesar de tratar-se do resultado de um golpe político, armado por Rosas e seus aliados, contra um dos líderes do movimento federalista argentino.

Diferentemente do texto anterior, em *“Facundo y el Moro”*, Quiroga é, além do centro da narrativa, um personagem atuante. Apesar de o período descrito corresponder ao momento que antecede a morte do general, é evidente que um dos objetivos principais da autora é descrever a relação entre o tradicional *“gaucho”* argentino e o cavalo, animal que o acompanhava em batalhas, viagens e atividades cotidianas.

Para isso, Juan Facundo Quiroga, um dos *“gauchos”* mais tradicionais e estigmatizados na cultura argentina, cuja imagem foi amplamente divulgada através da obra de Sarmiento, é lembrado por María Rosa Lojo por meio de uma revisão literária de sua morte. No texto a autora destaca tanto aspectos políticos do general, quanto a relação familiar que ele mantinha.

A influência da política na vida de Quiroga é fortemente representada pela viagem realizada a fim de apaziguar o conflito entre as províncias de Salta e Tucumán, num momento em que Rosas tratava de consolidar seu poder movendo suas influências para eliminar os potenciais rivais, dentro os quais o mais significativo era o *“Tigre de los Llanos”*. Neste período Facundo já sofria de artrite e sentia intensas dores, e aceitar realizar todo o percurso reforça a demonstração de que, para ele, existiam prioridades e sua saúde não era uma delas, bem como a sua família.

De maneira geral, María Rosa Lojo reitera nesse conto, em muitos aspectos, a criação de um personagem rústico já presente no texto de Sarmiento.

No entanto, o ponto central, como se mostrou nas páginas anteriores, é reforçar a ideia de um Facundo mais humano, bastante sensível em suas relações tanto pessoais quanto sentimentais. Assim como seus outros textos, *“Facundo y el Moro”* carrega em sua simbologia a riqueza interpretativa da trama envolvida no hibridismo temático: história e literatura, e não apenas apresenta, mas reafirma as outras posições sociais do general.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das abordagens apresentadas, tanto sobre a obra de Domingo Faustino Sarmiento, quanto dos textos literários de María Rosa Lojo, é possível realizar um processo comparativo direcionado ao método de construção do personagem Juan Facundo Quiroga, e, ainda mais, destacar e refletir a respeito de alguns dos critérios utilizados pela escritora argentina para a recomposição deste personagem em seus contos.

Com este objetivo, convém salientar o principal aspecto abordado pelos dois escritores quando tratam de Quiroga, seja de maneira direta ou indireta: a definição do conceito “barbárie”. É a partir dele que a perpetuação da imagem social do general criou suas raízes, podendo ser interpretada ora associada a atributos pejorativos, ora envolta em um espírito conquistador.

Inicialmente, partindo da leitura proposta por Sarmiento, tem-se por definição que a barbárie corresponde ao não-europeu, ao irracional, essencialmente natural, ao escuro e ao indiferente. Em particular, em sua construção, Facundo Quiroga exhibe fisicamente algumas marcas que também o associam às feras selvagens: é de baixa estatura, moreno e possui uma vasta cabeleira negra. É bastante comum também a associação de Facundo à brutalidade e à selvageria, atributos contrários ao que se considera como “civilização”. “Barbárie” é, portanto, o nome que recebe o inconsciente, o inóspito e tudo o mais que contraria o modelo civilizatório europeu, afinal, ela corresponde ao estágio que antecede a civilização.

A partir desta percepção, pode-se afirmar que o “bárbaro” é, por consequência, o “outro”, o inimigo, o adversário, aquele que deve erradicar seus princípios e ideais para adotar uma cultura “superior”. Assim, o Facundo Quiroga de Sarmiento encontra-se associado ao mais conhecido entre os “*gauchos malos*”, que traz a barbárie personificada desde suas características físicas, até sua vestimenta: o poncho, traje americano que traduz, junto à faca e à boleadeira, o espírito do pampa argentino.

Ainda sob a visão de Sarmiento, Facundo é o “gênio bárbaro”, que não reconhece o sentido das palavras, mas que é movido por uma força estranha à

civilização e, por instinto brutal, subjuga e domina qualquer povoado, qualquer cidade que considera necessário. Para Sarmiento, a Argentina deveria implantar os modelos europeus na política e, especialmente, na educação, pois só assim alcançariam o verdadeiro *status* de civilização e a ordem civil. Ele também possuía intensa admiração pelos Estados Unidos, mas sabia que

A distribuição da riqueza, do poder e da civilização estariam comprometidas na República Argentina em função da ausência de canais de comunicação com o exterior e do uso do porto de Buenos Aires como saída exclusiva ao comércio exterior (DAFLON, 2011, p. 11).

De maneira geral, Sarmiento propunha o contato com a arte, indústria e com o trabalho do exterior dos países “mais adiantados” a fim de que houvesse, através disso, uma reforma nos costumes que, junto com a instrução, possibilitaria a civilização de seu país.

Entretanto, María Rosa Lojo considera que “[...] *todas estas configuraciones literarias han dejado en el imaginario social la convicción – ya afirmativa o vergonzante de que la ‘barbarie’ es también lo real y verdadero, la cara – acaso indeleble – del país profundo*” (LOJO, 1999, p. 13). Dessa forma, reconfigura o conceito a partir de uma nova perspectiva. Segundo Lojo, esta “barbárie” definida no século XIX exercia um feitiço secreto sobre seus inimigos e impedia a identificação plena dos argentinos com a “civilização ocidental”, além de representar um rosto oculto da verdade (LOJO, 1994).

‘*Civilización y barbarie*’ foi a maneira que Sarmiento encontrou para resumir o que parecia ser uma contradição determinante na situação política e histórica dos países latino-americanos durante o século XIX e que acabou por se definir como um discurso oficial, forjador da identidade argentina. Esta dicotomia – civilização e barbárie –, segundo Lojo (1994), constitui um dos núcleos centrais da literatura e da cultura argentina, recorrente inclusive nas obras contemporâneas.

É notável que Sarmiento tenha considerado a “civilização” como uma alternativa social e cultural na qual as nações americanas deveriam se espelhar a

fim de superar o estágio de “barbárie” a que estavam submetidas com a predominância de povos indígenas e com a herança do colonialismo ibérico.

Lojo afirma que Facundo não é para Sarmiento apenas mais um caudilho; ele é o caudilho que transforma os conflitos locais em guerra civil. É o bárbaro desnudo que acaba por assumir a função de desmascarar o monstruoso e perigoso governador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Entretanto, em oposição a Quiroga, Rosas possui características ocidentais: é loiro, de olhos azuis e leva sempre o rosto barbeado. Em contraposição, Lojo o caracteriza como

[...] un ‘barbarizador’ mucho más temible. Si Facundo es bárbaro porque no puede ser otra cosa, Rosas ha adoptado la barbarie como un sistema, con gélida deliberación. Facundo no es un ser degradado sino un ser natural, primario. Rosas, frío, calculador, se degrada primero para poder degradar a los otros, se hace voluntariamente gaucho” (LOJO, 1994b, p. 292).

A autora ainda acrescenta que Rosas exerce sobre Sarmiento uma atração nem sempre oculta. Em definitivo, para Sarmiento, já não importa tanto o poder, mas o “estar no lugar de Rosas”, ser Rosas, de algum modo, e para isso, foi-lhe conveniente atacá-lo por intermédio de Facundo Quiroga, o *Tigre de los Llanos*. Desta forma, é possível notar que a posição de Lojo coincide com a de Carlos Ossandón quando este afirma que o que interessa a Sarmiento é apenas uma construção ou a transfiguração de uma “sombra terrível” do personagem, a capacidade de sobrevivência do mito no homem e na realidade argentina, bem como sua encarnação em Rosas. Segundo Sarmiento, *“el alma de Facundo ‘ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto, y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtióse en Rosas en sistema, efecto y fin”* (OSSANDÓN, 2009, p. 99).

O bárbaro de Sarmiento tem relação direta com o conceito daquilo que se considera como nacional na Argentina. Ele denuncia a barbárie como o estado dominante de seu país e que os narradores experimentam e usufruem como real em seus textos. Em contraposição a isso, María Rosa Lojo reformula o personagem atribuindo-lhe características desconsideradas por Sarmiento e inserindo-o em

ambientes particulares e familiares, muitas vezes distantes do pampa argentino, considerado por Sarmiento como um lugar em que não se desenvolve nenhuma faculdade pertinente à inteligência (SARMIENTO, 2010, p. 93). Lojo transforma o personagem em uma mitificação literária e o inscreve em sistemas diferentes, como o do sobre-humano e o da representação antropológica, e também como um herói positivo, relacionando a *virtus* ocidental e a sublimidade clássica (LOJO, 1994, p. 285).

A própria autora afirma que a associação das características de Facundo Quiroga a um caráter sobre-humano, apoiada em uma série de recursos comparativos ao mito e à lenda, alcança um vasto âmbito de desenvolvimento. Facundo é mais que um homem civilizado: humanizado, ele está em contato íntimo com as forças vitais do poder da natureza. Sendo assim, é a encarnação do antropológico americano em seu apego à vestimenta e ao estilo de vida selvagem, à moradia rudimentar e precária, características que o mantêm como um desafio agressivo e primitivo (LOJO, 1994).

Lojo também afirma que o antagonismo na obra de Sarmiento não está definido categórica e diretamente ao longo da narrativa, mas é descrito de maneiras múltiplas, “*por asociaciones y contigüidades, por imagen, por metáfora y metonimia*” (LOJO, 1994, p. 47). Em especial, o conceito de barbárie, de acordo com a autora, “*se precisa en buena parte por negación y por ausencia, como lo opuesto a civilización, como el ámbito donde la civilización no está*” (LOJO, 1994, p. 47)

Em sua obra *La “barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994, p. 56-58), a autora analisa a obra de Sarmiento e enumera nove afirmações a respeito do conceito de barbárie que se pode atribuir a partir de sua leitura:

1. *Sarmiento describe la barbarie en un sentido social, por aproximación y comparación, apelando a tres esquemas fundamentales:*
 - a. *El de las sociedades no europeas, no occidentales, asiáticas y africanas.*
 - b. *La sociedad medieval y feudal.*
 - c. *La colonia hispánica en sus aspectos autoritarios e inquisitoriales (esto último como causa parcial de la barbarie argentina). [...]*

2. La barbarie se define siempre en este registro negativamente, por carencia, como ausencia y desaparición de un orden previo, como disolución, fragmentación, relicto degradado de una sociedad normal y próspera.

3. Barbarie es, por un lado, bajo la égida de los caudillos de provincias, el ámbito caótico donde los valores y las jerarquías se subvierten y el hombre dotado para sobresalir se convierte en el criminal, el outlaw que se forja un mundo a su medida en vez de adaptarse a un sistema institucional y legal que carece de toda fuerza.

4. Barbarie es unidad por el terror, por el poder arbitrario y absoluto, puramente personal (la ley del más fuerte), y no institucional; es la "legislación de la montonera", la "civilización tártara".

5. La valoración positivo-negativo adscrita respectivamente a los términos ciudad-campaña, no se mantiene idéntica en todo el discurso sarmientino. [...]

6. Buenos Aires, que todavía mantiene sus élites culturalizadas y su refinamiento cosmopolita, es sin embargo la capital de la barbarie, el centro donde ella reina como sistema, en el modelo gubernativo de la estancia de ganado, mezcla de lo original pampeano y de los resabios de la inquisición española.

7. Buenos Aires es además, barbarizadora, como poder opresivo sobre el resto del país al que expolía, negándole los beneficios del puerto.

8. Buenos Aires, la culta, que ha llevado a un extremo la capacidad de cambio, de prueba – ensayo y error – de teorías e ideologías políticas europeas, puede conducir a la barbarie acaso por esta misma característica que parece colocarla a la cabeza del movimiento intelectual [...].

9. Rosas, el "bárbaro calculador", el monstruo de crueldad formalizada, aparece paradójicamente como elemento disolvente de la barbarie que ha fomentado, como involuntario mediador entre dos mundos antes disociados: la ciudad y la campaña, que se mezclan por el terror que él mismo inspira y que terminan uniéndose para combatirlo, con predominio, según Sarmiento, de la ideología de la ciudad ("se han hecho ciudadanos los gauchos").

No entanto, se o Facundo de Sarmiento é um esboço da antropologia argentina e latino-americana, revestido por características antropológicas, ao ser contemplado majoritariamente por suas características físicas, sua força e sua destreza, o Facundo de Lojo surge despido de todas as características negativas que a historiografia contribuiu para cristalizar.

A partir da leitura dos contos de María Rosa Lojo, é possível observar que a autora desloca o personagem Facundo Quiroga do estereótipo enraizado que o associa à definição pejorativa associada à barbárie e o localiza em ambientes que,

diferentemente do vazio que preenche o pampa, permite que ele seja notado como cidadão comum, pai, amigo, filho, esposo e amante.

Seguindo a apresentação dos contos, de maneira geral, verificamos que em *“El general vuelve en coche del muere”*, as imagens apresentadas sobre o personagem, através das lembranças de Santos Funes e de María de los Dolores Fernández, são permeadas por afetividade e saudosismo. Destaca-se, sobretudo, a comparação feita por Funes entre o general e Deus, pois apesar da superioridade exercida por Quiroga no meio social, *“[...] ha sido como un padre”* (LOJO, 2000, p. 110). Em contrapartida, neste conto a figura política de Juan Manuel de Rosas surge indiretamente como um agressor, ainda que as acusações sejam superficiais. Para isso, a autora evidencia a manobra política realizada pelo futuro ditador durante o funeral de seu oponente, que ao apoiar e auxiliar a família de Facundo fornecendo-lhes um cortejo grandioso, desvia a atenção popular da barbárie cometida.

Já no conto *“Facundo y el Moro”*, a autora apresenta um Facundo Quiroga distante do seio familiar e extremamente preocupado com sua imagem política. Nota-se que a relação fraterna descrita entre o general e seu companheiro de batalhas, o cavalo Moro, está cercada, a todo momento, pela atuação de Quiroga no espaço público: batalhas e decisões políticas. A relação familiar é mencionada, mais especificamente a relação entre Facundo e sua esposa, mas ocupa o segundo plano da narrativa, que se direciona para a construção de um Facundo-mártir, um Facundo que, desapropriado de sua alma e ciente de seu destino, entrega-se aos seus assassinos. Construído predominantemente a partir da reflexão do personagem principal, neste texto Lojo apresenta o Facundo Quiroga como um herói trágico, alguém que, em meio a inúmeras opções de sobrevivência, priorizou a repercussão social de seu assassinato em meio a uma intervenção política.

“Ojos de caballo zarco” situa o personagem a quem nos focamos em âmbito quase que exclusivamente familiar. Nele, a atuação política do general é mencionada através do alemão von Phorner, mas sua atuação ocorre no espaço íntimo. Facundo Quiroga é o filho de Juana Argañaraz, esposo de Dolores Fernández, pai de uma menina que aparenta ter dois anos e, posteriormente, também amigo deste estrangeiro, que procurou o temido general a fim de propor-lhe um duelo. Nesta narrativa, Quiroga não é o *“Tigre de los Llanos”* e tampouco vive

montado em seu cavalo. A tentativa de resolver um conflito por meio da violência e, portanto, da barbárie, tem a iniciativa pelo outro, ou seja, pelo estrangeiro. E diante da resolução pacífica realizada por meio do diálogo priorizado por Quiroga, o Facundo de Lojo se opõe ao Facundo instintivamente violento apresentado por Sarmiento. Antes de tudo, Quiroga sabia dialogar e negociar, preservava laços afetivos e tinha a sua maneira de respeitar. O instinto brutal e selvagem descrito por Sarmiento movimenta-se e não pertence ao personagem de María Rosa Lojo.

Novamente em *“El maestro y la reina de las Amazonas”* Facundo é apresentado por meio das memórias de alguém. No conto, a alternância de impressões sobre o personagem histórico é evidente, pois, enquanto o professor limitava seus conhecimentos e impressões sobre Facundo à obra de Domingo Faustino Sarmiento, Martina Chapanay contrapõe a biografia descrita baseando-se na experiência vivida com o general. Com isso, Martina desconstrói o bárbaro sarmientiano e o substitui por um homem de paixões e que também compreendia a liberdade de seus companheiros. A execução do corpo físico de Facundo Quiroga não elimina seus objetivos e intentos e através de Martina, Lojo destaca a continuidade destes através dos amigos e companheiros do general após a sua morte. Para isso, além de mencionar o retorno de Chapanay às guerras, cita o envolvimento de Chacho Peñaloza e Victoria Romero nas chamadas montoneras³.

Especificamente no conto *“Amar a um hombre feo”*, é evidente que a barbárie não está no personagem Facundo Quiroga, apenas mencionado superficialmente, mas no próprio Domingo Sarmiento, quem age instintivamente e que, obcecado por questões políticas, desconsidera o envolvimento amoroso e os sentimentos da mulher que o ama. No texto, Ida Wickersham sonha com Facundo, mas deseja o amor de Sarmiento e, inconscientemente transpõe os aspectos físicos do gaúcho ao intelectual que tanto o depreciava. O civilizado é, portanto, coberto por um manto de atributos pejorativos compatíveis às atitudes do personagem que, ao desprezar o sentimento da dama, provoca nela uma sucessão de acontecimentos depreciativos: o fim de seu casamento, a insistência frustrada em manter a correspondência com Sarmiento, dedicação a uma profissão pouco reconhecida,

³ Formações militares irregulares que lutavam montados em cavalos. Na Argentina, atuavam predominantemente em áreas rurais e eram contra o governo provincial.

além de outros fatos listados pela própria personagem na terceira parte do conto. Neste sentido, podemos acreditar que, diante da obra sarmientiana, a autora se vale do questionamento: “afinal, quem é o bárbaro?” para construir textos literários partindo de diferentes perspectivas historiográficas. Sendo assim, é notável que em alguns contos, a definição do “bárbaro” se desloca a outros personagens, conduzindo o leitor a considerar que tal adjetivação não pode – nem deve – ser fixa a Facundo Quiroga.

Desta forma, convém nos valer da afirmação de Umberto Eco (2003, p. 12) em sua obra *Sobre a literatura*, quando diz que “as obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõe um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem da vida” para justificar uma variante na interpretação do personagem Juan Facundo Quiroga construído por María Rosa Lojo.

Atribuindo aos seus textos a classificação elaborada por Trouche (2006), concluímos que a literatura da autora propõe uma leitura revisionista da história argentina e, conseqüentemente, uma re-significação do Facundo, não mais bárbaro, arquetípico ou merecedor de qualquer outra caracterização restritiva. O Facundo de Lojo, em seu contexto, possui intenções, mas também oferece ao leitor a liberdade interpretativa permitida pelo texto literário e propõe discursos variados nos planos da leitura.

REFERÊNCIAS

AÍNSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. **Plural**, n. 240. México, 1991. (p. 82-85)

ALTO, R. M. **Sarmiento e seu livro na travessia americana**. In. Ipotesi. Revista de Estudos Literários. Vol. 12, n. 1: 2008. p. 105-118. ISSN 1415-2525.

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

A Bíblia Sagrada, Trad. João Ferreira de Almeida, Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BEIRED, J. L. B. **Breve história da Argentina**. São Paulo: Ática, 1996.

BEZERRA, P. **Polifonia**. In. BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 2008.

BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 3 Ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 2000.

CARDOSO, Z. L. **A política econômica de Juan Manoel de Rosas**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1979. (Dissertação de Mestrado).

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DAFLON, C. L. Q. O conceito de *civilização* em Sarmiento: de *Facundo a Argirópolis*. Disponível em:
[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300889308_ARQUIVO_TrabalhoANPUH\(emdoc\).pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300889308_ARQUIVO_TrabalhoANPUH(emdoc).pdf) Acesso em: 07 de nov. de 2014.

DONGHI, T. H. **El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

ECO, U. **Sobre a literatura**. Ensaios. Trad. Eliana Aguiar. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, U. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ESTEVES, A. R. En busca del paraíso: la representación de los germánicos en la obra de María Rosa Lojo. In: FANJUL, A. P., MARTIN, I. R., SANTOS, M. (Orgs.) **Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas**. Universidade Federal da Bahia. p. 163-168. Disponível em:
http://www.hispanistas.org.br/abh/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=15. Acesso em: 05 de maio de 2014.

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ESTEVES, A. R. **Outras caras do poder: uma leitura de “Amar a um hombre feo”, de María Rosa Lojo**. In: RAPUCCI, C. A., CARLOS, A. M. (Orgs.) *Cultura e Representação: ensaios*. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011. (p. 49-64)

ESTEVES, A. R.; MILTON, H. C. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (Org.). **Ficção e história**. Leitura de romances contemporâneos. Assis: FCL-UNESP, 2007. p. 9-28.

FRANCO, J. **Historia de la literatura hispanoamericana**. A partir de la independencia. 11. ed. España: Ariel, 1997.

GUIROY, P. **Cuando la historia se convierte en vida**. Disponível em: <http://elgranotro.com.ar/index.php/cuando-la-historia-se-convierte-en-vida/>. Acesso em: 10 mar. 2014.

HANCIAU, N. J. Entre-lugar. In.: FIGUEIREDO, E. (Org.) **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2ª ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2012.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: teoria, história, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRMAÍN, J. J. G. **Las Creencias Religiosas del Brigadier General Juan Facundo Quiroga**. La Rioja, 2008. Disponível em: <http://www.lariojacultural.com.ar/Nota.asp?id=189>. Acesso em: 14 fev. 2014.

JITRIK, N. De la historia a la escritura: predomínios, desimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, D. (Ed.). **The Historical Novel in Latin America**, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, p. 16-17.

JITRIK, N. **Historia e imaginación literaria**. Las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblos, 1995.

JITRIK, N. **Panorama histórico de la literatura argentina**. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.

LOJO, M. R. Algunas relecturas del Facundo a fines del siglo XIX. **Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Neoculturales**. Córdoba (Universidad Nacional de Córdoba), Año VII, nº 7, 2004. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/algunas-relecturas-del-facundo-a-fines-del-siglo-xix/html/c110748b-1bd5-4ceb-bc74-a522ff0a67a4_3.html. Acesso em: 12 out. 2012.

LOJO, M. R. **Amores Insólitos de nuestra historia**. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

LOJO, M. R. El otro, el mismo: la construcción del 'bárbaro' en la narrativa argentina. **Alba de América**, Instituto Literario y Cultural Hispánico de California, nº 33 y 34,

vol. 18, 1999. Disponível em:

http://www.mariarosalajo.com.ar/dela/articulos_dela.htm. Acesso em: 12 out. 2012.

LOJO, M. R. Escribir con ojos de libélula. **Actas del Cuarto Simposio Internacional de Narratología**, 2007a. Buenos Aires: Dunken, 2008: 71-82. ISBN 978-987-02-32724-2. Disponível em: <http://www.mariarosalajo.com.ar>. Acesso em: 03 mar. 2014.

LOJO, M. R. **“Facundo”**: la **“barbarie”** como poesía de lo original/originario.

Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Disponível em:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/facundo-la-barbarie-como-poesia-de-lo-originaloriginario/html/cb7b5389-d6c2-4277-978c-01a27b257c1d_2.html. Acesso em 17 dez. 2013.

LOJO, M. R. **Histórias Ocultas en la Recoleta**. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2007b.

LOJO, M. R. **La “barbarie” en la narrativa argentina (siglo XIX)**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1994a.

LOJO, M. R. La seducción estética de La barbarie en el “Facundo”. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Universidad Complutense, Madrid. Vol. 23, 1994b.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9494110285A/23420>. Acesso em: 31 jul. 2012.

LOJO, M. R. Mínima autobiografía de una “exiliada hija”. **L’exili literari republicà**.

Edició a cura de Manuel Fuentes y Paco Tovar. Tarragona, URV, 2006, p.87-97.

Disponível em: <http://www.mariarosalajo.com.ar/acerca/index.htm>. Acesso em: 16 fev. 2012.

LUESAKUL, P. **La visión de “los otros”**: mujer, historia e poder en la narrativa de María Rosa Lojo. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012. (Tese de doutorado).

LUKÁCS, G. **La novela histórica**. Trad. Jasmin Reuter. 3. ed. México: Era, 1977.

MAN, J. *Átila, o huno. O rei bárbaro que desafiou Roma*. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

MARTÍNEZ, T. E. Ficção e história: apostas contra o futuro. **O Estado de S. Paulo**, 5 out. 1996, p.D10-11.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina**. 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

O'DONNELL, P. Facundo Quiroga y el Moro. Disponível em: http://www.tarragoros.com.ar/4%20Letra%20Musica/Letras%20word/a_144.htm Acesso em: 07 de nov. de 2014.

OSSANDÓN, C. América Latina: deseo de un mundo (Una mirada desde el “Facundo” de Sarmiento). **Cuadernos Hispanoamericanos**, núm. 528 (junio 1994), pp.99-104, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2009. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/america-latina-deseo-de-un-mundo-una-mirada-desde-el-facundo-de-sarmiento/>. Acesso em: 15 mar. 2014.

PERKOWSKA, M. **Historias híbridas**. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

PIGLIA, R. Prólogo. In: SARMIENTO, D. F. **Facundo ou civilização e barbárie**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PINTO, O. L. V. Para que chorassem lágrimas de sangue. Poder Régio e alteridade entre Átila e os germanos. (século V). *Revista Litteris – Ciências Humanas – História*, nº 6, 2010. Disponível em http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Otavio_-_artigo_Litteris_parauquechorassem_lagrимas_des_sangue.pdf Acesso em 18 de jun de 2013.

PRADO, M. L. **C. América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP, Bauru: EDUSC, 1999.

VIOLA, M. N.; QUESADA, V. G., **Revista de Buenos Aires: história, literatura y derecho**. Tomo XXIII. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1870. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=A1g6AQAAMAAJ&pg=PA267&dq=revista+de+>

buenos+aires:+historia+literatura+y+derecho+1870&hl=pt-BR&sa=X&ei=InL_U8CcEfjNsQTqnlHABA&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q=Facundo&f=false . Acesso em: 28 ago. 2014.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini, São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 (p. 9-26).

SARMIENTO, D. F. **Sarmiento ou civilização e barbárie**. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARMIENTO, D. F. **Facundo, civilización y barbarie**. Buenos Aires: Bureau, 1999.

SCHÁVELZON, D; FRAZZI, P. **Las muertes de un caudillo: la tumba de Facundo Quiroga**. Buenos Aires: Olmo Ediciones, 2010.

SCHUMWAY, N. **A invenção da Argentina**. História de uma idéia. Trad. Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: EDUSP; Brasília: Editora UnB, 2008.

SILVA, D. T. **As viagens de Salles, Solanas e Sarquís: identidade em travessias**. 2009. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-01072011-140231/>. Acesso em: 18 abr 2014.

TROUCHE, A. L. G. **América: história e ficção**. Niterói: Ed. UFF, 2006.

VAILATI, Luiz Lima. As fotografias de "anjos" no Brasil do século XIX. **Anais do museu paulista**. vol.14, n.2, p. 51-71, 2006. ISSN 0101-4714. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142006000200003> e <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a03v14n2.pdf>. Acesso em: 12 out. 2012.

XAVIER, M. de F. **Literatura e História: os “deslimites” políticos do romance histórico contemporâneo.** Disponível em:
<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Literatura-e-Hist%C3%B3ria-os-deslimites-pol%C3%ADticos-do-romance-hist%C3%B3rico-contempor%C3%A2neo.pdf>. Acesso em: 15 de fev. 2014.