

Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão  
Curso de Pós-Graduação em Literatura

Liliana Morini

**Juan Moreira – Don Segundo Sombra:  
duas histórias, dois gaúchos diferentes**

Florianópolis

2008

Liliana Morini

**Juan Moreira – Don Segundo Sombra:  
duas histórias, dois gaúchos diferentes**

Dissertação apresentada ao Curso de  
Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina  
para obtenção do título de Mestre em  
Literatura

Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz

Florianópolis

2008

A meu amado Alberto

Para minha querida família:  
Graciela, Lucila, Gonzalo

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Claudio Celso Alano da Cruz pela compreensão e excelência metodológica.

A Elba Maria Ribeiro, pela generosidade.

## **RESUMO**

A presente pesquisa tem por objetivo comparar dois personagens da literatura gauchesca argentina, Juan Moreira, do romance homônimo de Eduardo Gutiérrez, e Don Segundo Sombra, do romance também homônimo de Ricardo Güiraldes, obras fundamentais do fim do século XIX a primeira, e início do século XX a segunda. Neste estudo procura-se realizar reflexões sobre as semelhanças, diferenças ou aproximações das personagens, bem como ressaltar a importância delas para a representação literária do gaúcho na sociedade pampiana da época. Para fortalecer a análise comparativa, desenvolve-se uma exposição sobre os conceitos e matizes das personagens e apresenta-se um panorama sobre o modo de vida do gaúcho e como ele é retratado na ficção.

**Palavras-chave: Gaúcho; Literatura gauchesca; Juan Moreira; Don Segundo Sombra.**

## ABSTRACT

The current research has the purpose of comparing two characters of Gauchesca Literature, Juan Moreira, from Eduardo Gutiérrez play *Juan Moreira*, and Don Segundo Sombra, from Ricardo Güiraldes play *Don Segundo Sombra*, two extremely important plays dated on the end of the XIX century the first, and the beginning of the XX century the second. This work aims to set up issues about similarities, differences or approaches of the characters, as well as highlighting their importance to the gaucho literary representation in the society of the time. To strength the comparative analysis, it is developed an exposition about conceits and nuances of the characters and is introduced a layout about the gaucho way of life and how he is described in fiction.

**Key-words: Gaúcho; Gauchesca literature; Juan Moreira; Don Segundo Sombra.**

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO 1</b>	
1.1 A PERSONAGEM, FUNÇÃO E VÍNCULO .....	11
1.2 FICÇÃO E SUBJETIVIDADE .....	20
1.3 FOCO NARRATIVO .....	24
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1 O GAÚCHO, TIPOLOGIA SOCIAL.....	27
2.2 A LITERATURA GAUCHESCA.....	45
2.3 EDUARDO GUTIÉRREZ, O SALTO MODERNIZANTE.....	61
2.4 RICARDO GÜIRALDES, A IDEALIZAÇÃO DO GAÚCHO .....	72
<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1 CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM .....	78
3.2 ASPECTO FÍSICO .....	82
3.3 MODUS VIVENDI, DESTINO ESTOICO.....	85
3.4 VOZ – DISCURSO, LUGAR PRÓXIMO .....	89
<b>CONCLUSÃO</b> .....	98
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	101

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é comparar duas personagens da literatura argentina, Don Segundo Sombra do livro homônimo de Ricardo Güiraldes (1926), e Juan Moreira, que dá o título à obra de Eduardo Gutiérrez (1879-80).

Estes dois universos pertencem ao campo da literatura, o que, por si só, fala-nos da visão subjetiva que, necessariamente, o trabalho de comparação há de ter. A recopilação dos conceitos teóricos vertidos nestas páginas busca satisfazer variados aspectos da empreitada comparativa.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro desenvolvemos uma análise do conceito de subjetividade que apresenta idéias e opiniões de estudiosos e teóricos tão diversos como Wayne Booth, Anatol Rosenfeld, Jean-Paul Sartre, Antonio Candido e Mikhail Bakhtin.

O conceito de personagem começa a se estabelecer nas meditações aristotélicas, quando pouco se tinha em matéria de literatura para inferir conceitos – pouco em comparação ao que existe vinte e três séculos depois –, bastando, porém, talvez, a própria necessidade de implantar um marco teórico.

A descrição do homem pelo homem, impelido por uma força superior a ver-se retratado com a ferramenta da escrita, o que daria lugar a uma representação cênica, leva a pensar uma maneira de conceituar teoricamente as ações dos homens representadas pela personagem. Desde esse ponto de partida e ao longo da história da literatura, a conceituação que se deu à personagem sofreu muitas modificações, flutuando entre uma necessidade ética, moral, social ou psicológica.

Passamos, no segundo capítulo, a descrever um retrato do gaúcho, analisando a formação histórica em suas variáveis políticas, sociais, geográficas e econômicas que decidiram sua conformação. O que resulta importante esclarecer é a idéia que o gaúcho foi, principalmente, um tipo cultural diferente, e esse tipo cultural diferente determinou uma arte diferente, dentro da qual está inserida uma literatura também diferente.

Logo que o gaúcho surge nas planícies do Prata, observadores estrangeiros fazem descrições destes homens e o tipo peculiar de vida que levavam. A maneira de designá-los sofre variadas transformações, conforme a subjetividade de quem o estuda. Assim, estes seres errantes de vida nômade são indivíduos ociosos sem ocupação honesta, que não possuem outras posses além de suas roupas e seu cavalo, por vezes,



bandidos em constante luta com a justiça pelo roubo de algum cavalo ou donzela, por outras, briguentos profissionais, chegados à bebida e sem o menor respeito pela disciplina, peões sem ocupação fixa e carneadores de gado alheio, em outras.

No transcurso do século XIX, homens de letras resgatam as boas qualidades do gaúcho e o elevam à categoria de representante social do habitante da região do Prata, realçando suas virtudes para convertê-lo finalmente em uma figura mítica. A diferença entre manuscritos, cartas, referências e literatura existente sobre o gaúcho, faz, talvez, com que seja possível situá-lo no campo do mito. A própria eufonia da palavra gaúcho e a conseguinte conotação, causadora de notável admiração aos observadores estrangeiros, contribuiu para aumentar sua valorização. A necessidade de toda Nação contar com uma personagem identitária termina por criar a lenda, que a estilística dos escritores introduzirá no imaginário social. De fato, as mudanças econômicas e sociais das últimas décadas do século XIX condenam o gaúcho ao exílio, circunstância que é aproveitada para conformar o gaúcho ideal, representativo da nacionalidade, com a visível função de proteger a Nação das levadas imigratórias européias.

*Don Segundo Sombra* e *Juan Moreira* aparecem nos momentos históricos em que a valorização do gaúcho surge na América. Seus representantes, entre os quais podemos mencionar José Eustasio Rivera, na Colômbia, com *A voragem*, e Rômulo Gallegos, na Venezuela, com *Dona Bárbara*, mostravam uma posição nacionalista na arte e às vezes relações conflituosas do homem em uma natureza exuberante e muitas vezes hostil.

Analisamos, também, a formação da literatura gauchesca, da qual talvez não se possa dizer “literatura do gaúcho”, mas, sim, representativa dele, porta-voz da casta que integrava ícone estético de sua existência. Tratamos também dos autores dos dois livros comparados, Eduardo Gutiérrez e Ricardo Güiraldes, fazendo uma sucinta biografia de suas vidas e obras.

No último capítulo, desenvolvemos uma análise da importância das obras naquele momento histórico, as causas de suas concepções e seus legados dentro da literatura argentina e, posteriormente, abordamos especificamente a comparação entre as personagens Juan Moreira e Don Segundo Sombra, proporcionando uma descrição tipológica dos protagonistas.

As duas personagens por nós analisadas foram tomadas da vida real: houve um Juan Moreira homem que viveu e morreu na vida real, assim como na ficcional; Don

Segundo Sombra personagem foi espelhado num resero<sup>1</sup> que Ricardo Güiraldes conheceu e com o qual ficou impressionado por suas habilidades pessoais moldadas pelo contexto gaúcho. Neste ponto fazemos uma reflexão sobre as semelhanças, diferenças ou aproximações das personagens, procurando as alegorias que as poderiam interligar, uma vez que essas obras partem de inquietações diferentes: para Güiraldes, talvez inconscientemente, mostrar uma época que estava prestes a acabar; para Gutiérrez, o surgimento de uma literatura para um povo menos instruído. Deixando de lado consideráveis diferenças e contrastes, os dois textos são fiéis ao propósito original, que é o de mostrar as difíceis condições de desenvolvimento das personagens gaúchas no que se refere às opostas condições sociais em que cada um delas vive.

Tanto Güiraldes quanto Gutiérrez, sendo escritores tão diferentes, tornaram-se observadores da vida interior das personagens, das ações, das situações, do tempo e dos lugares onde ocorreram os acontecimentos. É a partir desses elementos que eles construíram, no plano verbal, o mundo ficcional do gaúcho representado Juan Moreira e Don Segundo Sombra.

Para ampliar a linha de investigação levamos em conta os apontamentos da crítica sobre as referidas obras, apresentando interpretações pertinentes aos objetivos da pesquisa.

---

<sup>1</sup> Pessoa que cuida das reses.

## CAPÍTULO 1

### 1.1 A PERSONAGEM, FUNÇÃO E VÍNCULO

O dicionário *Aurélio* define o personagem como sendo “cada um dos papéis que figuram numa peça teatral ou filme, e que devem ser encarnados por um autor ou uma atriz”; e, por extensão, o determina também como “cada uma das pessoas que figuram numa narrativa, romance, poema ou acontecimento; o ser humano representado em uma obra de arte”. Na construção do texto literário, porém, a personagem, o seu conceito e a sua função estabelecem um vínculo com a obra e com o autor que vai além da mera e simples existência.

A personagem é responsável pelo tecido artístico que será criado, pelas idas e vindas estilísticas, pelo aprendizado do escritor-narrador em seu périplo à construção de um estilo, e, principalmente, pelo destino que será dado a essa concepção artística e os modos constitutivos com que se cria essa concepção.

Assim, e somente para exemplificar, o Augusto Matraga de João Guimarães Rosa não somente serve a efeitos da busca do estilo do autor, com deslocamentos espaciais e uma narrativa povoada de figuras de linguagem, torções sintáticas, invenções neológicas, constituindo uma verdadeira revolução lingüística, mas também serve à tentativa de expressão conceptual de um determinado universo visto – vislumbrado, sentido – pelo autor, numa estrutura cíclica que contém uma mensagem.

Deste modo, decretar a independência da personagem é uma tarefa que, além de fútil, é ingênua, haja vista que esta é indiscutivelmente criação de um autor e, mais ainda, nos é apresentada por um narrador. Neste sentido, o autor poderá, perseguindo talvez uma função estilística ou visando transmitir uma mensagem, dar certa complexidade à personagem, mas nunca sua autonomia. E esta construção vai determinar também o relacionamento que o leitor terá com essas personagens, pois, mais do que tema em um determinado momento, ela passará a constituir pontos de observação a partir dos quais o leitor construirá seu texto (TACCA, 1983, p.123).

As próprias intervenções diretas das personagens, como, por exemplo, nos diálogos, não são isoladas da intenção narrativa. Tacca (1983, p.126) faz a seguinte asserção:

[...] A intervenção direta dos personagens no discurso narrativo, a sua palavra, é, na realidade, uma ilusão: ela passa também pela alquimia do narrador. Mesmo no diálogo, tão presente está este como aqueles.

A verdade “oral” de um personagem é uma verdade peneirada pelo narrador.

A posição do narrador, por outro lado, determinará a maior ou menor objetividade do texto, e aqui dizemos romance, segundo relato distanciado das personagens ou a partir de uma delas (TACCA, 1983, p.127). O caso de *Don Segundo Sombra* explica bem essa situação e determina de alguma maneira a beleza estilística da obra. Güiraldes consegue, através de sua personagem-testemunha, tecer um elo entre autor, narrador, personagem e leitor, que sem dúvida tende a identificar-se espiritualmente, ou na sua subjetividade, com Fabio Cáceres. Tacca (1983, p.128) comenta:

[...] Güiraldes soube ceder plenamente a voz do narrador, a um narrador cabal, sem desfalecimento nem concessões [...] nenhuma intromissão do autor, ausência quase total de digressões filosóficas (discurso abstrato), uma marcada ordem casual (relevante no discurso narrativo). Todo o relato não é mais do que a límpida evocação do passado, “um sonho evocado propositadamente”, que implica a confrontação entre um passado intensamente vivido e um presente de recordações; mas trata-se de uma confrontação muda, silenciosa, sem que nenhum parêntesis reflexivo ou moralizador a sublinhe.

No seu ensaio *El malestar en la cultura* (1988, p.44)<sup>2</sup>, Freud aponta a arte como um dos caminhos para atingir porções de felicidade, não perenes. Dentro das artes, a literatura contém valiosíssimos elementos para a realização dessa catarse, e a personagem será o veículo catalisador dessa alquimia. É por isso que, das três partes fundamentais do romance – o enredo, as personagens e as idéias a serem ditas –, a personagem se destaca por sua possibilidade de criar uma empatia com o leitor, quando não um alter ego, com o qual o mesmo se identificará.

Antonio Candido (1968, p.54) diz nesse sentido:

[...] Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de idéia aos grandes criadores de personagens.

---

<sup>2</sup> Neste ensaio Freud postula cinco caminhos que comumente o homem toma para alcançar a felicidade. Um deles é o da sublimação através da arte, os outros são: substituições alternativas (*hobbies*); as ciências; as drogas e o amor.

Constitui-se um pensamento óbvio o fato de que o mundo ao nosso redor, a nossa volta, o chamado mundo real, não é passível de uma compreensão e apreensão completa e exata. No caso de julgamento de pessoas, nossos juízos de valor acerca de tal ou qual atitude esbarram justamente em nossa subjetividade e, desde que não nos é dada a possibilidade de situar-nos numa esfera divina, toda impressão é parcial e pessoal. Inclusive na tentativa de descrição objetiva de traços físicos, externos às pessoas, como semblante, aparência, roupagem, etc., estamos submetidos a um prisma do qual não podemos fugir, e o qual lançará em sua apreciação as cores que quisermos que lance, diferentes das cores com que o outro disseminará. Mesmo assim, a impressão física de outro ser – ou de uma paisagem – permanece de maneira mais estável em nossa percepção e discernimento do que os volúveis comportamentos pertencentes à esfera das emoções, conforme nos esclarece Antonio Candido (1968, p.55):

[...] Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da percepção física (em que fundamos nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos espiritual, que parece freqüentemente romper a unidade antes apreendida.

E completa a idéia comentando acerca da própria natureza dos objetos de nossa percepção: o mundo físico é finito; o mundo interior, das emoções e sensações, infinito, inapreensível. Daí conclui que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. [...] o conhecimento dos seres é fragmentário”(1968, p.55). Pois bem, a arte imita a vida. Existe na arte um esboço da vida, uma aparência da realidade que conferirá ao texto ficcional, além de sua verossimilhança, sua credibilidade.

Na sua análise da obra literária ficcional, Anatol Rosenfeld comenta o assunto:

[...] Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos, etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. Todavia, a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na verdadeira ficção, a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um verdadeiro “ser aparential” (Julián Marías), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não-seriedade” dos quase-juízos e do “fazer de conta”. (ROSENFELD, 1968, p.20)

Obviamente que a personagem não age sozinha num romance. Há a necessidade de uma estrutura que amarre esta com o enredo e as idéias, mas, mesmo assim, o que mais lembramos ao evocar um romance geralmente são as personagens e não o enredo. Pensemos no Aureliano Buendía, de *Cem anos de solidão*, em Joseph K., de *O processo*; ou em Riobaldo, de *Grande sertão: Veredas*. O mesmo acontece com Juan Moreira e Don Segundo Sombra. Concluiremos esta idéia com as palavras de Antonio Candido (1968, p.54):

[...] (a personagem) é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

O primeiro autor a pensar em um tratado minimamente sistematizado do que muito tempo depois chamaríamos de Teoria Literária, e, também, o primeiro a tratar do problema da personagem, o conceito e a função dentro da literatura, foi Aristóteles.

É conhecido o conceito de *mimesis* que Aristóteles concebeu pelo qual a arte seria uma *imitação da ação*. Este conceito da arte como imitação, porém, não deve ser tomado de maneira unívoca, como se toda fonte de interpretação devesse passar por ele. Aristóteles, na sua *Poética*, considera a personagem, sim, como reflexo do ser humano, mas também esboça idéias acerca de sua construção obedecendo a leis particulares que regem o texto. Num cruzamento entre estas duas correntes de análise de Aristóteles segue-se que a criação de uma personagem, embora com um sentido mimético de espelho da pessoa, necessita de um processo de construção. E é nesta construção onde, por necessidade, constituir-se-á não a realidade objetiva, mas a realidade potencial, a qual determina como poderia ser o possível, o verossímil e o necessário. Em suas palavras:

[...] é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...] Diferem, sim, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou necessário.

Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos. (ARISTÓTELES, 1984, p.115)

O processo de criação dessas personagens passa por uma construção consciente, que obedece primeiro às necessidades ou objetivos dos autores e depois à própria lógica interna da narrativa. Há um mundo que se quer mostrar e as personagens são (ou tendem ser) as representações miméticas desse mundo.

O problema da verossimilhança tem sido de grande importância em teoria literária. O sucesso na composição de um texto de ficção passa, de um modo geral, pela verossimilhança interna de uma obra, com respeito às suas personagens e aos “diálogos” que estas estabelecem com as idéias e o enredo.

Antonio Candido (1968, p.72) considera que “a verdade da personagem não depende apenas [...] (de) modelos propostos pela observação [...] direta ou indireta [...], [mas] antes do mais, da ficção que exerce na estrutura do romance”. E afirma que “no plano crítico, o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo” (1968, p.74). As personagens analisadas por nós diferem substancialmente tanto na composição quanto na comparação com o mundo. Diz ainda (1968, p.76) que “o que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro”. Se o critério estético de organização interna funciona, então se aceitará inclusive aquilo que é, aparentemente, considerado *inverossímil*. Mas adiante justifica:

[...] Assim, pois, um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotado pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar. (CANDIDO, 1968, p.77)

O problema da valorização estética será retomado mais adiante; quanto à verossimilhança, dado que se deve fazer uma separação entre a vida ficcional e a vida real, os conceitos de possível e impossível adquirem outro significado daquele a que estamos acostumados. Para concluir, citaremos mais uma vez Antonio Candido:

[...] Se as coisas impossíveis podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto de observação ou do testemunho, é porque a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição de palavras, à sua expansão em

imagens, a sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística. O entrosamento nesta é condição fundamental na configuração da personagem, porque a verdade da sua fisionomia e de seu modo-de-ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concentração da sua existência no contexto. (CANDIDO, 1968, p.78)

A visão aristotélica influenciou as tentativas de aproximação ao tratamento das questões ligadas à arte, incluindo a personagem, durante mais de vinte séculos até o momento. Depois dele quem dá continuação a sua visão é o poeta latino Horácio. Em sua *Arte poética*, Horácio divulga as idéias aristotélicas impregnando-as de um sentido ético (BRAIT, 1985, p.35). Assim, seu tratado exorta a conceber as personagens a partir de modelos humanos a serem imitados. Diz Horácio em uma passagem:

[...] Deve-se ou seguir a tradição, ou criar caracteres coerentes consigo. Se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso, declare que as leis não foram feitas para ele e tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Ixíon, pérfido; Lo, erradia; Orestes, sorumbático. Quando se experimenta assunto nunca tentado em cena, quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma. (HORÁCIO, 1940, p.4)

Na Renascença, tanto Aristóteles quanto Horácio são retomados, e suas concepções da personagem têm um seguimento que serve inicialmente aos interesses e ideais cristãos. Trata-se aqui do estabelecimento completo de uma moralidade na arte. A partir do século XVIII, a concepção de personagem considerada como reprodutora dos valores do homem, girando em torno do conceito de *mimesis* aristotélica, imbuída de um caráter ético-moral em Horácio e dotada de um desígnio divino e sacrificial na Idade Média, começa a declinar, sendo substituída por uma visão interior, onde a personagem é criada a partir do universo psicológico do seu criador (BRAIT, 1985, p.39).

Há uma série de causas que cooperam para este giro na interpretação da personagem, como o surgimento do público consumidor de literatura advindo das classes burguesas, fenômeno que deu origem ao Romantismo, e a necessidade de uma reformulação da estética clássica, com um sistema de valores diferente daqueles medievais e renascentistas. Muitas paixões e sentimentos humanos, tão reprimidos até então, irrompem definitivamente, criando uma divisão de águas: o que virá depois será não a perseguição de uma personagem mítica, mas uma diversificação que abrange



vários tipos de gêneros, desde o romance histórico e o romance psicológico até o romance crítico-social, dos quais os realistas e naturalistas farão sua arena.

A forma de entender e analisar a personagem continua até nossos dias e adquire uma visão totalmente diferente no século XX. Esta visão parte da constatação de que é numa obra de ficção que os seres humanos se tornam transparentes, já que o ser humano da vida real é inapreensível.

A sublimação pela arte nos permite entrar num mundo onde o imaginário se torna realidade, e a realidade se transforma emocionalmente. Candido (1968, p.81) diz que “a ficção é um lugar ontológico privilegiado em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição, em que se torna transparente a si mesmo”. Continuando, diz ele:

[...] o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. (CANDIDO, 1968, p.46)

Dissemos que a forma moderna de ver a personagem pertence ao período que aproximadamente vai do início do século XX até nossos dias. A partir do século XX, então, o romance dificilmente deixará de conter, de uma maneira ou de outra, uma análise psicológica de suas personagens.

O romance moderno, diz Candido (1968, p.83), foi no rumo (do século XVIII ao começo do século XX) de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. E divide as personagens em seres *íntegros*, marcados por certos traços que os caracterizam, e seres *complicados*, que têm certos poços profundos de desconhecimento e mistério. Assim estabelece:

[...] a revolução sofrida pelo romance no século XVIII constitui numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, um) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação, marca o romance moderno... (1968, p.60-61)

O histórico evolutivo da visão da personagem, desde Aristóteles até a época moderna, tem sofrido evidentemente mudanças significativas. A partir do século XVIII

o romance se torna mais objetivo, e a caracterização mais pormenorizada de personagens e situações ganha um amplo espaço, sobre o qual os realistas e naturalistas do século XIX irão se aprofundar. A tentativa de mostrar as coisas tal qual elas são chega a seu ponto culminante.

O sentido dessa análise da construção da personagem através do tempo visa a mostrar como, conforme os distintos contextos históricos, as necessidades dos criadores das personagens foram se deslocando de um estágio para outro e como, também, a história da personagem constitui, de alguma maneira, a própria história do homem. E a partir do século XX a análise psicológica e os meandros da mente humana se estabelecem como condição essencial para a construção narrativa do gênero romanesco.

Os romances *Juan Moreira* e *Don Segundo Sombra* obedecem a outro tempo e lugar específicos, com as características próprias de uma literatura chamada *gauchesca*. Eduardo Gutiérrez e Ricardo Güiraldes tomaram duas existências da vida real para construir as personagens. Com distintos objetivos que veremos mais adiante, os autores têm em comum o fato de terem inserido em suas composições o elemento psicológico pessoal, mesmo inconscientemente. Ou, como Antonio Candido (1968, p.43) diz: “... quando toma um modelo da realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal, graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada”.

Mas, além da análise psicológica, há nos romances uma intenção de mostrar um universo sócio-cultural bem definido, que é o do tipo gaúcho. Reis e Lopes (2000, p.215) consideram a personagem como “categoria fundamental da narrativa”, que “evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sócio-cultural e de variados suportes expressivos”. Por meio delas, um universo nos é mostrado e somos convidados a uma comunhão – uma união comum do nivelamento de subjetividades – que nos fará viver e sentir como sendo as próprias personagens. Estas, como “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa” (REIS, LOPES, 2000, p.215), nos farão sentir a perícia do narrador e as qualidades estilísticas do autor. Quando estas últimas se juntam à empatia criada pelas personagens, que obviamente dependerão de diferentes fatores e variarão de leitor para leitor, então acontece a sublimação. O grande feito de *Don Segundo Sombra* e *Juan Moreira*, enquanto personagens, provavelmente seja este, e identificar-se com eles implica identificar-se com a casta gaúcha, ou ao menos com o que esta tem de mais precioso, suas qualidades

humanas. Assim, Gutiérrez e Güiraldes quiseram nos mostrar de alguma maneira, o modo de ser e a alma do gaúcho argentino.

## 1.2 FICÇÃO E SUBJETIVIDADE

O autor – escritor, romancista – cria outra realidade, sem poder se subtrair de sua subjetividade, por mais esforços de impessoalidade e imparcialidade que faça. Esta afirmação, tautológica como possa parecer, não é de uma importância menor. A história da teoria e análise literárias registra inúmeras abordagens ao problema, e a conclusão, por vezes, não é totalmente definitiva nem satisfatória.

Um dos estudiosos literários mais notórios a abordar o problema foi Wayne C. Booth. Em seu livro *A retórica da ficção*, Booth analisa as muitas vozes do autor e, diante da necessidade de uma objetividade na construção das personagens, ele se pergunta “o que podemos, realmente, expurgar, se tentamos afastar o autor do domínio da ficção?” (BOOTH, 1980, p.34). E responde: “primeiro, temos que apagar todos os apelos diretos ao leitor, todos os comentários feitos em nome do autor” (BOOTH, 1980, p.34).

O que demonstra não só a dificuldade, mas a inviabilidade da intenção de um autor totalmente desprovido de sua subjetividade: Booth (1980, p.34) afirma: “mesmo que eliminemos todos os juízos explícitos deste tipo, a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem”. E mais adiante: “O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for” (BOOTH, 1980, p.35). O que significa que para que uma personagem seja crível, para que possa ser considerada autêntica, o que sem dúvida irá legitimar o romance como tal, deve deixar-nos ver ou vislumbrar a “mão” artística de seu criador, a subjetividade autoral.

A importância de uma maior ou menor subjetividade diz respeito, em primeiro lugar, a uma função estilística pela qual o autor deverá traçar seu *modus narrandi*, respeitando o conceito de verossimilhança, conservando esta lógica em toda a estrutura do romance, em que as personagens servirão como fundamento. Anatol Rosenfeld, em *Literatura e personagem*, faz a seguinte distinção a respeito da dicotomia mentira-fraude em obras científicas e obras de ficção:

[...] O termo “verdade”, quando usado com referência a obras de arte ou ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam a atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência

interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda - de ordem filosófica, psicológica ou sociológica - da realidade. (ROSENFELD, 1968, p.18)

Em segundo lugar, a subjetividade pode ser vista em termos de efetividade na composição de uma obra, na instância narrativa. A este respeito, no livro *O que é a literatura?* Sartre se mostra cético quanto à eficácia da intromissão do autor na construção da personagem. A égide existencialista rejeita chamar a atenção do leitor para a existência de um autor. Assim, os romances existencialistas serão “‘toboggans’ esquecidos e passando despercebidos que atirarão o leitor para o meio dum universo onde não há testemunhas”. A idéia seria a de um autor que deixasse fluir o espaço-tempo de maneira natural, “naturalmente ficcional”. Sartre sentencia: “se eu meter seis meses numa página só, o leitor salta para fora do livro” (SARTRE, 1993, p.54).

Há um desfazer evidente na construção temporal da narrativa, onde o autor se afasta da naturalidade que vem a funcionar como um dos pilares estruturais da composição do romance. A eficácia, então, é comprometida; peca-se pela falta de efetividade e o romance, pelo excesso de subjetividade, perde credibilidade. Apesar de o problema da subjetividade do autor prejudicar muitas vezes a composição de uma obra, o próprio Sartre admite que “uma vez expurgadas todas estas formas de voz do autor, o que resta revela-se vergonhosamente artificial” (SARTRE, 1993, p.68).

Para Henry James, a construção ficcional pode ser concebida independentemente da subjetividade do autor. James parece dividir a vida por um lado e a ficção por outro, cujos interstícios não são ocupados por ninguém; a amálgama não é conferida a nenhuma categoria. Quando assim sucede, há embuste. Diz ele:

[...] Só na medida em que a ficção mostra a vida sem reorganização, sentimos que estamos a tocar a verdade; e, na mesma medida em que a reorganização nos aparece, sentimos que nos está a ser oferecido um substituto, um compromisso e uma convenção. (JAMES, 1947 *apud* BOOTH, 1980, p.39)

E, embora James não estabeleça um juízo de valor para esse substituto, essa convenção, fica evidente que a própria carga semântica dessas palavras fala em detrimento da credibilidade de uma obra de ficção.

Para Booth (1980, p.38) o problema é claro:

[...] o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas.

Booth teoriza considerando o tema da pureza artística e da retórica da ficção, a respeito do contar autoritário na narração primitiva e da evolução das técnicas da narrativa ao longo do tempo. Quanto mais antiga a narração, mais se percebe a mão subjetiva do autor. Pensemos, por exemplo, em Homero ou até em Camões: seria a mesma a epopéia dos navegantes portugueses aos olhos de um habitante do novo mundo?

A partir da ascensão do Realismo francês, entretanto, ocorrem mudanças em relação às possibilidades de utilização das vozes do discurso. Apesar disso, a retórica direta nunca desapareceu por completo da ficção, pois “no romance moderno apaga-se e renuncia-se ao privilégio de intervenção direta, deixa-se às personagens resolverem seus próprios destinos” (BOOTH, 1980, p.25).

Tratando de Flaubert, Booth (1980, p.26) afirma que “foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração “objetivos”, “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor ou do seu porta-voz fidedigno”.

Surgem aqui algumas posições concernentes ao problema da subjetividade na construção narrativa e sua influência na qualidade de um texto literário. Comentaremos por nos parecer uma visão que supera o que foi exposto até aqui, as idéias de Mikhail Bakhtin a este respeito. Bakhtin considera a relação do autor com a personagem – o herói, conforme define – como o centro temático do romance. A análise que faz ultrapassa os limites tradicionais da literariedade, uma vez que se centra não no binômio narrador-personagem, mas no binômio autor-personagem. Bakhtin quer se isentar da “confusão total entre o autor-criador, componente da obra, e o autor-homem, componente da vida” (BAKHTIN, 1992, p.31).

O enunciado literário, para Bakhtin, é considerado como “a representação de uma consciência, a consciência de um autor que é, fundamentalmente, *a consciência de uma consciência*; a consciência do autor é uma consciência que engloba e acata a consciência do herói e do seu mundo” (TEZZA, 1999, p.282).

Dito de maneira mais simples, o autor (autor-criador) é incorporado à personagem, a qual se molda a ele no seu relacionamento; a personagem se conforma

com a imagem que o autor tem dela, assim como na vida a visão dos outros determina quem somos. A personagem, assim, nunca será autônoma, como querem Sartre e James. Desse modo, “a autonomia do herói, isto é, o acontecimento aberto de sua vida e sua consciência estão presos pela consciência do autor; o discurso do herói sobre si mesmo está impregnado do discurso do autor-criador sobre o herói” (TEZZA, 1999, p.283).

Na natureza dialógica da visão bakhtiniana, nenhuma voz fala sozinha. As tentativas de afastamento da subjetividade estão fadadas ao fracasso desde o início, pois constituem tarefa impossível, uma vez que autor-criador e personagem são inseparáveis: aquele constrói – pela imagem que dela tem – esta; e a personagem, no contexto narrativo, na composição de um romance, faz existir o autor-criador. O homem – o escritor – vai por outros caminhos. É por isso que não há romances – nem os autobiográficos – que sejam totalmente objetivos.

### 1.3 FOCO NARRATIVO

Feitos os comentários relativos ao problema da subjetividade na narrativa, faremos a seguir uma comparação das personagens desde o ponto de vista do foco narrativo, tomando para essa tarefa os conceitos de tipologia do narrador de Norman Friedman.

Friedman estabeleceu oito tipos diferentes de narradores, que vão desde a imiscuição efetiva do próprio autor, até a tentativa de total exclusão deste (LEITE, 2000, p.34). A primeira categoria corresponde à do autor onisciente intruso. Aqui o narrador tem a liberdade de narrar à vontade, colocando-se por cima, adotando um ponto de vista divino, como definiu Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Este tipo de narrador se caracteriza por intrometer-se na vida das personagens, fazendo comentários diversos a respeito da moral, da ética, dos costumes, etc. Nesta tipologia narrativa percebem-se, além do narrador, pontos de vista do autor. O narrador onisciente intruso era muito comum nos séculos XVIII e XIX, vindo a sair de moda a partir da segunda metade do século XX.

Acreditamos que o romance *Juan Moreira* pertence a esta categoria. Eduardo Gutiérrez constrói seu *Juan Moreira* e dá a ele voz para tecer comentários a respeito dos mais diversos assuntos, como a vida político-social da época ou os costumes gaúchos. A personagem manifesta opiniões a favor ou contra sobre certas situações, o que demonstra sua intromissão dentro da própria onisciência. Dessa intromissão resulta que, além de onisciente, Gutiérrez é intruso, fazendo apologias ou posicionando-se em detrimento ou a favor de determinados aspectos.

Assim, o “autor-criador” bakhtiniano nos dá um retrato de *Juan Moreira* em combate:

[...] Hemos hablado con los empleados de policía que han combatido con Moreira, inválidos todos, y que figurarán a su tiempo en esta narración, y hemos conversado largamente con el capitán de las partidas de plaza de Lobos y Navarro, inválidos también, y todos ellos nos han relatado la honda impresión que producía la mirada de Moreira en el combate. (GUTIÉRREZ, 2001, p.34)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> [...] Para melhor interpretação das citações que aparecerem em outra língua, estas serão transpostas em uma tradução livre. “Temos falado com os funcionários de polícia que combateram com Moreira, inválidos todos, e que figurarão a seu tempo nesta narração, e temos conversado demoradamente com o capitão das partidas da praça de Lobos e Navarro, inválidos também, e todos eles nos têm relatado a profunda impressão que produzia o olhar de Moreira no combate”. (GUTIÉRREZ, 2001, p.34)



Depois de matar o “pulpero”<sup>4</sup>, Juan Moreira regressa a sua casa e relata ao sogro a desgraça dos acontecimentos. No meio da narrativa, Gutiérrez encaixa o parágrafo citado anteriormente de forma a colocar-se como parte da narrativa: um autor que nos dá informação exterior pertinente a um determinado assunto e devolve a palavra ao narrador depois de interrompê-lo. Em outra passagem, Gutiérrez escreve:

[...] El que no ha visto en el campo el despertar de la naturaleza en los primeros minutos de la mañana, no ha visto la obra más asombrosa de la creación, que pinta la grandeza del creador del universo en la más miserable de sus manifestaciones... (GUTIÉRREZ, 2001, p.41)<sup>5</sup>

Aqui temos um narrador que deixa o autor expor seu ponto de vista e sua sensação sobre um amanhecer no campo, “la obra más asombrosa de la creación”. Esta impressão não parece vir nem da personagem e nem do narrador, mas, sim, nos configura aqui que é o autor intruso deixando uma marca de estilo.

A segunda categoria de Friedman também é a de um autor onisciente, no entanto, neutro; ele não realiza as intromissões como nos exemplos citados acima.

A terceira categoria definida por Friedman é a do narrador-testemunha, a qual coincide com o romance de Ricardo Güiraldes. O narrador-testemunha narra em primeira pessoa, constituindo um eu interno à narrativa, vivendo e participando dos acontecimentos como personagem secundária. Esta técnica de narração permite uma maior verossimilhança à narrativa, uma vez que os acontecimentos são conhecidos de maneira mais direta. O narrador, constituído em personagem secundária, testemunha os fatos e os apresenta sem o filtro da onisciência. O ângulo de visão, aqui, é necessariamente mais restrito, já que por ser uma das personagens, o narrador não sabe o que se passa na cabeça das outras personagens, podendo somente inferir hipóteses a esse respeito.

Em *Don Segundo Sombra* há uma passagem bastante ilustrativa da tipologia do narrador-testemunha. Dom Sixto, personagem ocasional nas aventuras de Fabio Cáceres e Don Segundo Sombra, tinha um filhinho que estava muito doente. Uma noite ele tem pesadelos e, sonâmbulo, começa a dar facadas cortando o ar, acreditando ser a morte

---

<sup>4</sup> Diz-se do dono dos armazéns-bares situados nas planícies pampianas, onde os gaúchos se encontravam para beber, tocar violão, jogar bocha ou baralho.

<sup>5</sup> [...] Aquele que não tem olhado no campo o despertar da natureza nos primeiros minutos da manhã, não viu a obra mais assombrosa da criação, que pinta a grandeza do criador do universo na mais miserável de suas manifestações... (GUTIÉRREZ, 2001, p.41)

que viera buscar seu filho. Após ser acalmado por Don Segundo Sombra, todos voltam a dormir. No outro dia, acontece o seguinte diálogo:

[...] – Güen día, padrino.  
 – Güen día.  
 Don Segundo rio mirándome:  
 – ¿Ya te ha güelto el alma al cuerpo?  
 Me atreví a preguntar:  
 – ¿Y Don Sixto?  
 – Se jue esta mañana a ver al muchacho que tiene enfermo. Quién sabe cómo lo halla.  
 – ¿Por qué...? ¿Le han traído una mala noticia?  
 – ¿Y qué más mala noticia querés que la de anoche?  
 – ¡Avise, Don!  
 Tuve que ir en busca de la pava para seguir la cebadura. No había conseguido mayores datos sobre el enigma del pasado suceso. ¿Por qué estaba tan seguro mi padrino de la gravedad del chico de Don Sixto? ¿Creía en brujerías? (GÜIRALDES 1978, p.219)<sup>6</sup>

Fabio, o narrador-testemunha, conta-nos os acontecimentos e se questiona sobre Don Segundo Sombra, admirado pela imponente figura. Nem ele nem o leitor sabem o que se passa no interior de Don Segundo Sombra. O narrador é testemunha, mas não é onisciente.

Friedman continua sua classificação acrescentando um narrador protagonista como outra das categorias. Em seguida estabelece uma onisciência seletiva múltipla, a qual se diferencia do autor onisciente neutro por não haver narrador. Nela, as informações, os fatos e os acontecimentos vêm por meio das próprias personagens. Descreve depois uma onisciência seletiva igual à anterior, mas referida somente a uma personagem; e conclui com os modos Dramáticos e Câmera, nos quais autor e narrador estão totalmente excluídos e cabe ao leitor deduzir as significações a partir das palavras das personagens.

---

<sup>6</sup> [...] – Bom-dia, padrino. / - Bom-dia. / Dom Segundo riu olhando-me:  
 - Já te voltou a alma ao corpo? / Atrevi-me a perguntar: / - E Dom Sixto? / - Foi-se de manhãinha para ver o pequeno doente que tem. / Quem sabe como o vai achar. / - Por quê...? Trouxeram-lhe alguma notícia má? / - E que pior notícia queres que a dessa noite? / - Avise, Dom! / Tive que ir em busca da chaleira para seguir o mate. / Não obtivera maiores informações sobre o passado sucesso. / Por que estava tão certo meu padrino da gravidade da criança de Dom Sixto? / Acreditaria em bruxarias? Tradução Augusto Meyer. (GÜIRALDES, 1978, p.219)

## CAPÍTULO 2

### 2.1 O GAÚCHO, TIPOLOGIA SOCIAL

O gaúcho foi um tipo específico de habitante originário dos pampas, regiões de planícies que circundam a cidade de Buenos Aires e se alastram a uma extensão que chega até a Patagônia ao Sul, abrangendo também o Centro-Oeste e Nordeste da Argentina, todo o Uruguai e grande parte do estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Pode-se dizer que o gaúcho não se originou de uma raça única, mas foi fruto de uma miscigenação que incluiu o espanhol e o índio americano, o negro – levado como escravo a Buenos Aires e sacrificado após a fundação da cidade, primeiro na guerra contra os índios e depois na guerra da independência – o mulato – mescla de negro com espanhol – e o português, no caso brasileiro. Trabalharemos, todavia, no âmbito argentino, principalmente.

Ricardo Rodríguez Molas define assim o gaúcho:

[...] El gaucho como tipo social es el producto de componentes étnicos, geográficos, económicos, biológicos y sociales de la llanura rioplatense. Fue el elemento humano de la pampa cuando ésta carecía de los alambres que subdividen la propiedad de la tierra y de aquellos que hechos telégrafos aventajan al viento en las noticias. Años de malones y fortines en los cuales desertores y peones corrían la aventura de morir en el desierto o de refugiarse en la toldería. [...] El medio geográfico y la economía pastoril, sin ser los únicos determinantes de este grupo tan definido, modelaron al hombre de la llanura imponiendo en él las características que lo distinguieron. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968, p.14-15)<sup>7</sup>

Interessante a metáfora do gaúcho mais veloz que o vento. Fernando Assunção, numa defesa que faz do gaúcho pela suposta marginalidade, anti-sociabilidade e vagância, no seu livro *El gaucho: su espacio y su tiempo*, comenta:

---

<sup>7</sup> O gaúcho como tipo social é produto de componentes étnicos, geográficos, econômicos, biológicos e sociais da planície rio-platense. Foi o elemento humano do pampa quando este carecia dos arames que subdividiam a propriedade da terra e daqueles que feitos telégrafos espalhavam ao vento as notícias. Anos de males e fortins nos quais desertores e peões corriam a aventura de morrer no deserto ou de refugiar-se na “tolderia”. [...] O meio geográfico e a economia pastoril, sem serem os únicos determinantes deste grupo tão definido, modelaram o homem da planície impondo nele as características que o distinguiram. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968, p.14-15)

[...] El concepto de marginalidad entraña aspectos y notas de desajuste y hasta de anormalidad y disociación, que coloca al grupo o persona al margen o borde de cualquier área reconocida y concreta, de relativa estabilidad, ya sea territorial o meramente cultural. Si se piensa y se analiza objetivamente estos conceptos, la idea de marginalidad es perfectamente aplicable a los indios locales o comarcanos después de la conquista y la colonización, en nuestro medio rural, pero en modo alguno a los gauchos [...]. Los indios del conglomerado charrúa-minuán, conservaron características sociales, culturales y económicas propias; aprovecharon algunos bienes recibidos a través de la conquista (el caballo, pero al que amansaron a su modo, de acuerdo a sus padrones culturales) pero no se integraron, en ningún aspecto, con las nuevas estructuras. No puede decirse lo mismo de los gauchos, cultural y psicológicamente hispanoamerindios; étnicamente caucásicos y mestizos; socialmente integrantes e integrados en la sociedad colonial y particularmente en la rural. [...] El concepto de marginalidad surge, para nuestra mentalidad de hoy, de la forma en que se desconoce, o no se reconoce, en su tiempo el carácter netamente mestizo de la cultura de las provincias españolas de América. Mestización, más que étnica, más que meramente por impacto de las culturas nativas, como consecuencia del impacto cultural de la naturaleza, del medio americano. Es la impronta del *hábitat* en el hombre-espacio. (ASSUNÇÃO, 1969, p.10-11)<sup>8</sup>

Sarmiento, em seu *Facundo*, analisa a origem do povo que formava, no século XIX, a população da Argentina:

[...] El pueblo que habita estas extensas comarcas se compone de razas diversas que mezclándose forman medios-tintes imperceptibles, españoles e indígenas. En las campañas de Córdoba y San Luis predomina la raza española pura, y es común encontrar en los campos, pastoreando ovejas, muchachas tan blancas, tan rosadas y hermosas como querrían serlo las elegantes en una capital. En Santiago del Estero el grueso de la población campesina habla aún el *quíchua*, que revela su origen indio. En Corrientes, los campesinos usan un dialecto español muy gracioso. [...] En la campaña de Buenos Aires se reconoce todavía el soldado andaluz, y en la ciudad predominan los

---

<sup>8</sup> [...] O conceito de marginalidade introduz aspectos e notas de desajuste e até de anormalidade e dissociação, que coloca ao grupo ou pessoa à beira de qualquer área reconhecida e concreta, de relativa estabilidade, já seja territorial ou meramente cultural. Se se pensa e se analisa objetivamente estes conceitos, a idéia de marginalidade é perfeitamente aplicável aos índios locais ou “comarcanos” (de uma mesma comarca) depois da conquista e a colonização em nosso meio rural, mas em modo algum aos gaúchos. [...]. Os índios do conglomerado “charrúa-minuán” conservaram características sociais, culturais e econômicas próprias; aproveitaram alguns bens recebidos através da conquista (o cavalo, porém, amansaram a seu modo, de acordo com seus padrões culturais), mas não se integraram, em nenhum aspecto, com as novas estruturas. Não se pode dizer o mesmo dos gaúchos, cultural e psicologicamente “hispanoamerindios”; etnicamente caucásicos e mestiços; socialmente integrantes e integrados na sociedade colonial e particularmente na rural. [...] O conceito de marginalidade surge, para nossa mentalidade de hoje, da forma em que se desconhece, ou não se reconhece, em seu tempo o caráter nitidamente mestiço da cultura das províncias espanholas da América. Mestiçagem, mais que étnica, mais que meramente por impacto das culturas nativas, como consequência do impacto cultural da natureza, do meio americano. Define a trilha do *habitat* no homem-espaco. (ASSUNÇÃO, 1969, p.10-11)

apellidos extranjeros. La raza negra, casi extinta ya -excepto en Buenos Aires- ha dejado sus zambos y mulatos, habitantes de las ciudades, eslabón que liga al hombre civilizado con el palurdo; raza inclinada a la civilización, dotada de talento y de los más bellos instintos de progreso.(SARMIENTO, 1994, p.26-27)<sup>9</sup>

O processo de constituição do gaúcho levou cerca de dois séculos, período durante o qual o conquistador espanhol e a progênie que gerava no processo de miscigenação antes mencionada tiveram que se adaptar ao meio pampiano, ao mesmo tempo em que constituíam sua cultura. Esta cultura foi diferente tanto dos índios remanescentes quanto dos próprios espanhóis e dos espanhóis americanizados, chamados, a partir de um momento, de “criollos”, razão pela qual a modernidade acabou absorvendo-a e diluindo-a, quando não pela força, pelas leis questionáveis que as elites promulgavam.

Ricardo Rojas define assim o tipo gaúcho:

[...] el tipo genuino de América ha de buscarse en las campañas, donde el hombre vivió más independiente de sus antepasados europeos; sin escuelas, sin templos, y podemos decir que sin leyes. Entre tanto, colocado así frente a la naturaleza, libre y sólo [...] sintió que el enemigo era el desierto, y que debía domarlo o someterse a su genio. La libertad ductilizó su inteligencia; la soledad exaltó su valor. Su personalidad, así engrandecida, llegó a tener por dioses familiares a la luz y al viento, y por leales amigos al puñal y al caballo. Sometido a esa lucha elemental, vivir, para tal hombre, fue caracterizarse en las condiciones de su ambiente, y de ese conflicto nació el gaucho... (ROJAS, 1948, p.631)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>[...] O povo que habita estas extensas comarcas compõe-se de raças diversas que se misturando formam “medios-tintes” imperceptíveis, espanhóis e indígenas. Nas campinas de Córdoba e San Luis predomina a raça espanhola pura, e é comum encontrar nos campos, pastoreando ovelhas, jovens tão brancas, tão rosadas e formosas como queriam sê-lo as elegantes numa capital. Em Santiago del Estero a maior parte da população campesina fala ainda o *quéchua*, que revela sua origem indígena. Em Corrientes, os campesinos usam um dialeto espanhol muito engraçado. [...] Na campina de Buenos Aires se reconhece ainda o soldado andaluz, e na cidade predominam os sobrenomes estrangeiros. A raça negra, quase extinta já - exceto em Buenos Aires - tem deixado seus “zambos” e mulatos, habitantes das cidades, elo que liga ao homem civilizado com o “palurdo”; raça inclinada à civilização, dotada de talento e dos mais belos instintos de progresso. (SARMIENTO, 1994, p.26-27)

<sup>10</sup> [...] o tipo genuíno da América tem de buscar-se nas campinas, onde o homem viveu mais independente de seus antepassados europeus; sem escolas, sem templos, e podemos dizer que sem leis. Enquanto, colocado assim frente à natureza, livre e só, [...] sentiu que o inimigo era o deserto, e que devia domá-lo ou submeter-se a seu gênio. A liberdade adequou sua inteligência; a solidão exaltou seu valor. Sua personalidade, assim enaltecida, chegou a ter por deuses familiares a luz e o vento, e por leais amigos o punhal e o cavalo. Submetido a essa luta elementar, viver, para tal homem, foi caracterizar-se nas condições de seu ambiente, e desse conflito nasceu o gaúcho... (ROJAS, 1948, p.631)

Leopoldo Lugones, comparando o gaúcho ao índio, descreve com apurada estilística os traços físicos e emocionais daquele:

[...] Aquel estado sentimental (del gaucho) constituía por sí solo una capacidad de raza superior: la educación de la sensibilidad, que, simultáneamente, amplifica la inteligencia. Con ello, el gaucho poseía los matices psicológicos que faltan al salvaje: la compasión, a la cual he llamado alguna vez suavidad de la fuerza; la cortesía, esa hospitalidad del alma; la elegancia, esa estética de la sociabilidad; la melancolía, esa mansedumbre de la pasión. Y luego, las virtudes sociales: el pundonor, la franqueza, la lealtad, resumidas en el don caballeresco por excelencia: la prodigalidad sin tasa de sus bienes y de su sangre. Todo ello, por supuesto, en un estado primitivo, que oponía escasa resistencia al atavismo salvaje; de tal modo que, con la guerra, tornábase fácilmente cruel; con la ira, brutal; con la desgracia, misántropo. (LUGONES, 1979, p.42-43)<sup>11</sup>

Foram vários os fatores que contribuíram para formar esse tipo tão peculiar que foi o gaúcho, mas ele não teria existido com essas características não fosse um elemento decisivo para a economia dos séculos XVII e XVIII: o couro. E esta matéria-prima implicava não só a importância do gado bovino, mas também a do cavalo. O gaúcho, então, foi condicionado por uma dupla realidade: a existência do gado “cimarrão” em estado selvagem, que necessitava de captura, abate e courada, e a importância econômica do seu produto derivado, o couro.

A economia da bacia do Rio da Prata no século XVIII gira em torno do couro como elemento básico de geração de riqueza. Além disso, outras circunstâncias são de grande relevância para a definição do tipo que os portugueses chamavam de “gaudérios”, isto é, aquele que se desloca de um lado para outro sem chefe nem patrão conhecido, “trabalhando para uns e roubando para outros; folgando, comendo e servindo-se dos bens comuns e dos bens alheios”, ao dizer de Fernando Assunção (1969, p.24).

A região onde o gaúcho habitou e desenvolveu seu tipo cultural oferecia excelentes condições para a procriação do gado cimarrão, o que, no contexto de uma

---

<sup>11</sup> [...] Aquele estado sentimental (do gaúcho) constituía por si só uma capacidade de raça superior: a educação da sensibilidade, que, simultaneamente, amplifica a inteligência. Com isso, o gaúcho possuía os matizes psicológicos que faltam ao selvagem: a compaixão, à qual chamei alguma vez suavidade da força; a cortesia, essa hospitalidade da alma; a elegância, essa estética da sociabilidade; a melancolia, essa mansidão da paixão. E em seguida as virtudes sociais: o pundonor, a franqueza, a lealdade, resumidas no dom cavalheiresco por excelência: a prodigalidade sem limite de seus bens e de seu sangue. Tudo isso, certamente, em um estado primitivo, que opunha escassa resistência ao ativismo selvagem; de tal modo que, com a guerra, tornava-se facilmente cruel; com a ira, brutal; com a desgraça, misantropo. (LUGONES, 1979, p.42-43)

economia pastoril determinará por sua vez as características do gaúcho. Este enorme “espaço vazio” de terra, nas margens do estuário do Rio da Prata, nos pampas ou coxilhas do centro argentino, nos montes mesopotâmicos do Noroeste da Argentina e na continuação natural no estado do Rio Grande do Sul, era muito fértil e reunia ótimas condições naturais para o pastoreio de gado.

Evidentemente, fatores como clima, hidrografia, relevo, flora e fauna condicionaram a economia e a cultura desse ambiente. E a consequência inerente será a integração do homem a esse meio. Às condições geográficas do habitat gaúcho se sobreporiam outras de igual relevância para a disseminação do gado, no momento de sua introdução nesta parte da América: índios locais não muito numerosos e quase sem organização tribal, seminômades; fauna pouco expressiva; escassas espécies predadoras em decorrência das poucas presas; vegetação praticamente rala, com poucas árvores e raras florestas.

Isto originou uma verdadeira invasão e disseminação do gado bovino, que vagava e migrava livre pelos pampas, planícies e coxilhas. A vegetação arbustiva deu lugar às gramíneas e os cervos praticamente se extinguiram. Neste ambiente é que surge errático, porém adaptado ao meio, o gaúcho.

A proliferação em estado selvagem do gado – vacas, touros, cavalos – que ocupou a região anteriormente descrita, antes da presença humana massiva e a presença ameaçante das tribos indígenas, modelaram um indivíduo com características muito peculiares, em que o resultado foi a comunhão forçada com a natureza. Esta condição, em consequência, veio a definir o aspecto físico do gaúcho, o teor da vestimenta, assim como também os costumes. Existem na literatura gauchesca e em tratados históricos, inúmeras descrições desta figura representativa da região mencionada entre os séculos XVIII e XX.

Uma descrição do gaúcho nos dá Saldívar (2004, p.11-12):

[...] Los gauchos eran “libres”, pues no podían adaptarse a leyes que desconocían, que ellos no habían votado o que funcionaban muy lejos, en la ciudad. En verdad, la ley del gaucho era la ley de la naturaleza: desde pequeño debía desarrollar diversas habilidades para poder subsistir en aquel medio. Debía procurarse su propio sustento y defenderse de los peligros naturales, con la astucia y el cuchillo. [...] No tenían casa propia. Algunos construían un precario rancho de madera y adobe, donde regresaban cada tanto. Algunos tenían una compañera e hijos, a quienes les enseñaban todo lo necesario para vivir en el campo. En general, tenían una vida errante, como reseros o arrieros. Dormían a la intemperie y llevaban en el caballo sus escasas

pertenencias: el facón, el lazo, las boleadoras, un chifle de aguardiente y el poncho, que les servía de manta por la noche.<sup>12</sup>

Outra descrição do gaúcho feita numa comparação com o europeu, o homem “civilizado”, cabe a Sarmiento (1994, p.33-34) no *Facundo*:

[...] Los niños ejercitan sus fuerzas y se adiestran por placer en el manejo del lazo y de las bolas; cuando son jinetes, y esto sucede luego de aprender a caminar, sirven a caballo en algunos quehaceres; más tarde, y cuando ya son fuertes, recorren los campos cayendo, levantando, [...] y adiestrándose en el manejo del caballo; cuando la pubertad asoma, se consagran a domar potros salvajes y la muerte es el castigo menor que les aguarda si en un momento les faltan las fuerzas o el coraje. [...] Es preciso ver a estos españoles por el idioma únicamente y por las confusas nociones religiosas que conservan, para saber apreciar los caracteres indómitos y altivos que nacen de esta lucha del hombre aislado con la naturaleza salvaje, del racional con el bruto; es preciso ver estas caras cerradas de barba, estos semblantes graves y serios [...] este hábito de triunfar de las resistencias y de mostrarse siempre superior a la naturaleza, de desafiarla y vencerla, desenvuelve prodigiosamente el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad.<sup>13</sup>

Ser homem do pampa é algo que define uma vida, sacrifício duro que ensina a resistência à dor. Ele faz parte desse espaço enorme, às vezes monótono, silencioso, que unido a sua condição humana, conforma a índole especial e diferenciada que se adapta e mimetiza ao ambiente.

---

<sup>12</sup> [...] Os gaúchos eram “livres”, pois não podiam adaptar-se a leis que desconheciam e que eles não haviam votado ou que funcionavam muito longe, na cidade. Na verdade, a lei do gaúcho era a lei da natureza: desde criança devia desenvolver diversas habilidades para conseguir subsistir naquele meio. Devia preocupar-se com o seu próprio sustento e defender-se dos perigos naturais, com a astúcia e a faca. [...] Não tinham casa própria. Alguns construíam um precário barraco de madeira e adobe, onde retornavam de tempo em tempo. Alguns tinham uma companheira e filhos, aos quais ensinavam todo o necessário para viver no campo. Em geral, tinham uma vida errante, como tropeiros ou arrieiros. Dormiam na intempérie e levavam no cavalo seus escassos pertences: a faca, o laço, as boleadeiras, um chifle de aguardiente e o poncho, que lhes servia de cobertor à noite. (SALDÍVAR, 2004, p.11-12)

<sup>13</sup> [...] As crianças exercitam suas forças e se adestram por prazer no domínio do laço e das boleadeiras; quando são ginetes, e isto acontece depois de aprender a caminhar, servem a cavalo em alguns afazeres; mais tarde, e quando já são fortes, percorrem os campos caindo, levantando, [...] e adestrando-se no manejo do cavalo; quando a puberdade assoma, se consagram a domar potros selvagens e a morte é o castigo menor que lhes aguarda se em um momento lhes faltarem as forças ou a coragem. [...] É preciso ver esses espanhóis apenas pelo idioma e pelas confusas noções religiosas que conservam para saber apreciar os caracteres indómitos e altivos que nascem desta luta do homem isolado com a natureza selvagem, do racional com o bruto; é preciso ver estes rostos fechados de barba, estes semblantes graves e sérios [...] este hábito de triunfar sobre as resistências e de mostrar-se sempre superior à natureza, de desafiar-la e vencê-la, desenvolve prodigiosamente o sentimento da importância individual e da superioridade. (SARMIENTO, 1994, p.33-34)



Fernando Assunção (1969, p.176), em seu livro *El gaucho: su espacio y su tiempo*, e citando dois funcionários espanhóis de passagem por essas terras, coloca:

[...] La gente plebeya a quienes la educación no “restringe” las pasiones y la civilidad no enseña aquellas fórmulas de saludos y palabras que llaman de buena crianza, a veces son más bien mentiras permitidas, viven por lo común con cierta independencia y franqueza que les permite la facilidad de adquirir los alimentos y la naturaleza del país que habitan. La siguiente [...] es una pintura que me franqueó un europeo, excelente observador de lo que en ese país llaman guazo y que es lo mismo que un hombre de campo: un caballo, un lazo, unas bolas, [...] es todo su ajuar de campo. Una bota de medio pie, unas espuelas de latón; un calzoncillo con fleco suelto, un calzón de triple azul o colorado, abierto hasta más arriba de medio muslo, que le deje lucir el calzoncillo, de cuya cinta cuelga o está preso el cuchillo flamenco; un armador, una chaqueta, un sombrero redondo de ala muy corta; un pañuelo de seda de color y un poncho ordinario, es la gala del más galán de los gauchos.<sup>14</sup>

Em outro lugar, a descrição se repete:

[...] No dejarán de asombrar estos a quien no se hallo acostumbrado a verlos con la barba siempre crecida, inmundos, descalzos y aun sin calzones con el tapalotodo del poncho; por cuyas maneras, modos y traje se viene en conocimiento de sus costumbres sin sensibilidad, y casi sin religión. Los llaman Gauchos, Camiluchos o Gauderios. Como les es muy fácil carnear, pues a ninguno le falta caballo, bolas, lazo y cuchillo conque agarrar y matar una res, o como cualquiera les da de comer de balde, satisfaciéndose con la sola carne asada, trabajan únicamente para adquirir tabaco que fuman, y el mate de la yerba del Paraguay que beben por lo regular sin azúcar cuantas veces pueden al día.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> [...] A gente plebéia à qual a educação não “restringe” as paixões e a civilidade não ensina aquelas fórmulas de saudações e palavras que qualificam de boa criação, às vezes são mais mentiras consentidas, vivem geralmente com certa independência e franqueza que lhes permite a facilidade de adquirir os alimentos e a natureza do país que habitam. A seguinte [...] é uma pintura que me franqueou um europeu, excelente observador do que nesse país chamam de “guazo” e que é o mesmo que um homem de campo: um cavalo, um laço, umas boleadeiras, [...] é todo seu enxoval de campo. Uma bota de meio pé, umas esporas de latão, que chamam de Nazarenas; uma ceroula com acabamento solto, um calção de tríplice azul ou vermelho, aberto até mais acima da meia coxa, que lhe deixe realçar a ceroula, de cuja cinta pendura ou está presa a faca flamenga; um armador, uma jaqueta, um chapéu redondo de asa muito curta; um lenço de seda de cor e um poncho ordinário é a gala do mais galã dos gaúchos. (ASSUNÇÃO, 1969, p.176)

<sup>15</sup> [...] Não deixarão de se assombrar estes que não se acostumaram a vê-los com a barba sempre crecida, imundos, descalços e ainda sem calções com o “tapa-o-todo” do poncho; por cujas maneiras, modos e vestuário se vêem em conhecimento de seus costumes sem sensibilidade, e quase sem religião. Os chamam Gaúchos, “Camiluchos” ou “Gauderios”. Como lhes é muito fácil carnear, pois a ninguém lhe falta cavalo, boleadeiras, laço e faca com que apanhar e matar uma rês, ou como qualquer lhes dá de comer de graça, satisfazendo-se apenas com carne assada, trabalham unicamente para adquirir o tabaco que fumam, e o chimarrão da erva do Paraguai que bebem regularmente sem açúcar quantas vezes podem ao dia. (ASSUNÇÃO, 1969, p.176)

Vimos vários tipos de descrições diferentes, das quais (Assunção e Sarmiento) voltam no passado para oferecer-nos uma testemunha ocular do tipo gaúcho.

Surgido numa sociedade pastoril primitiva, o gaúcho tinha como armas a faca, a lança e as boleadeiras. A faca era uma herança do conquistador europeu, enquanto a lança e as boleadeiras, que serviam como instrumento de captura de bois e cavalos, foram legados da cultura indígena local. Se o boi foi o fim que determinou o gaúcho, o cavalo foi o meio. Desde a chegada dos espanhóis chamou a atenção o fato de não existirem na região os animais domésticos do velho mundo, com exceção do cão, por isso foi sempre uma grande preocupação introduzir e criar outras espécies animais, principalmente o cavalo. Este servia não só como o principal meio de transporte terrestre, mas também como arma de guerra contra os nativos, e dava também a ele a altura necessária para mirar o campo desde outra perspectiva.

O cavalo é considerado primordial, não é possível imaginar um sem o outro, o complemento perfeito para lidar com o meio ambiente duro e impiedoso, além de longas e esforçadas jornadas. Na relação homem-cavalo prevalece a valorização afetiva. O gaúcho percebe e assimila o animal com uma profundidade que desconhece o puramente prático; e a palavra, ao nomeá-lo, alude a uma espécie de emoção, uma atitude contemplativa, como uma prolongação do gaúcho, uma espécie de sua valia.

A introdução do cavalo, do boi e, em menor escala, do gado ovino, foi um fator decisivo no tipo de civilização a se constituir, criando um universo cultural de onde emergiria representativa a figura do gaúcho. Formado numa sociedade de pastores e guerreiros, o gaúcho não teria existido com as características as quais conhecemos não fosse o cavalo. Carlos Reverbel (1986, p.45-46) nos dá uma ilustração do fato:

[...] Os estancieiros antigos, mesmo os muito ricos, tinham quase sempre um viver agreste morando em casas que primavam pela falta de conforto e não apresentavam qualquer adorno. Era a regra geral, com as exceções de praxe, naturalmente. Essa rusticidade, entretanto, desaparecia por completo, cedendo lugar à verdadeira ostentação, quando se tratava de artigos de montaria, ou de uso de cavalos as esporas de prata, os cabos de rebenque lavrados até o ouro, as guaiacas recamadas de enfeites, as facas finamente ajazadas, os aperos de prata trançada, os palas de pura seda, os ponchos de vicunha franjada.

A compra e venda de couros começa a ser cobiçada cada vez mais pelos comerciantes europeus, ingleses, franceses e holandeses, bem como os portugueses e

espanhóis. A grande procura pelo produto faz com que dos bois seja aproveitada apenas a couraça, em detrimento da carne, dispensada no processo. Isto tudo provocou consigo o contrabando, já que as coroas portuguesa e espanhola, por diversas razões, proibiam o livre comércio.

Madaline Wallis Nichols (1953, p.53) comenta que “a aparição dos gaúchos na sociedade pastoril do pampa encontra-se decididamente vinculada às oportunidades que o contrabando brindou para levar uma vida feliz e fora da lei”. Segundo ela, os gaúchos formavam um grupo diferenciado na sociedade rio-platense entre 1775 e 1875. Havia, anteriormente, “changadores”<sup>16</sup>, gaudérios e, também, gaúchos, atuando isoladamente no negócio clandestino de couros. Com o considerável aumento dos embarques de couros para o mercado europeu, formou-se uma classe gaúcha de comerciantes ilegais que chegou a ser considerada como a escória da sociedade.

Inicialmente, caçava-se e abatia-se o gado onde quer que este fosse encontrado. Depois do aumento na comercialização do couro, os abates passaram a ser organizados em vacarias, o que deu início a uma organização na operação do negócio. As vacarias eram grandes extensões de terra despovoadas e limitadas naturalmente por rios, arroios e outros acidentes naturais. O gado das estâncias tinha a marca de seus proprietários; o gado alçado, sem marcas, ia para as vacarias. Nelas, os estancieros refaziam os rebanhos, alimentavam o negócio com o mercado externo e se adestravam nas práticas campeiras. Naturalmente estas tarefas requeriam o trabalho do “gaudério” ou “gaúcho”, que laçavam ou boleavam os animais, cortavam-lhes os jarretes, sangravam-nos, e tiravam-lhes o couro. Diz Reverbel (1986, p.103) que “o couro chegava a valer quatro vezes o preço do gado em pé”.

Quanto a algumas características lingüísticas e culturais que o gaúcho possuía, é interessante a descrição de Reverbel ao comparar o gaúcho platino com o rio-grandense:

[...] O gaúcho primitivo teve origem étnica na mestiçagem entre espanhóis, portugueses e índios. A contribuição indígena, nessa mescla, era mais acentuada no tipo platino. Entre as heranças portuguesas e espanholas, recebeu o cavalo e a faca, utensílio da maior importância. Servia de arma e era o único instrumento de trabalho no abate do gado e na preparação da courama. E, como sua alimentação era quase exclusivamente carne assada, bastava-lhe a faca para poder devorá-la, nos primeiros tempos sem sal. Do índio ficou com as boleadeiras, o poncho, o mate e a “vincha”, esta usada

---

<sup>16</sup> Pessoa que faz qualquer tipo de serviço, “bico”.

principalmente no pampa rio-pratense. Ambos os tipos, tanto o gaúcho platino como o rio-grandense, incorporaram a sua linguagem elementos indígenas e, em menor escala, negros, mesclando-os ao português e ao espanhol, com arcadismos de ambos os idiomas e mútuas interpretações e influências. Deve-se notar, a respeito, que as vozes africanas ocorrem com frequência bem maior na dialetologia do tipo rio-grandense. (REVERBEL, 1986, p.111-112)

As causas físicas que deram origem à conformação cultural do gaúcho provêm, conforme explanado acima, das características geográficas da região e da influência da cultura do gado bovino incidindo decisivamente na economia. Não obstante, existem, também, as causas “políticas” deste processo.

Assunção (1969, p.23) enumera quatro fatores decisivos para o surgimento do gaúcho:

- O desenvolvimento de grandes fazendas nos arredores da cidade de Montevideu, que em conseqüência da diminuição do gado da banda ocidental do rio Uruguai e das leis que provocam esta diminuição sobre coureadas e mercado de animais, originam métodos particularíssimos de abate e coureada, deixando ao indivíduo que pratica o serviço – o gaúcho – pela sua conta e risco, podendo inclusive ser acusado pelo proprietário de roubo por não ter a licença correspondente, caso ocorra uma inspeção.
- A conquista pacífica do Rio Grande do Sul que coloca os portugueses perto de Montevideu numa ampla fronteira com todas as necessidades derivadas dos novos povoados.
- A expulsão dos jesuítas, como conseqüência do tratado de 1750 entre Espanha e Portugal, provocando a dispersão dos gados das estâncias por todo o Sul, o que aumenta notoriamente a quantidade de gado.
- A crescente liberalização do comércio nacional e internacional com a nova política de Carlos III (lembramos que durante o reinado dos Austrias existia a Lei de Aduana Seca, que obrigava a Buenos Aires a fechar-se ao comércio exterior), favorecendo os portos do Rio da Prata.

Além desses fatores confluentes, não simultâneos, mas, sim, consecutivos, existe outro que também influenciou principalmente o comportamento do gaúcho, aspecto que resulta da crescente rivalidade entre a cidade e o campo.

A organização social das cidades em formação não tem espaço para o nomadismo e a vida desregrada, hábitos que perseguem e marginalizam os homens do campo, os gaúchos e até os pequenos proprietários rurais. O povo do campo, por sua parte, despreza e desconfia dos representantes do colonialismo nas cidades, dos poderosos pelos quais se sente explorado, mas ao mesmo tempo precisa da roda da economia urbana, sem conseguir incorporar-se ao sistema nem se livrar ou prescindir dele. Esta situação traz como consequência um fato crucial na modelagem cultural destes homens: sua liberdade se vê ameaçada, fato que se mostrará irreversível nas décadas posteriores até acabar na diluição do gaúcho como tipo social, no início do século XX.

Rodríguez Molas (1968, p.504) o define de forma nostálgica e nos relata: “como los caminos de aquellos primeros años del siglo XX cruzan la llanura entre líneas paralelas de alambres, como la locomotora suplanta al caballo. La pampa se puebla de ingleses, y lamentablemente ¡la poesía se va, y viene la plata! La tierra siempre será ajena, el suelo escaso y las vacas abundantes, en cuanto los peones criollos que trabajan en el campo miran, con indiferencia, aquellos retazos de un pasado que no precisan recordar”.<sup>17</sup>

Depois de aquietadas as armas dos conflitos bélicos, ou ao menos aqueles conflitos que decidiram tanto a independência do Uruguai e da Argentina quanto às expedições armadas para extermínio ou submissão do índio, e já numa época de relativa paz, houve uma série de medidas que colocariam o gaúcho numa verdadeira encruzilhada: ou se incorporava à nova ordem sócio-político-cultural ou partia para a marginalidade heróica daquele que resiste até o fim.

Entre essas medidas, os Tratados Limítrofes entre Espanha e Portugal, que estabelecem fronteiras fixas, ao menos no papel, e a regulação do comércio com a invalidação do contrabando e as couradas ilícitas, o que determina o fim das atividades clandestinas do gaúcho sob o risco de constituir-se um “fora da lei”. Esta nova situação resulta numa ruptura, e é justamente neste momento que a oposição entre cidade e

---

<sup>17</sup> Os caminhos daqueles primeiros anos do século XX cruzam a planície entre linhas paralelas de arames, como a locomotiva suplanta o cavalo. O pampa se povoa de ingleses, e lamentavelmente a poesia se vai, e vem a prata! A terra sempre será alheia, o solo escasso e as vacas abundantes, enquanto os peões crioulos que trabalham no campo olham, com indiferença, aqueles retalhos de um passado que não precisam lembrar. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968, p.504)

campo mais se exacerba. Neste momento, também, a palavra “gaúcho” adquire uma conotação altamente pejorativa, surgida na cidade em sua rivalidade com o campo.

Ao mesmo tempo, o campo revida com a romantização semântica da palavra, colocada como um título, ou, mais ainda, como um título de honra às tropas de cavalaria do norte argentino comandada pelo Gral. Martín Güemes, nas contínuas incursões às grandes cidades do país, e que efetivamente culminou com a tirania de quase trinta anos de Juan Manuel de Rosas.

O General Güemes deu, assim, “projeção heróica e universal ao vocábulo, mudou em bom grau sua semântica e justificou a aparição de toda uma literatura e uma prosa que haveria de adular o tipo (gaúcho), elevando-o a alturas insuspeitadas”, no dizer de Assunção (1969, p.26).

Todo este processo político, assim como a Grande Guerra do Paraguai e as guerras contra o índio na Argentina, provocaram achaques de “gauchismo” em diferentes tempos e lugares, tanto no Uruguai e na Argentina quanto no Brasil, violentando as incipientes cercas de arames, quebrando os valores instituídos da propriedade, corando-se e abatendo gado “gordo e alheio”, perdendo-se o respeito do valor do gado como propriedade e “campeando outra vez, por pampas, coxilhas e vales, o triplo símbolo do chiripá, o facão e a bota de potro” (ASSUNÇÃO, 1969, p.27).

Já findando o século XIX, temos as redes de alambradas massivas, e as grandes correntes imigratórias européias, principalmente de espanhóis e italianos. Gladys Onega (1982, p.11-12), em sua análise sobre a imigração, interpreta que a realidade foi oposta à idéia de Sarmiento, pois os imigrantes, que segundo esse pensador, deviam povoar o deserto e terminar com a barbárie gaúcha, se concentram nas cidades, sobretudo no litoral e, especialmente, em Buenos Aires, que adquiriu o aspecto de verdadeira cidade cosmopolita. Mas, isto tinha uma razão de tipo econômico: o regime da terra. Quando os imigrantes chegaram, a terra já tinha donos e, se bem se fundaram algumas importantes colônias de proprietários, a maioria ficou como arrendatária dos enormes latifúndios que se formaram nas terras arrebatadas dos índios. E com a era da “ordem pela força” começará uma nova etapa que decidirá a sorte do gaúcho, conforme comenta Assunção:

[..] el tipo se diluye, el estado de gaucho pierde validez y razón de ser, se van perdiendo y desapareciendo sus caracteres esenciales, integrándose totalmente en la nueva sociedad, como proletario rural, más o menos afincado (capataces, peones, troperos, domadores, etc.),

aunque en su trasfondo mantenga muchos de sus rasgos sicosomáticos iniciales, y, entre ellos, como la herencia más viva e imposible de desconocer, el enfrentamiento antagónico con la ciudad, la desconfianza rencorosa de todo lo que provenga de sus “doctores”.(ASSUNÇÃO, 1969, p.27)<sup>18</sup>

E continua:

[...] Algunos, los menos, se marginalizan, ahora sí definitiva e irreversiblemente, en una marcha fatal a la total desintegración del tipo, en una hipertrofia de defectos que resultan así caricaturizados y una ausencia de las virtudes inaugurales de su antiguo estado; van a construir los cordones de desafincados rurales (en el homicidio y el latrocinio, sin medida) y urbanos (el orillero, el compadre, etc.). (ASSUNÇÃO, 1969, p.28)<sup>19</sup>

Como se pode deduzir pela história da formação do tipo social gaúcho, sua evolução e seu desfecho, as apologias, os estereótipos, os ataques, as diversas definições e pontos de vista do que ele era e como se constituía, varia conforme a época, a ideologia, os interesses e função de quem faz essas definições e comentários. Fernando Assunção escreve com o intuito declarado de não perder de vista a importância histórica da figura do gaúcho, ou melhor, da herança que nos legou como tipo cultural, como ele diz:

[...] Vamos por ello (la desaparición del gaucho como tipo social) a utilizar los rótulos empequeñecedores de “mito” o “leyenda”, frente a aquello que no nos parece lo bastante bueno, en nuestro parcial enfoque, aunque ese “mito”, eso que queremos negar, nos esté mostrando a diario y desgarradoramente que es lo más auténtico y verdaderamente nuestro, lo que mejor nos dimensiona y retrata, a través del tiempo y del espacio. (ASSUNÇÃO, 1969, p.29)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> [...] o tipo se dilui, o estado de gaúcho perde validez e razão de ser, se vão perdendo e desaparecendo seus caracteres essenciais, integrando-se totalmente na nova sociedade, como proletário rural, mais ou menos afincado (capatazes, peões, tropeiros, domadores, etc.), ainda que em seu trans-fundo mantenha muitos de seus traços psicossomáticos iniciais, e, entre eles, como a herança mais viva e impossível de desconhecer, o enfrentamento antagônico com a cidade, a desconfiança rencorosa de tudo o que provenha de seus “doutores”. (ASSUNÇÃO, 1969, p.27)

<sup>19</sup> [...] Alguns, uma minoria, se marginalizam, agora sim definitiva e irreversivelmente, numa marcha fatal à total desintegração do tipo, numa hipertrofia de defeitos que resultam assim caricaturescos e uma ausência das virtudes inauguráveis de seu antigo estado; vão a construir os cordões dos sem-teto rurais (no homicídio e o latrocínio, sem medida) e urbanos (o marginal, etc.). (ASSUNÇÃO, 1969, p.28)

<sup>20</sup> [...] Vamos por isso (a desaparecimento do gaúcho como tipo social) utilizar os rótulos menores de “mito” ou “lenda”, perante aquilo que não nos parece bom o suficiente, em nosso parcial enfoque, ainda que esse “mito”, isso que queremos negar, nos esteja expressando dia a dia e de forma dilacerada o que é o mais autêntico e verdadeiramente nosso, o que melhor nos dimensiona e retrata, através do tempo e do espaço. (ASSUNÇÃO, 1969, p.29)

Sarmiento explica o assunto a partir de um pressuposto de “civilização ou barbárie”, oscilando entre o elogio a certas habilidades do gaúcho e a inviabilidade do tipo cultural, numa retórica destinada a convencer as autoridades que guiam o destino de uma nação nova, no terceiro terço do século XIX, e que vê com olhos amedrontados uma Argentina que não esteja calçada nos moldes políticos, sociais e culturais da Europa.

Ricardo Rojas, por sua parte, fazia parte do setor sócio-cultural da Nação já constituída, em pleno século XX, como uma voz intelectual destinada a cobrir os espaços não representados artisticamente, e utiliza a figura do gaúcho como a nobre figura social que encarnará as obras que darão lugar a uma verdadeira literatura nacional, já que autores, público e obras se alimentarão da figura dele.

Acrescentaremos mais uma descrição do que era um gaúcho, ou do que, à época da escrita dos romances, configurava-se como aquele sujeito cultural denominado de gaúcho.

Para essa tarefa transcreveremos a opinião de alguns escritores que analisaram tanto a figura emblemática do gaúcho inserida na literatura quanto a história da casta, a qual nos legou como uma herança perene o folclore e a arte, seus costumes e sua memória, tendo desaparecido seu componente humano. Pedimos desculpas de antemão, entretanto, pela extensão das citações, mas acreditamos que são necessárias para termos uma idéia bem definida, do que foi a casta dos gaúchos nos séculos XVIII e XIX.

Diz Constancio C. Vigil, falando essencialmente da solidariedade e generosidade do gaúcho:

[...] (Usted) llega a un rancho, solicita permiso para pasar la noche y (el gaucho) lo acoge con la más noble hospitalidad. (Usted) Está sin rumbo en el medio del campo, él abandona su reposo o su tarea y lo guía hasta dejarlo en camino seguro. Tiene una deuda con él y él tiene necesidades, pero dice: No se preocupe, [...] usted me paga cuando pueda. [...] (El gaucho) Aguanta estoicamente el sol, el viento, el frío, la lluvia, el hambre, el sueño y las adversidades. No se queja de su pobreza o de sus contratiempos, no deplora su destino, no aflige a ninguno con sus propias amarguras. [...] Es siempre amigo fiel y leal si usted está en la prosperidad o en la indigencia. Altivo y digno en todas las circunstancias, nunca es servil ni orgulloso. Sabe olvidar una ofensa, sabe perdonar, sabe reconciliarse noble y lealmente con el enemigo. (LAPEYRETTE, 1967, p.4)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>[...] (O senhor) chega a um rancho, solicita permissão para passar a noite e (o gaúcho) o acolhe com a mais nobre hospitalidade. (O senhor) Está sem rumo no meio do campo, ele abandona seu repouso ou sua tarefa e o guia até deixá-lo em caminho seguro. Tem uma dívida com ele e ele tem necessidades, mas diz: Não se preocupe, [...] o senhor me paga quando puder. [...] (O gaúcho) Agüenta estoicamente o sol, o



Uma segunda visão do gaúcho nos dá Carlos Guido Lucca, enaltecendo seu estoicismo:

[...] Tenaces en la empresa que comenzaba, había de ser concluida; sufrientes, callados, a la manera de los estoicos; corazón bondadoso; maliciosos y socarrones, sin llegar a zaherir sin un motivo real; generosos, firmes, y valientes. [...] Vivió, sufrió, amó y más que nada, fue un enamorado de la libertad y por ella llegó a ofrendar su vida en el holocausto personal del duelo, cuando se sintió ofendido, y en el sacrificio voluntario, cuando la idea de Patria empezó a echar raíces en su corazón. Su modalidad se imprimió en carácter y mucho de lo suyo perdura aún en nuestro campo y por qué no decirlo, también en la ciudad. Él constituyó en verdad una clase desheredada y fue el último en la paz y el primero en la guerra. (LUCCA, 1975, p.17-18)<sup>22</sup>

Saul Dominguez Saldívar, por sua vez, comenta alguns dos costumes e a forma de desenvolver suas vidas:

[...] La vida errante del gaucho y la soledad, durante los arreos y travesías, lo impulsaban a reunirse alrededor de un fogón con otros paisanos, cuando tenía oportunidad. En los fogones circulaba el “mate”, la típica infusión de yerba mate, tomada en una calabaza con bombilla. Los gauchos lo heredaron de los indios guaraníes y lo difundieron entre otros grupos indígenas, así como entre los blancos de las ciudades. En el fogón los gauchos contaban sus aventuras y desventuras, y si había alguna guitarra lo hacían en forma de verso improvisado. A menudo se entablaban “duelos” entre los cantores, conocidos como “payadas”. Los gauchos tenían también un espacio para la diversión. Entablaban torneos y competencias, carreras de caballos y otros juegos en los que corrían las apuestas. (SALDIVAR, 2004, p.19-20)<sup>23</sup>

---

vento, o frio, a chuva, a fome, o sono e as adversidades. Não se queixa de sua pobreza ou de seus contratempos, não deplora seu destino, não aflige ninguém com suas próprias amarguras. [...] É sempre o amigo fiel e leal esteja o senhor na prosperidade ou na indigência. Altivo e digno em todas as circunstâncias, nunca é servil nem orgulhoso. Sabe esquecer uma ofensa, sabe perdoar, sabe reconciliar-se nobre e lealmente com o inimigo. (LAPEYRETTE, 1967, p.4)

<sup>22</sup> [...] Tenazes na empresa que, começada, tinha que ser concluída; sofridos, calados, à maneira dos estoicos; coração bondoso; maliciosos e debochados, sem chegar a ferir sem um motivo real; generosos, firmes e valentes. [...] Viveu, sofreu, amou e mais do que tudo foi um enamorado da liberdade e por ela chegou a oferecer sua vida no holocausto pessoal do duelo, quando se sentiu ofendido, e no sacrifício voluntário, quando a idéia de Pátria começou a lançar raízes no seu coração. Sua modalidade se imprimiu em caráter e muito do seu perdura ainda em nosso campo e por que não dizê-lo, também na cidade. Ele constituiu em verdade uma classe deserdada e foi o último na paz e o primeiro na guerra. (LUCCA, 1975, p.17-18)

<sup>23</sup> [...] A vida errante do gaúcho e a solidão, durante os arreios e travessias, o impulsionavam a reunir-se ao redor de um fogão com outros paisanos, quando tinha oportunidade. Nos fogões circulava o “chimarrão”, a típica infusão de erva mate, tomada em uma cabaça com bomba. Os gaúchos o herdaram dos índios guaranis e o difundiram entre outros grupos indígenas, assim como entre os brancos das cidades. No fogão os gaúchos contavam suas aventuras e desventuras, e se havia algum violão o faziam em forma de verso improvisado. Com frequência se entabulavam “duelos” entre os cantantes, conhecidos como “payadas”. Os gaúchos tinham também um espaço para a diversão. Entabulavam torneos e

Domingo Faustino Sarmiento, entretanto, oferece outra versão sobre o habitante do pampa, na qual analisa o tipo violento, mas honorável, do mesmo:

[...] El gaucho estima sobre todas las cosas la fuerza física, la destreza en el manejo del caballo, y además el valor. Esta reunión, este *club* diario, es un verdadero circo olímpico en que se ensayan y comprueban los quilates del mérito de cada uno. El gaucho anda armado del cuchillo que ha heredado de los españoles. [...] El cuchillo, a más de un arma, es un instrumento que le sirve para todas sus ocupaciones: no puede vivir sin él [...] El gaucho, a la par de jinete, hace alarde de valiente, y el cuchillo brilla a cada momento describiendo círculos en el aire; juega a las puñaladas como jugaría a los dados. Tan profundamente entran estos hábitos pendencieros en la vida íntima del gaucho argentino, que las costumbres han creado sentimientos de honor y una esgrima que garantiza la vida. El hombre de la plebe de los demás países toma el cuchillo para matar, y mata; el gaucho argentino lo desenvaina para pelear, y hiere solamente. Es preciso que esté muy borracho, es preciso que tenga instintos verdaderamente malos o rencores muy profundos para que atente contra la vida de su adversario. Su objeto es sólo *marcarlo*, darle una tajada en la cara, dejarle una señal indeleble. (SARMIENTO, 1994, p. 50-51)<sup>24</sup>

Jorge Ramos, em *La aventura de la pampa argentina*, e a respeito dos ofícios ou empregos do habitante pampiano, comenta:

[...] Los oficios del habitante pampeano, durante siglos fueron puestos entre comillas, cuestionados, no reconociéndoles la categoría de tales y considerándolos una simple excusa o manera de perder el tiempo. Todos los viajeros ingleses, por ejemplo, coincidieron en esto. Aceptar que el gaucho tuviera un oficio contradecía la fama de haragán o vago que se le había endosado. Sarmiento llegó más lejos: “El gaucho no trabaja”, decía. [...] Lo cierto es que las tareas que desarrolló respondieron a una sabia adecuación al medio; tanto en su modo de habitar y construir como en los de criar o arrear ganado, cultivar (cuando tuvo que hacerlo), o desarrollar una estrategia alimentaría

---

competições, corridas de cavalos e outros jogos nos quais corriam as apostas. (SALDÍVAR, 2004, p.19-20)

<sup>24</sup> [...] O gaúcho estima sobre todas as coisas a força física, a destreza no manejo do cavalo, e, além disso, o valor. Esta reunião, este *clube* diário, é um verdadeiro circo olímpico em que se ensaiam e comprovam os quilates do mérito de cada um. O gaúcho anda armado com a faca que herdou dos espanhóis. [...] A faca, mais que uma arma, é um instrumento que lhe serve para todas as suas ocupações: não pode viver sem ela [...] O gaúcho, ao mesmo tempo que jinete, faz alarde de valente, e a faca brilha a cada momento descrevendo círculos no ar; brinca às facadas como jogaria os dados. Tão profundamente entram esses hábitos briguentos na vida íntima do gaúcho argentino, que os costumes têm criado sentimentos de honra e uma esgrima que garante a vida. O homem da plebe dos demais países pega a faca para matar, e mata; o gaúcho argentino a tira para brigar, e fere somente. É preciso que esteja muito bêbado, é necessário que tenha instintos verdadeiramente maus ou rancores muito profundos para que atente contra a vida de seu adversário. Seu objetivo é só *marcá-lo* no rosto, deixar-lhe um sinal indelével. (SARMIENTO, 1994, p.50-51)

para su subsistencia. Sobre este último punto cabe mencionar que durante siglos su dieta se limitó a carne asada, mate y galleta, constituyendo todavía la base de la alimentación actual. [...] Entre los oficios más frecuentes, casi siempre relacionados con la producción y los servicios, podemos mencionar los de resero, baqueano, rastreador, matarife, enlazador, domador, salador, curandero, peón de campo, etc. Inclusive cabe apuntar como oficio el de payador, una especie de reencarnación del bardo o trovador medieval. [...] En resumen, esa reprobación de la pereza y la haraganería vino acompañada del mito del extranjero industrial, y respondía en última instancia a una ética productivista ligada a la idea del progreso, concebida como categoría europea. (RAMOS, 1992, p.69-70)<sup>25</sup>

Por último, Fernando Assunção, em seu tratado sobre a origem do gaúcho, e citando um relato anônimo de 1794, descreve-nos fidedignamente o *modus vivendi* do campesino, “changador”, “gauderio” ou, finalmente, gaúcho:

[...] las habitaciones de los campesinos, carecen, casi todas, de puertas [...], y se les reemplaza por pieles de vaca, que se colocan a la caída de la noche. [...] Un ejercicio continuado, sin interrupción casi desde su nacimiento, les hace débiles más allá de toda ponderación, sea con el caballo firme, sea para galopar sin fatigarse. En Europa encontrarían, tal vez, que les falta gracia y estilo, [...], cierran poco las rodillas, separan mucho las piernas, [...] pero no existe el menor riesgo de que pierdan el equilibrio ni por un instante, [...] se diría que no forman sino una pieza con el caballo [...]. Estos campesinos no tienen en sus habitaciones otros muebles que un barril para ir a buscar agua, un cuerno para beberla, [...] una jarrita de cobre para calentar el agua para preparar la infusión de la hierba del Paraguay (mate)... Algunos tienen una olla y una jarra, una o dos sillas, y a veces una cama, es decir, un catre formado por cuatro maderos unidos a cuatro estacas que le sirven de pies, con una piel de vaca puesta encima; pero generalmente duermen sobre un cuero extendido en la tierra. Se sientan sobre sus talones, o sobre un cráneo de vaca o de caballo. No comen ni legumbres ni verduras, diciendo que es pasto. [...] No se

---

<sup>25</sup> [...] Os ofícios do habitante pampiano durante séculos foram postos entre aspas, questionados, não foram reconhecidos como categoria e considerados uma simples escusa ou maneira de perder o tempo. Todos os viajantes ingleses, por exemplo, concordaram nisto. Aceitar que o gaúcho tivera um ofício contradizia a fama de preguiçosos ou vagabundos que se lhe havia endossado. Sarmiento chegou mais longe: “O gaúcho não trabalha”, dizia. [...] O certo é que as tarefas que desenvolveu corresponderam a uma sábia adequação ao meio; tanto em seu modo de habitar e construir, como nos de criar ou juntar gado, cultivar (quando teve que fazê-lo), ou desenvolver uma estratégia alimentar para sua subsistência. Sobre este último ponto cabe mencionar que durante séculos sua dieta limitou-se a carne assada, chimarrão e bolacha, constituindo ainda a base da alimentação atual. [...] Entre os ofícios mais frequentes, quase sempre relacionados com a produção e os serviços, podemos mencionar os de tropeiro, guia, rastreador, abatedor, laçador, domador, saladeiro, curandeiro, peão de campo, etc. Inclusive cabe apontar como ofício o de “payador”, uma espécie de reencarnação do bardo ou trovador medieval. [...] Em resumo, essa reprovação da preguiça e ociosidade veio acompanhada do mito do estrangeiro industrial, e respondia em última instância a uma ética produtiva unida à idéia do progresso, concebida como categoria européia. (RAMOS, 1992, p.69-70)

alimentan sino de carne de vaca, asada a la manera de los charrúas, y sin sal. (ASSUNÇÃO, 1969, p.202-203)<sup>26</sup>

Depois de analisar as descrições que se fazem da figura do gaúcho, fica evidente que tanto Eduardo Gutiérrez quanto Ricardo Güiraldes pretenderam deixar-nos, cada um a sua maneira, uma imagem fidedigna do mesmo.

---

<sup>26</sup> [...] as habitações dos campesinos carecem, quase todas, de portas [...] e se substituem por peles de vaca, que se colocam à caída da noite. [...] Um exercício continuado, sem interrupção quase desde seu nascimento, lhes faz débeis além de toda ponderação, seja com o cavalo firme, seja para galopar sem fatigar-se. Na Europa diriam, talvez, que lhes falta graça e estilo, [...] fecham pouco os joelhos, separam muito as pernas, [...] mas não existe o menor risco de que percam o equilíbrio nem por um instante [...] diriam que não formam senão uma peça com o cavalo [...]. Estes campesinos não têm em suas habitações outros móveis que um barril para ir buscar água, um chifre para bebê-la, [...] uma jarrinha de cobre para esquentar a água para preparar a infusão de erva do Paraguai (chimarrão)... Alguns têm uma panela e uma jarra, uma ou duas cadeiras e às vezes uma cama, ou seja, um catre formado por quatro madeiras unidas a quatro estacas que lhe servem de pés, com uma pele de vaca colocada acima; mas geralmente dormem sobre um couro estendido na terra. Sentam-se sobre os calcanhares, ou sobre um crânio de vaca ou de cavalo. Não comem nem legumes nem verduras, dizendo que é capim [...] Não se alimentam senão de carne de vaca, assada à maneira dos charruas, e sem sal. (ASSUNÇÃO, 1969, p.202-203)

## 2.2 A LITERATURA GAUCHESCA

A literatura gauchesca apresenta características particulares que estão ligadas fortemente ao meio rural, habitat do gaúcho, e com raízes populares que vêm da linguagem oral de lendas, canções e poesia. Essa literatura advém de uma arte que conjugava em suas origens a dança, a música e o canto, determinados por um ritmo que ainda permanece na poesia gauchesca. Seus temas são ambientados na vida do campo e abrangem a pátria, a família, a liberdade e a justiça.

Embora seja um lugar comum atribuir à oralidade folclórica os primórdios de uma palavra escrita que resgate a cultura de um povo, o certo é que no caso da literatura gauchesca este folclore não poderá ser dissociado da matriz, sob o risco de desvirtuação. As histórias, as temáticas e, principalmente, o vocabulário, deixarão uma marca moral unívoca no gênero como talvez não aconteça em outros, pois bastarão algumas linhas de leitura de um texto para sabermos que este pertence à literatura gauchesca. Esse texto escrito, contudo, não se pode dizer que tenha sido feito pelos seus protagonistas. Antes disso, a literatura gauchesca foi produzida por gente urbana, mais precisamente a classe letrada de jornalistas, políticos e escritores, não pelo gaúcho típico do campo.

É célebre o ensaio de Borges, *El Martín Fierro*, no qual sustenta esta posição:

[...] La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos; personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menor de los que descubriremos en ella. (BORGES, 1964, p.15)<sup>27</sup>

Menciona Borges em seu livro *Discusión* (1995, p.12): “tachar de artificial o de inveraz a la literatura gauchesca porque ésta no es obra de gauchos, sería pedantesco y

---

<sup>27</sup> [...] A poesia gauchesca é um dos acontecimentos mais singulares que a história da literatura registra. Não se trata, como seu nome pode sugerir, de uma poesia feita por gaúchos; pessoas educadas, senhores de Buenos Aires ou de Montevideú, a criaram. Apesar desta origem culta, a poesia gauchesca é, já o veremos, genuinamente popular, e este paradoxal mérito não é o menor dos que descobriremos nela. (BORGES, 1964, p.15)

ridículo”.<sup>28</sup> E complementa dizendo que “todo gaúcho de la literatura (todo personaje de la literatura) es, de alguna manera, el literato que la ideó” (BORGES, 1995, p.12).<sup>29</sup>

Por outro lado, a literatura gauchesca não se reduz ao relato das peripécias dos gaúchos, mas constitui um universo tão vasto quanto a própria cultura gaúcha. Afirma Borges:

[...] Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaúcho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las guerras anárquicas, hicieron que los hombres de cultura civil se compenetrasen con el gauchaje: de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales, el asombro que uno produjo en otro, nació la literatura gauchesca... (BORGES, 1995, p.12)<sup>30</sup>

Cabe ressaltar, porém, um detalhe que não é menor, e que a olhos atentos não passará despercebido e fará a verdadeira diferença entre a legitimidade de um gênero, sua validade genuína e a simples imitação: apesar da literatura gauchesca ter sido feita por homens de letras, alguns deles conheciam, por diversas razões, e intimamente, a vida do gaúcho, no campo, quando não pertenciam, de algum modo, tanto ao universo cultural da cidade quanto ao das campinas pampianas.

Assim, Borges analisa o *Martín Fierro*, e comenta:

[...] El hecho es que a los hombres de la ciudad, la campaña sólo nos puede ser presentada como un descubrimiento gradual, como una serie de experiencias posibles. Es el procedimiento de las novelas de aprendizaje pampeano. *The Purple Land* (1885) de Hudson y *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, cuyos protagonistas van identificándose con el campo. No es el procedimiento de Hernández, que presupone deliberadamente la pampa y los hábitos diarios de la pampa, sin detallarlos nunca - omisión verosímil en un gaúcho que habla para otros gaúchos -. (BORGES, 1995, p.29)<sup>31</sup>

<sup>28</sup> “Classificar a literatura gauchesca de artificial ou inverídica porque esta não é obra de gaúchos seria pedante e ridículo”. (BORGES, 1995, p.12)

<sup>29</sup> “Todo gaúcho da literatura (toda personagem da literatura) é, de alguma maneira, o literato que a idealizou” (BORGES, 1995, p.12)

<sup>30</sup> Derivar a literatura gauchesca de sua matéria, o gaúcho, é uma confusão que desfigura a notória verdade. Não menos necessário para a formação deste gênero que o pampa e as coxilhas foi o caráter urbano de Buenos Aires e de Montevideú. As guerras da Independência, a guerra do Brasil, as guerras anárquicas fizeram que os homens da cultura civil se compenetrassem com o gaúcho: da casual conjunção desses dois estilos vitais, o asombro que um produz no outro, nasceu a literatura gauchesca... (BORGES, 1995, p.12)

<sup>31</sup> [...] O fato é que, aos homens da cidade, a campina só nos pode ser apresentada como um descobrimento gradual, como uma série de experiências possíveis. É o procedimento das novelas de

De fato, José Hernández, o autor do *Martín Fierro*, foi jornalista, deputado e senador, mas também militar e homem de campo.

A importância de um trabalho de comparação de personagens pertencentes a romances do gênero gauchesco manifesta-se, então, pela própria originalidade que representa este tipo de cultura. Mais do que nativista, mais do que tradicionalista ou regionalista, a literatura gauchesca retrata um povo que gerou uma cultura alternativa, em seu momento, ao forasteiro da cultura hispânica e ao autóctone da tradição indígena.

O gaúcho “recogió, en su tiempo, la esencia de nuestra tierra virgen y de su pueblo primitivo” (ROJAS, 1948, p.638).<sup>32</sup>

Continua Rojas (1948, p.639):

[...] (los gauchos) son por su técnica embrionaria y su emoción auténtica, los primitivos de una real y venidera literatura nacional. [...] Se equivocan los que piensan que toda esa producción es despreciable porque es rústica. Equivócanse los que buscan entre tales ensayos nuestros clásicos, como si la nuestra fuese una civilización ya realizada y no una civilización por realizarse. Si el arte argentino ha de pintar nuestros paisajes y perpetuar sus tradiciones, revelando el misterio de la vida humana en nuestro ambiente, los futuros poetas, dramaturgos y novelistas de la argentinidad, han de decir en formas superiores lo que dijeron esos primitivos, o han de repetir la propia actitud espiritual de esos humildes predecesores cuando intenten mostrar las nuevas inquietudes del amor, del dolor y de la gloria que la civilización vaya creando en el mismo ambiente de la naturaleza americana.<sup>33</sup>

Como dito anteriormente, a apologia de Rojas tanto ao gaúcho personagem quanto ao seu gênero gauchesco obedece ao seu compromisso com as elites políticas da época, das quais ele formava parte como político e ministro. Não deixa de esboçar algumas idéias plausíveis no plano romântico, no entanto, os estilhaços da literatura

aprendizagem pampiana. *The Purple Land* (1885), de Hudson, e *Dom Segundo Sombra* (1926), de Güiraldes, cujos protagonistas vão identificando-se com o campo. Não é o procedimento de Hernández, que pressupõe deliberadamente o pampa e os hábitos diários do pampa, sem detalhá-los nunca - omissão verossímil em um gaúcho que fala para outros gaúchos-. (BORGES, 1995, p.29)

<sup>32</sup> (O gaúcho) “absorveu, no seu tempo, a essência de nossa terra virgem e de seu povo primitivo”. (ROJAS, 1948, p.638)

<sup>33</sup> [...] (os gaúchos) são por sua técnica embrionária e sua emoção autêntica os primitivos de uma real e vindoura literatura nacional. [...] Se equivocam os que pensam que toda essa produção é depreciável porque é rústica. Enganam-se os que buscam entre tais ensaios nossos clássicos, como se a nossa fosse uma civilização já realizada e não uma civilização por realizar-se. Se a arte argentina há de pintar nossas paisagens e perpetuar suas tradições, revelando o mistério da vida humana em nosso ambiente, os futuros poetas, dramaturgos e novelistas da argentinidade hão de dizer em formas superiores o que disseram esses primitivos, ou ter de repetir a própria atitude espiritual desses humildes predecessores quando tentem mostrar as novas inquietudes do amor, da dor e da glória que a civilização vai criando no mesmo ambiente da natureza americana. (ROJAS, 1948, p.639)

moderna que jogam por água abaixo toda pretensão do gaúcho como uma “real e verdadeira literatura nacional”. Consideramos que a literatura gauchesca foi, talvez, mais do que isso, um tipo de literatura única em sua espécie, como já mencionou Borges, mas não representativa de uma “literatura nacional” *per se*.

Alejandra Laera (2004, p.126), no seu ensaio sobre os intercâmbios e contatos que se produzem na confrontação da literatura popular e a literatura culta, e citando a Pedro Goyena, em um escrito de 1969, diz:

[...] El gaucho es el tipo original, característico de nuestra sociedad. En él se reúne lo que tenemos de nuestro verdaderamente. Por eso las producciones literarias que pueden, con razón, llamarse argentinas son las que describen el campo en que se desenvuelve y actúa, como *La Cautiva*, las que describen el gaucho mismo, como el *Facundo*, las que describen el escenario y el autor, como el *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez.<sup>34</sup>

A literatura gauchesca na Argentina obedeceu, de qualquer maneira, e sem poder ter sido diferente, à conformação de uma identidade nacional que precisava estabelecer um discurso que reproduzisse as aspirações políticas e sociais da Nação, ao tempo que instaurava um herói popular que contivesse todos os setores sociais que se veriam, assim, representados.

Era necessário, também, mostrar ao mundo que o argentino não era mais simplesmente o espanhol americanizado, nem o crioulo, e sim um novo tipo cultural diferente, com aspirações diferentes e uma voz diferente. O gaúcho era, sem dúvida, não só a melhor, mas talvez a única figura possível (como no início da literatura brasileira foi o “bom selvagem”, de José de Alencar, entre outros) a cumprir esses quesitos, participe efetivo tanto nas lutas da Independência quanto nas da Guerra Civil e nos enfrentamentos contra os índios. O gaúcho constituiu-se num ícone cultural, num ser cultural diferente, dado o processo de formação decorrente da natureza que teve que enfrentar e do convulsivo momento histórico de guerras entre portugueses, espanhóis, as elites independentes e a presença sempre ameaçadora do índio.

Deste modo, e como pólo receptor de anseios, frustrações e esperanças do povo argentino, o gaúcho será o canalizador e catalisador dentro do processo do discurso

---

<sup>34</sup> [...] O gaúcho é o tipo original, característico de nossa sociedade. Nele se reúne o que temos de verdadeiramente nosso. Por isso as produções literárias que podem com razão chamar-se argentinas são as que descrevem o campo em que se desenvolve e atua como *La Cautiva*, as que descrevem o próprio gaúcho como o *Facundo*, as que descrevem o cenário e o autor, como o *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez. (LAERA, 2004, p.126)



tendente a fortalecer e unificar o imaginário social. Nora Domínguez analisa esta situação comparando duas épocas representativas do gaúcho ocupando esse lugar a que nos referimos, no século XIX e no século XX:

[...] La (literatura) gauchesca del siglo XIX ya había concluido y no sin gloria y las injusticias sobre los hombres del campo ya habían sido literaturizadas magistralmente por Hernández, del Campo o Eduardo Gutiérrez. La narrativa rural del 20 retoma, entonces, un esquema ideológico que se traduce en una prolongación obstinada de personajes y mundos desaparecidos o en vías de desaparecer y que se convierte [...] en un impulso de renovación fracasado. (DOMÍNGUEZ, 1989, p.287)<sup>35</sup>

E em outro lugar acrescenta:

[...] En la década del 20, la narrativa rural se hace cargo de una deuda. Deuda con una tradición, en este caso, la gauchesca. Retomar una tradición obedece a una colocación ideológica que lee en la gauchesca el mito de lo genuinamente nacional. (DOMÍNGUEZ, 1989, p.287)<sup>36</sup>

Fica claro, então, que a literatura utilizou a figura do gaúcho não só para exaltá-lo, mas também com evidentes fins políticos e sociais. Não foi à toa que homens comprometidos com o poder político como Leopoldo Lugones, por exemplo, elevaram a figura do Martín Fierro à de ícone da nação, esquecendo-se por completo de seu autor. No seu estudo preliminar a *Martín Fierro*, Jorge Rivera comenta:

[...] Lugones adscribe el poema de Hernández a un proyecto más ambicioso, desde el punto de vista político-cultural, y lo promueve a la categoría de *epopeya nacional*; lo convierte en hito o articulación de un proceso mucho más vasto de “cristalización épica” de la identidad nacional. (RIVERA, 1979 *apud* HERNÁNDEZ, 1979, p.V)<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> [...] A (literatura) gauchesca do século XIX já havia concluído, e não sem glória, e as injustiças sobre os homens do campo já haviam sido literaturadas magistralmente por Hernández, del Campo ou Eduardo Gutiérrez. A narrativa rural dos anos 20 retoma, então, um esquema ideológico que se traduz numa prolongação obstinada de personagens e mundos desaparecidos ou em vias de desaparecer e que se converte [...] em um impulso de renovação fracassado. (DOMÍNGUEZ, 1989, p.287)

<sup>36</sup> [...] Na década de 20, a narrativa rural forma-se de uma dívida. Dívida com uma tradição, neste caso, a gauchesca. Retomar uma tradição obedece a uma colocação ideológica que lê na gauchesca o mito do genuinamente nacional. (DOMÍNGUEZ, 1989, p.287)

<sup>37</sup> [...] Lugones subordina o poema de Hernández a um projeto mais ambicioso, desde o ponto de vista político-cultural, e o promove à categoria de *epopéia nacional*; o converte em marco ou articulação de um processo muito mais vasto de “cristalização épica” da identidade nacional. (RIVERA, 1979, *apud* HERNÁNDEZ, 1979, p.V)

Lugones, em seu *El payador*, na tentativa de mitificar o gaúcho, diz que este foi “o herói e o civilizador do pampa”, considerando que o principal obstáculo que oferecia o pampa para sua conquista era sua vasta imensidão, e comenta que “El único que podía contener con eficacia la barbarie era un elemento que, participando como ella de las ventajas locales, llevase consigo el estímulo de la civilización. Y este es el gaucho, producto pintoresco de aquel conflicto” (LUGONES, 1979, p.36- 42).<sup>38</sup>

Já na terceira década do século o processo de organização nacional estava (quase) concluído. A esse respeito Rivera nota que:

[...] Frente a esta línea, reivindicativa pero en el fondo con algo de estéril y mayestática mistificación, parece singularmente importante la contribución del Borges temprano que replantea, hacia comienzos de la década del 30, la óptica convencional de los críticos hernandeanos. Sutil y paradójico, lúcido pero también arbitrario, el Borges de *Discusión* (1932) retoma en forma parcial la actitud crítica de Calixto Oyuela. Su actitud frente al “mito épico” en *Antología poética hispanoamericana*, (1919-1920), negando el carácter épico que sustentaba Lugones pero remarcando, al mismo tiempo, la naturaleza eminentemente literaria y el gran mérito poético del *Martín Fierro*. (RIVERA, 1979 *apud* HERNÁNDEZ, 1979, p. VI)<sup>39</sup>

As origens da literatura gauchesca podem ser rastreadas com a evolução e transformação das distintas classes sociais, conforme as antigas colônias iam emancipando-se das coroas européias. De um modo geral, a historiografia coloca a situação político-social de então como um enfrentamento entre os estratos crioulos encabeçados pela incipiente burguesia mercantil e os exércitos espanhóis com alguns partidários autóctones que não aderiam à causa revolucionária. O estado das coisas, porém, era mais complexo. Uma observação mais profunda e menos romântica delata uma notória divisão dentro das classes ávidas por emancipação, dentro do “povo”, principalmente os setores pertencentes à classe pecuarista. E é justamente no que trata do boi, do cavalo, da terra, no meio rural, enfim, onde provém o material que dará forma e conteúdo à literatura gauchesca. Ángel Rama (1982, p.29) expressa:

<sup>38</sup> O único que podia conter com eficácia a barbárie era um elemento que, participando como ela das vantagens locais, levasse consigo o estímulo da civilização. E este é o gaúcho, produto pitoresco daquele conflito. (LUGONES, 1979, p.36-42)

<sup>39</sup> [...] Frente a esta linha, reivindicativa, mas no fundo com algo de estéril e majestática mistificação, parece singularmente importante a contribuição do Borges antecipado, quem reformula, nos começos da década dos 30, a ótica convencional dos críticos “hernandeanos”. Sutil e paradoxal, lúcido, mas também arbitrário, o Borges de *Discusión* (1932) retoma em forma parcial a atitude crítica de Calixto Oyuela. Sua atitude frente ao “mito épico” em *Antologia poética hispano-americana* (1919-1920), negando o caráter épico que sustentava Lugones, mas remarcando, ao mesmo tempo, a natureza eminentemente literária e o grande mérito poético do *Martín Fierro*. (RIVERA, 1979, *apud* HERNÁNDEZ, 1979, p.VI)

[...] La mejor crítica ha destacado que es un movimiento típicamente literario, con autores individuales de cierto nivel cultural, con una actitud adecuada a esos niveles, con una muy notoria opción de público. La literatura gauchesca, que ha sido objeto de diversas clasificaciones, que obedece a la incorporación de autores y corrientes que la acercan o la alejan del estrato folklórico, también apunta [...] a la existencia de clases sociales con rasgos diferentes. Si en un caso se trataba de estratos urbanos, en el de las literaturas gauchescas se trata de estratos rurales o pueblerinos.<sup>40</sup>

E é preciso observar um detalhe central na formação desta literatura: ela não denuncia a princípio as injustiças cometidas pelo poder central contra as colônias, não faz de uma apologia da revolução seu *leit motiv*, mas delata a fratura dentro de uma classe social, com atores em formação que optarão por sujeitar-se às bandeiras revolucionárias em sua maioria, em contraposição a outros que persistirão numa atitude conservadora. O que se narra é a incipiente consciência de classe que se forma nos estratos mais afastados da estrutura econômico-social, isto é, o homem do campo.

Rama (1982, p.60-61-62-63) divide a literatura gauchesca em quatro etapas bem definidas:

- Epicentro revolucionário 1810/1828-30, com a ascensão de Juan Manuel de Rosas e a independência do Uruguai, na produção fundacional de Bartolomé Hidalgo;
- Luta de facções centralizadas em Rosas, até sua queda (1832-1852), tendo Hilário Ascasubi como principal figura; aceitação das estruturas literárias do primeiro período adaptadas e reconhecidas pelos intelectuais cultos da época, poetas ao serviço dos partidos cumprindo uma função mediadora entre dirigentes e massas analfabetas;
- Período de transição que vai até 1870 com a assunção de Bartolomé Mitre e seu governo liberal, cujo principal expoente é Estanislao del Campo, discípulo de Ascasubi; há uma sorte de transmutação da poesia gauchesca, que converge para a poesia culta, distancia-se um pouco do campo, mas manifesta sua vocação nacional;

---

<sup>40</sup> [...] A melhor crítica tem destacado que é um movimento tipicamente literário, com autores individuais de certo nível cultural, com uma atitude adequada a esses níveis, com uma muito notória opção de público. A literatura gauchesca que tem sido objeto de diversas qualificações, que obedece à incorporação de autores e correntes que a aproximam ou afastam do estrato folclórico, também aponta [...] à existência de classes sociais com traços diferentes. Se em um caso tratava-se de estratos urbanos, no das literaturas gauchescas trata-se de estratos rurais ou povoados. (RAMA, 1982, p.29)

- Inaugurado com uma brusca modificação estética com *Los tres gauchos orientales*, de Eduardo Lussich, e *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández; há uma mitologização do assunto – o gaúcho – e a aceitação da nova ordem imposta pelo liberalismo, isto é, a derrota rural, com *La vuelta de Martín Fierro*; vai até o final do século e sua principal característica é a transferência dos assuntos ao estrato superior da literatura e desta às massas alfabetizadas, graças ao jornalismo popular e seu apogeu com a publicação dos folhetins; marca uma sorte de canonização que dura até nossos dias.

O embrião situa-se com o poeta Bartolomé Hidalgo, nascido no Uruguai em 1788, autor de *Diálogos patrióticos*, o homem do campo reclamava sua incorporação econômica, política e social, e Hidalgo mediante seus escritos batalhou para que isso aconteça.

Isto significa que a literatura gauchesca teve seu campo textual delimitado pelo discurso social de uma classe e os traços artísticos necessários para a veiculação desse discurso. Neste contexto, é interessante observar que os primórdios da literatura gauchesca não parecem ser obra de “pessoas educadas, senhores de Buenos Aires e Montevideú”, nas palavras de Borges. Rama (1982, p.30), coincidindo com Borges na futilidade de derivar a literatura gauchesca de sua matéria, afirma:

[...] De poco sirve, para detectar esa vinculación, apelar a los orígenes sociales de los escritores porque, como ya hemos indicado, no es ese un elemento determinante, (de hecho la mayoría de los gauchescos pertenecía, o a los estratos campesinos, o, sobre todo, a los urbanos inferiores, como Bartolomé Hidalgo) sino a la situación del pensar y el sentir, de un estrato social, que realiza el escritor, sea cual fuere su nivel educativo.<sup>41</sup>

Com respeito à construção textual, a literatura gauchesca concebe uma estilística diferente de todo o realizado antes e depois, e daí sua notória marca registrada, sem parâmetros comparativos plausíveis. Sabemos que as literaturas regionalistas como, por exemplo, a literatura sertaneja, utilizou vários procedimentos para transmitir sua mensagem, para colorir seu mundo. Rónai, comentando a obra de Guimarães Rosa, observa:

---

<sup>41</sup> De pouco serve, para detectar essa vinculação, apelar às origens sociais dos escritores porque, como já indicamos, não é esse um elemento determinante (de fato a maioria dos gauchescos pertenciam, ou aos estratos campesinos, ou, sobretudo, aos urbanos inferiores, como Bartolomé Hidalgo) senão à situação do pensar e do sentir, de um estrato social, que realiza o escritor, seja qual for seu nível educativo. (RAMA, 1982, p.30)

[...] Como escritor regionalista, Guimarães Rosa estabeleceu uma nova técnica de transmissão dos valores culturais do mundo sertanejo. Não se serviu indistintamente da linguagem regional por inteiro em seus livros, não restringiu a fala regionalista às personagens exclusivamente e nem substituiu esta por uma linguagem literária; a solução que adotou foi a de deixar que o mundo lingüístico sertanejo, de provérbios, adágios, sinais e expressões populares, infiltrasse o modo expositivo e pessoal de seu estilo; não somente explorou as riquezas da língua portuguesa, mas a submeteu a um processo incessante e permanente de alquimia para testar sua potencialidade. (RÓNAI, 1969, *apud* ROSA, 1969, p.xli)

Pois bem, vejamos a leitura que Ángel Rama faz neste aspecto estilístico da literatura gauchesca:

[...] el pasaje de un escritor perteneciente al circuito alfabeto culto (de cualquier nivel), al oral rural, implica obligadamente la percepción de la distancia fonética, sintáctica y lexical en que se encuentra el dialecto regional respecto de la norma culta, lo que puede acarrear su manejo con un espíritu sistemático que por lo común está ausente del hablante. Cuando éste adopta una actitud creativa literaria tiende a “hablar bien”, o sea a asumir los dictámenes de los estamentos superiores. [...] El poeta gauchesco hace el camino inverso, va hacia el habla dialectal y a veces (Estanislao del Campo) la somete a un régimen normativo que no es propio del hablante. La imposición de un régimen normativo al dialecto, para trasmutarlo en lengua literaria, es buen índice del recorrido que hace el poeta desde su lengua propia a la presuntamente rural. (RAMA, 1982, p.30-31)<sup>42</sup>

Estas operações estão dadas pela necessidade de incorporação de uma “voz”, de um “discurso”, por parte da nova classe camponesa que reclama seu lugar ao sol do novo país. Neste sentido, temos mais uma vez a opinião de Rama:

[...] Sea cual fuere la solución que le confieren los diversos poetas, estamos en presencia de una lengua literaria y no de una transposición dialectal. Esa lengua es parte central del proyecto literario (y) revela la concepción literaria que sostiene la invención de la gauchesca y la

---

<sup>42</sup> [...] a passagem de um escritor pertencente ao circuito alfabeto culto (de qualquer nível), ao oral rural, implica obrigatoriamente a percepção da distância fonética, sintática e lexical em que encontra o dialeto regional respeito da norma culta, o que pode originar seu manejo com um espírito sistemático que em geral está ausente do falante. Quando este adota uma atitude criativa literária tende a “falar bem”, ou seja, assumir os ditames das instâncias superiores. [...] O poeta gauchesco faz o caminho inverso, vai para a fala dialectal e às vezes (Estanislao del Campo) a submete a um regime normativo que não é próprio do falante. A imposição de um regime normativo ao dialeto, para transmutá-o em língua literária, é um índice bom do percurso que faz o poeta desde sua língua própria à suposta rural. (RAMA, 1982, p.30-31)

distingue de las formas peculiares de la poesía folclórica. (RAMA, 1982, p.31)<sup>43</sup>

Segundo Rama, Hidalgo “cultiva a poesia gauchesca e deste gênero particular é mestre e criador”. Para esta concepção, o poeta requer inicialmente de uma série de passos que, harmonizados e estruturados, permitem levar adiante a empresa.

Inicialmente, Hidalgo se atrela às formas neoclássicas tradicionais, com suas características estéticas nascidas na Espanha e mantidas de maneira conservadora no seio do povo. Deste modo, abandona o caminho da arte derivada do projeto alfabetizador iniciado pelas burguesias comerciais incipientes, tendentes a sentar as bases do liberalismo através do indivíduo criador, refugiando-se na oralidade e no regional e particular. Este movimento, porém, tende justamente a incorporar o novo setor social que será o protagonista – a personagem – do novo momento histórico. E “o poeta que dá esse passo, por mais vinculado que estiver aos ‘gaudérios’, não é um deles, mas age como um escritor culto de um estrato baixo que põe em funcionamento um projeto sócio-literário, como qualquer poeta moderno” (RAMA, 1982, p.33).

Dado esse passo calculado, o processo comporta um avanço para uma dissociação de formas e conteúdos, onde se aproveitam formas tradicionais poéticas, como a ‘copla’, o ‘repente’, as ‘décimas’, etc., dando-lhes um conteúdo estritamente político e originando uma arte híbrida, mas que situada no contexto histórico sustenta uma adequada temperatura artística.

Por último, coloca-se a poesia a serviço da língua falada, abastecida com um repertório de refrões, provérbios, frases feitas e trocadilhos, refletindo a abertura social do processo revolucionário e integrando-o no campo literário. Há “um pacto de uma ideologia moderna com uma forma conservadora através do funcionamento poético de uma língua” (RAMA, 1982, p.62). A origem mesma da literatura gauchesca, então, comporta um unívoco cunho político, o que talvez seja uma redundância, já que provavelmente todas nossas ações são políticas. Para Rama:

[...] resultó la más adecuada expresión de las nuevas sociedades, por lo cual ha de revelar, en el inmediato período de la decepción al levantarse la burguesía con todo el poder, los anticipos del estilo romántico aun antes que se consolide en América a través de los esquemas europeos. [...] Se trata de los primeros ejemplos de

---

<sup>43</sup> [...] Seja qual for à solução que lhe conferem os diversos poetas, estamos na presença de uma língua literária e não de uma transposição dialectal. Essa língua é parte central do projeto literário (e) revela a concepção literária que sustenta a invenção da gauchesca e a distingue das formas peculiares da poesia folclórica. (RAMA, 1982, p.31)

mestizaciones literarias que conoce nuestra América. No otra cosa han sido sus mayores creaciones artísticas. (RAMA, 1982, p.42-43)<sup>44</sup>

Josefina Ludmer avalia este período considerando o gênero literário gauchesco a partir de dois limites, duas ‘beiras’, alta e baixa, interior e exterior. Há uma série de escrituras produzidas durante a revolução, composta por poemas, panfletos políticos, relatos diversos, descrições de batalhas, cartas e leis que constituem o ‘exterior’ ao gênero assim como músicas, gritos, medos, “coisas que nunca tinham sido escritas”. E faz uma análise:

[...] Cuando Hidalgo escribe por primera vez la voz del gauchista patriota produce otro escándalo, el literario. Amplia la definición de “literatura” porque pone allí lo todavía no escrito, la música cantada de su presente. Una revolución literaria no es más que la ampliación de una frontera o un salto. Consiste en que lo que estaba por debajo de la orilla que definía lo literario (lo literario de la época: odas el *Himno*, la *Marcha oriental*) se da vuelta y se coloca, por este giro, arriba de la orilla. Y entonces reorganiza no sólo el espacio de arriba (la “literatura”) sino también el de abajo (la “no literatura”). (LUDMER, 1988, p.43)<sup>45</sup>

A poesia popular de Bartolomé Hidalgo se transformará em gênero literário, literatura gauchesca, em duas fases posteriores que terão como protagonistas Hilario Ascasubi e Estanislao del Campo.

Inicialmente a poesia gauchesca cantou a revolução e confundiu-se com o setor social que servia, por sua vez, como provedor de personagens e temas. Na segunda fase, cujo epicentro está em Hilário Ascasubi – autor de *Santos Vega* –, a poesia gauchesca se bifurca e serve para louvar ou desacreditar indistintamente dois lados contrários, unitários e federais, tendo este último como chefe o “tirano” Juan Manuel de Rosas, a quem Ascasubi combateu sistematicamente com a palavra escrita. A poesia gauchesca, assim, continua a serviço de interesses políticos, numa Argentina dividida pela guerra

<sup>44</sup> [...] resultou a mais adequada expressão das novas sociedades, pela qual há de revelar, no imediato período da decepção ao levantar-se a burguesia com todo o poder, as antecipações do estilo romântico mesmo que se consolide na América através dos esquemas europeus. [...] Trata-se dos primeiros exemplos de mestiçagem literárias que conhece nossa América. Suas maiores criações artísticas não têm sido outra coisa. (RAMA, 1982, p.42-43)

<sup>45</sup> [...] Cuando Hidalgo escribe por primera vez la voz del gauchista patriota produce otro escándalo, el literario. Amplia la definición de “literatura” porque pone allí lo que todavía no escrito, la música cantada de su presente. Una revolución literaria no es más que la ampliación de una frontera o un salto. Consiste en que lo que estaba por debajo de la orilla que definía lo literario (lo literario de la época: odas el *Himno* a *Marcha oriental*), se da vuelta y se coloca, por este giro, en cima daquele patamar. E então reorganiza não só o espaço acima (a “literatura”), como também o de baixo (a “não literatura”). (LUDMER, 1988, p.43)

civil. Isto é, uma nação que ainda não encontrou a estabilidade de algum sistema que lhe permita sentar as bases de uma literatura como veículo de coesão social.

A diferença em relação à primeira fase, revolucionária, consiste em que os apelos são mais dirigidos ao coração ou às emoções do que ao cérebro ou a algum ideal; a nota doutrinária é substituída por um romantismo dramático. A obra literária desta segunda fase obedece, em última instância, ao comando político que oportunamente contrata e financia poetas para fortalecer a adesão das massas a seus caudilhos. Rama (1982, p.93) manifesta:

[...] El régimen caudillista se apropió del poeta y lo integró a su sistema de dominación: un ayudante asalariado, a cargo de quien estuvo soliviantar la imaginación popular. A su vez los poetas acuñaron imágenes de los jefes que habrían de contribuir a mantener, más allá de los plazos razonables, más allá de su decadencia, el prestigio de los conductores personales.<sup>46</sup>

A fase seguinte tem Estanislao del Campo – autor de *Fausto* – como eixo, com uma poesia mais apurada, mais culta, e dentro de moldes estéticos mais refinados do que a poesia de Ascasubi. Por sinal, Del Campo era admirador de Ascasubi e foi influenciado pelo mesmo, a ponto de ser considerado um continuador daquele. A diferença, porém, está na situação política e social do país; à queda de Rosas, em 1852, seguem-se quase dez anos de instabilidade sócio-política até ocorrer a batalha de Pavón, em 1861.

Del Campo se incorpora ao jornalismo militante aderindo à doutrina política do “mitrismo”, de enorme importância e repercussão. Em 1862, com Bartolomé Mitre já na presidência, Del Campo adota a condição de propagandista de uma ideologia, mais do que de uma facção, já que as guerras tinham acabado e Rosas havia sido derrotado. Nesta nova situação política e social, Del Campo produzirá sua obra fazendo uma *tabula rasa*:

[...] La poesía política que había atravesado los dos períodos iniciales, el revolucionario que protagoniza Hidalgo y el partidista de Ascasubi, ha llegado a su agotamiento. La bifurcación que se produce ahora dentro de la sociedad rioplatense abre el tercer período del “estilo

---

<sup>46</sup> [...] O regime caudilhisto se apropriou do poeta e o integrou ao seu sistema de dominação: um ajudante assalariado que se encarregava de instigar a imaginação popular. Por sua vez os poetas cunharam imagens dos chefes que haveriam de ajudar a manter, além dos prazos razoáveis, mais além de sua decadência, o prestígio dos condutores pessoais. (RAMA, 1982, p.93)



particular”. [...] No tiene sentido ni representa a este sector, una poesía política en lengua gaucha una vez que se ha clausurado con Pavón (1861) la necesidad de difundir consignas y de movilizar las conciencias de los paisanos para la lucha. (RAMA, 1982, p.96)<sup>47</sup>

E enquanto a nova elite forma o público para o qual Del Campo escreve, os ‘paisanos’ vêm com tristeza, raiva e desespero, que, depois de servir à causa da independência e à causa nacional, depois de serem seduzidos pelos poetas dos partidos com suas retóricas textuais, ficam sem nada do que lhes tinha sido prometido. O investigador e historiador Rodríguez Molas, em sua *Historia social del gaucho*, com o título de “Povo e literatura”, comenta a situação do gaúcho e de algumas vozes que se levantam para denunciar a injustiça que se comete contra ele. Diz:

[...] La poesía popular, poco tiempo después de iniciarse la revolución, trata el tema de la diferenciación jurídica entre las personas. Bartolomé Hidalgo, el popular poeta de los cielitos y diálogos, anuncia a los gauchos que se reúnen en las pulperías y junto al fogón para escuchar la lectura de los versos, que las leyes de los ‘poderosos’ son injustas, a pesar de la denominación de igualdad que se coloca al nuevo sistema político. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968, p.192-193)<sup>48</sup>

E cita uma poesia de Hilario Ascasubi:

[...] Y en cuanto se arma una guerra  
sin más averiguación  
de si es regular o injusta  
nos prendemos el latón  
y dejando las familias  
andamos años enteros  
encima del mancarrón  
casi siempre unos con otros  
matándonos al botón.  
Así de la paisanada  
los puebleros con razón  
suelen reírse, porque saben  
que los gauchos siempre son

<sup>47</sup> [...] A poesia política que havia atravessado os dois períodos iniciais, o revolucionário que protagoniza Hidalgo e o partidista de Ascasubi, chegou a seu esgotamento. A bifurcação que se produz agora dentro da sociedade “rio-platense” abre o terceiro período do “estilo particular”. [...] Não tem sentido nem representa a este sector uma poesia política em língua gaúcha, uma vez que se há determinado com Pavón (1861) a necessidade de difundir ordens e de mobilizar as consciências dos paisanos para a luta. (RAMA, 1982, p.96)

<sup>48</sup> [...] A poesia popular, pouco tempo depois de iniciar-se a revolução, trata o tema da diferenciação jurídica entre as pessoas. Bartolomé Hidalgo, o popular poeta dos “cielitos” e diálogos, anuncia aos gaúchos que se reúnem nos armazéns e junto ao fogão para escutar a leitura dos versos que as leis dos ‘poderosos’ são injustas, apesar da denominação de igualdade que se coloca ao novo sistema político. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968, p.192-193)

los pavos que en las cuestiones  
quedan con la panza al sol. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968,  
p.194)<sup>49</sup>

Ángel Rama é conclusivo:

[...] Los soldados de las montoneras y los gauchos de botas de potro comprueban que nada les ha tocado en el pregonado reparto de beneficios con los que los habían ilusionado los poetas del partido. Ahora descubren que no se los considera parte de la nación. Ellos son, simplemente, una clase “desheredada”... [...] Para esa mayoría de hombres desamparados habrán de escribirle Antonio Lussich y José Hernández, proporcionándoles la explicación de su situación presente, haciéndoles comprender que también ellos integran una clase, una clase que ha sido derrotada y sometida. (RAMA, 1982, p.97)<sup>50</sup>

Com Antonio Lussich e José Hernández, a poesia gauchesca senta as bases definitivas para a conformação do que será uma literatura gauchesca até o final do século XIX. O gaúcho e sua temática aparecerão não só em forma de poesia, mas também em prosa, dentre as quais os folhetins de Eduardo Gutiérrez serão os mais numerosos e populares, entre eles o mítico *Juan Moreira*.

Assim como a geração romântica anterior cantou suas lamentações ao índio, escritores cultos pertencentes à burguesia e à chamada “geração racionalista” de 1865 fizeram do gaúcho sua causa, para denunciar as penúrias e injustiças do homem do campo.

Rojas, no livro *El profeta de la pampa*, expõe as palavras de Sarmiento: “que si algún día hubiera una literatura y un arte americano, esas tendrán que inspirarse en el paisaje nativo, y en su pueblo característico, indios y gauchos” (1945, p.222).<sup>51</sup>

Membros da burguesia urbana, educados nas universidades da capital como futuros dirigentes políticos, abordaram a temática gauchesca com convicção e realismo superiores àqueles da geração romântica e por razões perfeitamente identificáveis. Em

<sup>49</sup> [...] E enquanto se arma uma guerra / sem mais averiguação / se é regular ou injusta / nos fazemos a bagagem / e deixando as famílias / andamos anos inteiros / em cima do mancarrão / quase sempre uns com outros / matando-nos sem sentido / Assim dos paisanos / a gente do povo com razão / costumam rir-se, porque sabem / que os gaúchos sempre são / os perus que nas questões / ficam com a barriga ao sol. (RODRÍGUEZ MOLAS, 1968, p.194)

<sup>50</sup> [...] Os soldados das “montoneras” e os gaúchos de botas de potro comprovam que nada lhes coube na apregoada divisão de benefícios conforme os haviam iludido os poetas do partido. Agora descobrem que não os consideram parte da nação. Eles são, simplesmente, uma classe “deserdada”... [...] Para essa maioria de homens desamparados haverão de escreve-lhe Antonio Lussich e José Hernández, fornecendo a explicação de sua situação presente, fazendo-lhes compreender que também eles integram uma classe, uma classe que foi derrotada e submetida. (RAMA, 1982, p.97)

<sup>51</sup> “[...] que se algum dia houver uma literatura e uma arte americana, essas terão que se inspirar na paisagem nativa, e em seu povo característico, índios e gaúchos”. (ROJAS, 1945, p.222)

primeiro lugar, porque o homem do campo era parte, como eles de uma geração de argentinos e uruguaios que, acabadas as guerras, constituía – ou tentava construir, ao menos – um ponto de partida em comum para os habitantes de uma nação livre, nova e com a necessidade de iniciar uma modernização social e econômica. Todos eram de alguma maneira integrantes do “crioulismo”, corrente de pensamento que queria esquecer definitivamente tanto a era colonizadora como as disputas internas. Em segundo, porque ele formava parte de uma enorme base política que precisava ser incorporada à “civilização”, haja vista que este homem do campo fora sistematicamente utilizado nas guerras para a sobrevivência da nação e, quando estas se encerravam, era tratado como um marginal.

A literatura cumpria o duplo propósito de colocar o gaúcho como a figura emblemática da pátria, o ícone cultural da Nova Nação e ao mesmo tempo apaziguar os ânimos desta gente. Não houve, é claro, divisão de terras, ou coisa parecida, ao contrário, alastrou-se o latifúndio, mas neste estado de coisas o gaúcho acabou sendo a personagem da literatura da Nova Nação.

Jorge Luis Borges afirma no livro *Discusión* que “[...] la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*” (BORGES, 1995, p.11).<sup>52</sup>

A literatura gauchesca exaltou, assim, nesta quarta fase, as loas à casta gaúcha e a incorporou como personagem, como sujeito social – apesar de vencida –, e a transformou em lenda. Para o século XX o gaúcho como tipo social só existia nos vestígios de sua herança, e sua literatura resgata com saudade nostálgica.

Escreve Güiraldes a parte final do *Don Segundo Sombra*:

[...] Lo vi alejarse al tranco. Mis ojos se dormían en lo familiar de sus actitudes. Un rato ignoré si veía o evocaba. [...] Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. [...] No sé cuántas cosas se amontonaron en mi soledad. [...] Me fui, como quien se desangra. (GÜIRALDES, 1978, p.352-353)<sup>53</sup>

<sup>52</sup> [...] a vida pastoril foi típica de diversas regiões da América, desde Montana e Oregon até o Chile, mas esses territórios, até agora, abstiveram-se energicamente a redigir *O gaúcho Martín Fierro*. (BORGES, 1995, p.11)

<sup>53</sup> [...] Vi-o distanciar-se ao tranco. Meus olhos dormiam no familiar de suas atitudes. Um tempo ignorei se o via ou evocava. [...] Aquilo que se distanciava era mais uma idéia que um homem. [...] Não sei quantas coisas se amontoaram em minha solidão. [...] Me fui como quem se dessangra. Tradução Augusto Meyer. (GÜIRALDES, 1978, p.352-353)

Para Ángel Rama a literatura gauchesca ocupa um espaço totalmente único dentro da literatura. Observa ele:

[...] Por tratarse de una línea de producción literaria que no tuvo renovación en el siglo XX... [...] la ‘gauchesca’ se encuentra suspendida, puesta entre paréntesis, como una curiosa y simpática anomalía de la historia literaria latinoamericana. No se la puede considerar extinguida por cuanto su difusión es sorprendente entre poblaciones del campo y la ciudad que la conservan en el lugar más íntimo, la memoria; tampoco se la puede considerar viviente, porque los ejercicios que se le vinculan tienen un notorio aire epigonal que parecería indicar la incapacidad esencial de la sociedad moderna para favorecer su desarrollo. (RAMA, 1982, p.178)<sup>54</sup>

E apesar da “suspensividade” atribuída à literatura gauchesca por Ángel Rama, não há dúvidas de que os romances comparados neste trabalho, *Juan Moreira* e *Don Segundo Sombra*, formam parte central não só do processo de conformação literária da literatura gauchesca, mas atrelado a esta o próprio processo de organização nacional que ergue sua voz desde o texto literário.

---

<sup>54</sup> [...] Por tratar-se de uma linha de produção literária que não teve renovação no século XX... [...] a gauchesca se encontra suspendida, colocada entre aspas, como uma curiosa e simpática anomalia da história literária latino-americana. Não se pode considerar extinguida porque sua difusão é surpreendente entre povoados do campo e a cidade que a conservam no lugar mais íntimo, a memória; tampouco se pode considerá-la viva, porque os exercícios que se lhe vinculam têm um notório ar epigonal que parece indicar a incapacidade essencial da sociedade moderna de favorecer seu desenvolvimento. (RAMA, 1982, p.178)

### 2.3 EDUARDO GUTIÉRREZ, O SALTO MODERNIZANTE

As personagens analisadas neste texto – Juan Moreira e Don Segundo Sombra – não escapam a estas influências apresentadas. Criadas em 1879-80 e 1926, respectivamente, elas trazem a experiência intelectual do primeiro escritor folhetinista e primeiro escritor profissional da Argentina (o primeiro a viver exclusivamente da profissão), bem como a visão cosmopolita com um pé na Europa e outro na América de Ricardo Güiraldes.

Eduardo Gutiérrez nasceu em Buenos Aires em 1851 e faleceu na mesma cidade em 1888. Sua curta vida nos fala de um escritor incrivelmente profícuo, já que em trinta e sete anos de vivência escreveu trinta e sete romances. Esta abundância produtiva, no entanto, não se deve somente a uma imaginação superlativa, já que todas as personagens provêm de pessoas que realmente existiram, as quais o escritor resgatou, com bom faro jornalístico, de arquivos policiais, depoimentos de terceiros ou de lendas do imaginário popular transmitidas pelo discurso oral. No livro *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas, observa que:

[...]Ya hemos dicho que no fue Gutiérrez un escritor de cultura artística, sino un hombre de sensibilidad abundante; pero esto no quiere decir que, como novelista, fuese tampoco un caso de imaginación creadora, según podría hacerlo suponer su copiosa bibliografía. Tuvo más bien facundia que fecundidad. No inventó ninguno de los argumentos ni de los personajes que colman las 10.000 páginas de sus treinta volúmenes. Por eso mismo es un *rapsoda épico de la tradición popular*<sup>55</sup>. (ROJAS, 1948, p.592)<sup>56</sup>

E dentro das numerosas personagens que povoam a extensa obra, tanto na construção quanto no argumento do romance e estrutura narrativa, a similitude é flagrante. Opina ainda Ricardo Rojas:

[...] Tratase casi siempre de un gaucho valiente, generoso y cantor, que es víctima del pulpero, del patrón, del comisario y del juez. Del choque de aquel gaucho con los incipientes órganos rurales de nuestro orden civil, resulta el drama, y de él derivan los episodios folletinescos, donde alternan lances de amor y de guerra. Como el

<sup>55</sup> O itálico é nosso.

<sup>56</sup> [...] Já temos dito que não foi Gutiérrez um escritor de cultura artística, senão um homem de sensibilidade abundante; mas isto não quer dizer que, como novelista, fosse tampouco um caso de imaginação criadora, segundo poderia indicar sua copiosa bibliografia. Teve mais facúndia que fecundidade. Não inventou nenhum dos argumentos nem das personagens que enchem as 10.000 páginas de seus trinta volumes. Por isso é uma *rapsoda épica da tradição popular*. (ROJAS, 1948, p.592)

gaucho es enamorado, hay siempre una *china*<sup>57</sup> de por medio [...] y como es payador, hay escenas de bailes y pulperías, domas, sortijas, raptos, serenatas, velorios, hierras. (ROJAS, 1948, p.593)<sup>58</sup>

Em outra passagem do livro, Rojas ao mesmo tempo em que é impiedoso na análise estética do estilo, ressalta o valor social da obra de Gutiérrez:

[...] la superficialidad del modelado, en la pobreza del color, en la vulgaridad del movimiento, y, sobre todo, en la trivialidad del lenguaje. Escritos, no en dialecto gauchesco, sino en el habla familiar de su populosa clientela, es muy escaso el interés artístico que estas obras presentan en su composición; pero es tan innegable su interés social, por el éxito popular que ellos lograron y aun mantienen, que sería vano prurito el querer suprimirlos con un gesto de desdén aristocrático. (ROJAS, 1948, p.587)<sup>59</sup>

Sabe-se que, diferente de Ricardo Güiraldes e outros escritores argentinos como José Hernández, autor de *Martín Fierro*, Eduardo Gutiérrez não possuía uma formação acadêmica nem uma erudição autodidata. Sua aproximação ao jornalismo se deu pelas influências familiares, uma vez que os irmãos eram notórios profissionais liberais com atuação manifesta na vida pública da Buenos Aires da época. Estas influências possibilitaram o devir de Gutiérrez como jornalista, oportunidade que não desperdiçou, como testemunham suas obras e o próprio *Juan Moreira*, ícone cultural e social. Diz Rojas:

[...] a un hombre así dotado, la vía ancha del periodismo se le ofreció tentadora. Sin hábitos de estudio ni de trabajo material, sin profesión universitaria ni empresa financiera que acometer, la prensa diaria hubo de ser la mejor palestra de su ingenio. (ROJAS, 1948, p.590)<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Denomina-se *china*, de um modo carinhoso, a companheira do gaúcho dos pampas argentinos.

<sup>58</sup> [...] Trata-se quase sempre de um gaúcho valente, generoso e cantor, que é vítima do dono do armazém, do patrão, do comissário e do juiz. Do conflito daquele gaúcho com os incipientes órgãos rurais de nossa ordem civil resulta o drama, e dele derivam os episódios folhetinescos, onde alternam lances de amor e de guerra. Como o gaúcho é namorado, há sempre uma “china” por perto [...] e como é “payador”, tem cenas de dança e armazéns, domas, “sortija”, raptos, serenatas, velórios, ferras. (ROJAS, 1948, p.593)

<sup>59</sup> [...] a superficialidade do modelado, na pobreza da cor, na vulgaridade do movimento, e, sobretudo, na trivialidade da linguagem. Escritos não em dialeto gauchesco, senão na fala familiar de sua populosa clientela, é muito escasso o interesse artístico que estas obras apresentam em sua composição; mas é tão inegável seu interesse social, pelo êxito popular que eles lograram e ainda mantêm, que seria inútil querer suprimi-los com um gesto de desdém aristocrático. (ROJAS, 1948, p.587)

<sup>60</sup> [...] a um homem assim dotado, o caminho largo do jornalismo se lhe ofereceu tentador. Sem hábitos de estudo nem de trabalho material, sem profissão universitária nem empresa financeira que acometer, o jornal diário teve de ser a melhor palestra de seu engenho. (ROJAS, 1948, p.590)

Em contrapartida, à obra falta-lhe uma marca registrada estilística, em termos de espaço-tempo, em estrutura narrativa, nas figuras de linguagem, nas construções sintáticas, até no próprio vocabulário, antecipado, repetitivo. O romance *Juan Moreira* é representativo de sua obra, sendo o mais famoso, é praticamente igual aos outros em argumento e estrutura.

Este “sensitivo virgen de toda erudicción escolástica”, segundo Ricardo Rojas (1948, p.589), adquire características peculiares quanto a sua classificação como escritor. Rojas define Gutiérrez assim:

[...] un ingenio exento de disciplinas intelectuales, y dotado en cambio de ese mimetismo de la sensibilidad, que lo hizo músico, políglota y hombre de mundo. Leyendo sus obras se le descubre, precisamente, cualidades de memoria verbal, de simpatía humana, de facundia improvisadora, y de ahí provienen también sus principales defectos, pues faltándole las severas disciplinas del arte y de la ciencia, produjo en su obra un documento social, pero no un monumento estético. (ROJAS, 1948, p.590)<sup>61</sup>

Continua Rojas:

[...] poseyó más facundia que fecundidad, se ha de entender que tuvo más facilidad de factura que potencia de engendro. De ahí provienen los defectos de sus obras: inconsistencia en la composición y repeticiones en el relato. (ROJAS, 1948, p.594)<sup>62</sup>

Mas faz uma ressalva:

[...] esa endeblez, esa superficialidad, esa redundancia, son los achaques de la especie folletinesca... (ROJAS, 1948, p.594)<sup>63</sup>

E ainda:

---

<sup>61</sup> [...] um engenho isento de disciplinas intelectuais, dotado em troca desse mimetismo da sensibilidade, que o fez músico, políglota e homem do mundo. Lendo suas obras se lhe descobre, precisamente, qualidades de memória verbal, de simpatia humana, de facúndia improvisadora, e daí provém também seus principais defeitos, pois lhe faltando as severas disciplinas da arte e da ciência, produzem em sua obra um documento social, mas não um monumento estético. (ROJAS, 1948, p.590)

<sup>62</sup> [...] possuiu mais facúndia que fecundidade, se há de entender que teve mais facilidade de feitura que potência de engendro. Daí provém os defeitos de suas obras: inconstância na composição e repetições no relato. (ROJAS, 1948, p.594)

<sup>63</sup> [...] essa inconsistência, essa superficialidade, essa redundância, são os defeitos da espécie folhetinesca... (ROJAS, 1948, p.594)

[...] no estamos en presencia de un hombre de letra, en el sentido moderno de la palabra, sino de un escritor instintivo. Así debieron ser los autores hoy ignorados de aquellas novelas caballerescas, absurdas y repetidoras, que tanto valimiento alcanzaron en el gusto popular de la edad media. (ROJAS, 1948, p.595)<sup>64</sup>

A respeito especificamente de Juan Moreira, percebe-se a finalidade do autor de estabelecer elementos que favoreçam a identificação do público com a personagem, uma busca de envolvimento emocional com a história, sofrendo, torcendo e vibrando com o destino do herói. Observa-se um paralelo com as expectativas que o público tem hoje em dia com seus heróis e heroínas do cinema e da televisão, principalmente as novelas. Citaremos mais uma vez Ricardo Rojas, num trecho onde tenta definir o tipo específico desse romance:

[...] Juan Moreira es un gaucho alzado contra la autoridad, y la novela de Gutiérrez consiste en el relato de sus crímenes y lances con la policía. Cuádrale, desde luego, tal clasificación; pero es también un romance histórico, pues el autor no creó su protagonista, desde que lo tomó de la historia judicial, y es también un romance gauchesco, por la psicología del héroe y por el ambiente pampeano donde lo vemos moverse, entre hierras, velorios, pulpería, bailes, payadas, o variados lances de coraje y amor. (ROJAS, 1948, p.586)<sup>65</sup>

Há, evidentemente, uma intencionalidade de entretenimento com o qual o autor vai contando a história sem sujeitar-se a padrões estilísticos. Não é somente em Juan Moreira, mas todas as outras personagens criadas por Eduardo Gutiérrez têm o objetivo de divertir, e suprir o desejo de evasão do público para afastar-se do monótono cotidiano. Estas características se encaixam dentro do Romantismo, mas a *Juan Moreira* falta-lhe a história de amor com final feliz.

As recorrentes citações de Ricardo Rojas obedecem à simples razão de que não há registrada literatura informativa a respeito do *modus operandi* de Gutiérrez como escritor, com exceção de uma carta de seu irmão Carlos de quem Rojas era amigo. Adolfo Prieto comenta a esse aspecto:

---

<sup>64</sup> [...] não estamos na presença de um homem de letra, no sentido moderno da palavra, senão de um escritor instintivo. Assim foram os autores hoje ignorados daquelas novelas cavalheirescas, absurdas e repetidoras, que tanto valor alcançaram no gosto popular da idade média. (ROJAS, 1948, p.595)

<sup>65</sup> [...] Juan Moreira é um gaúcho levantado contra a autoridade, e a novela de Gutiérrez consiste no relato de seus crimes e lances com a polícia. Está certa, desde logo, tal classificação; mas é também um romance histórico, pois o autor não criou seu protagonista, já que o tomou da história judicial, e é também um romance gauchesco, pela psicologia do herói e pelo ambiente pampiano onde o observamos se mover, entre ferras, velórios, armazéns, danças, “payadas” ou variados lances de coragem e amor. (ROJAS, 1948, p.586)



[...] Sobre los modos de trabajo, los gustos y la cultura literaria de Eduardo Gutiérrez no existe prácticamente otra fuente de información que la carta escrita por su hermano a Supertino del Campo y utilizada por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*. (PRIETO, 2006, p.136)<sup>66</sup>

Apesar da pouca valorização em termos estilísticos que Rojas faz de Eduardo Gutiérrez, existem outras leituras que surgem de uma atenta análise do contexto histórico em que foi escrito o romance e de sua inserção dentro deste contexto, como um antes e um depois na literatura gauchesca. Comentamos já que Gutiérrez foi um escritor prolífico, cuja narrativa conta com um total de trinta e sete obras<sup>67</sup>, nove delas pertencentes ao gênero gauchesco, dezessete que podem ser classificadas como folhetins policiais, nove romances históricos e as duas últimas não pertencentes ao campo do folhetim. Esta produção foi concebida entre os anos de 1879 e 1888, ano de sua morte.

Apesar da narrativa ser considerada de baixo estilo, com massivas críticas pejorativas à época, isso não influenciou a popularidade dos folhetins, e nem impediu que o público se concentrasse às portas do jornal *La Patria Argentina* para seguir os capítulos dia a dia. A razão deste sucesso deve ler-se na situação social e cultural da Argentina do momento.

Em primeiro lugar, o país estava no exato momento do “salto modernizador”, nas palavras de Josefina Ludmer, onde a fusão do urbano e o rural e a criação de uma verdadeira “cultura de massas” constituirá uma chave de acesso a um sentimento nacional, apesar dos críticos literários e as elites se escandalizarem.

Eduardo Gutiérrez, em um movimento intuitivo consciente, ou talvez inconscientemente, incorpora aportes da incipiente modernidade a suas obras: utiliza o formato do folhetim de procedência européia em um jornal matutino conseguindo

---

<sup>66</sup> [...] Sobre os modos de trabalho, os gostos e a cultura literária de Eduardo Gutiérrez não existe praticamente outra fonte de informação além da carta escrita por seu irmão a Supertino del Campo e utilizada por Ricardo Rojas em sua *Historia de la literatura argentina*. (PRIETO, 2006, p.136)

<sup>67</sup> O conjunto de sua obra foi agrupado por Rivera (Jorge Rivera, *Eduardo Gutiérrez*, 1963) em: a) ROMANCES GAUCHESCOS: *Juan Moreira, Juan Cuello, Juan sin patria, Pastor Luna, Santos Vega, Una amistad hasta la muerte, El tigre del Quequén, Los hermanos Barrientos y Hormiga Negra*; b) ROMANCES HISTÓRICOS: *Don Juan Manuel de Rosas, La mazorca, Una tragedia de doce años, El puñal del tirano, El Chacho, Los Montoneros, El Restreador, La muerte de un héroe, La muerte de Buenos Aires*; c) RELATOS POLICIALES: *Un capitán de ladrones en Buenos Aires, Los grandes ladrones, Los siete bravos, Doña Dominga Rivadavia, Infamias de una madre, El jorobado, Astucia de una negra, Carlos Lanza, Lanza el banquero, Amor funesto, El asesinato de Álvarez, Carlos Soto, Una demanda curiosa, Los enterrados vivos, El asesinato de Fiorini, Nicanora Fernández*; d) PRODUÇÃO NÃO FOLHETINESCA: *Croquis y siluetas militares, Un viaje infernal*.

aproximar-se massivamente do público. A atitude de Gutiérrez como escritor deu aparentemente alguns passos precisos no sentido de preocupar-se mais em atrair a maior quantidade de leitores para sua produção do que estabelecer um traçado estilístico ou marcar uma aprendizagem da arte da escrita. Adolfo Prieto explica:

[...] A diferencia de Sue, para mencionar sino uno de los más difundidos e influyentes folletinistas del siglo, Gutiérrez no buscó adscribirse explícitamente a la postulación ideológica proclamada por la conducta de sus héroes, tal como esta postulación podía ser interpretada en términos de la época; y, a diferencia de Alejandro Dumas, no acertó a controlar la composición de sus relatos en el orden, la temperancia y el decoro debidos a las normas literarias establecidas. Se condenaba así a desentenderse del destino de sus obras y a desentenderse de la relación que las mismas podían generar en contacto con sus lectores reales; y se condenaba también al desdén o a la simple ignorancia del lector sofisticado de su grupo de referencia interno. (PRIETO, 2006, p.103)<sup>68</sup>

Não obstante esta atitude, Gutiérrez consegue, com esta operação, dar lugar ao que no momento era “culturalmente emergente”, isto é, a incorporação de toda uma iconografia cultural provinda do campo, do gaúcho, da classe deserdada e derrotada, porém a mais numerosa, que será abraçada como o mais genuíno que o país tem em termos culturais. Daí a inferência de uma “transculturação modernizante” do gaúcho, para utilizar a tese de Rama (2007, p.34.). No seu livro *Transculturation narrativa en América Latina*, Rama explica que o processo de transculturação implica um conflito entre as regiões interiores que querem conservar seu passado histórico-cultural e a modernidade das capitais que assumem a filosofia do progresso. Ele acrescenta:

[...] En términos culturales, las urbes comerciales e industriales consienten el conservatismo folklórico de las regiones internas. Es un ahogo, pues dificultan su creatividad y su obligada puesta al día; un previo paso hacia la homogeneidad del país según las pautas modernizadas. A las regiones internas, que representan plurales conformaciones culturales, los centros capitalinos les ofrecen una

---

<sup>68</sup> [...] Diferente de Sue, para mencionar senão um dos mais difundidos e influentes folhetinistas do século, Gutiérrez não buscou atribuir-se explicitamente à postulação ideológica proclamada pelas condutas de seus heróis, tal como esta postulação podia ser interpretada em termos da época; e, diferente de Alejandro Dumas, não acertou ao controlar a composição de seus relatos em ordem, a temperança e o decoro devido às normas literárias estabelecidas. Condenava-se assim a desinteressar-se pelo destino de suas obras e a desinteressar-se pela relação que as mesmas podiam gerar em contato com seus leitores reais; e se condenava também ao desdém ou à simples ignorância do leitor sofisticado de seu grupo de referência interno. (PRIETO, 2006, p.103)

disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren. (RAMA, 2007, p.34)<sup>69</sup>

Cuja solução seria:

[...] echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ella los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida. Será una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado. (RAMA, 2007, p.35)<sup>70</sup>

O que se pretende com este movimento é evitar a fratura da sociedade nacional em um momento de enorme transformação, onde grandes massas se sentem não só deslocadas, mas sem o mais vital para a conservação de sua espécie: sua cultura, sua linguagem e sua memória. Gutiérrez funciona assim como uma ponte entre um universo – o gauchesco, o campeiro – que, consciente da inevitabilidade de seu destino, reclama sua conservação cultural e a nova ordem moderna imbuída de novos apetrechos culturais, em drástica colisão com o passado. Lembremos que Juan Moreira em algum momento passa a ser Juan Blanco, que não usa adaga, mas sim “[...] dos enormes trabucos de bronce y dos pistolas pequeñas pero de gran calibre y sistema moderno” (Gutiérrez, 2001, p.162)<sup>71</sup>. Da mesma maneira, Juan Blanco “[...] vestía con un lujo deslumbrador; con un traje que no era de ciudad ni de campo, siendo mezcla de los dos” (Gutiérrez, 2001, p.161)<sup>72</sup>. Este “salto modernizante” fica assim claramente visível nesta e em outras passagens de Juan Moreira, que passa da convivência com os índios ao ambiente dos cafés com bilhares. Ludmer, sintetizando um pouco o exposto acima, comenta o seguinte:

[...] Porque la particularidad moderna del gaucho Moreira es que, como justiciero popular de folletín, representa el pasaje de los viejos transportes rurales al ferrocarril (y también el pasaje del campo a la ciudad), y encarna la violencia de ese trayecto modernizador y ese

<sup>69</sup>[...] Em termos culturais, as urbes comerciais e industriais consentem o conservantismo folclórico das regiões internas, que representam pluralidades culturais, os centros das capitais lhes oferecem uma proposição fatal em seus dois termos: ou retrocedem, entrando em agonia, ou renunciam a seus valores, ou melhor, morrem. (RAMA, 2007, p.34)

<sup>70</sup> [...] fazer uso das contribuições da modernidade, revisar à luz dela os conteúdos culturais regionais e com umas e outras fontes compor um híbrido que seja capaz de seguir transmitindo a herança recebida. Será uma herança renovada, mas que ainda pode identificar-se com seu passado. (RAMA, 2007, p.35)

<sup>71</sup> “[...] dois enormes trabucos de bronce e duas pequenas pistolas, mas de calibre grosso, e muito modernas”. (GUTIÉRREZ, 2001, p.162)

<sup>72</sup> “[...] vestia com luxo deslumbrante; com um terno que não era nem de cidade nem de campo, mas mistura dos dois”. (GUTIÉRREZ, 2001, p.161)

choque de velocidades con una visibilidad máxima: con la ilusión perfecta de realidad de la nueva tecnología de la prensa. (LUDMER, 1999, p.231)<sup>73</sup>

Existe também uma leitura política da inserção do romance *Juan Moreira* dentro do processo modernizante da Argentina de fins de século XIX. Esta modernização implicava uma internacionalização da economia, a adoção de um sistema político liberal e a entrada das economias regionais, não só da Argentina como o resto da América Latina, dentro de um contexto de intercâmbio cada vez mais crescente. Acompanhando o contraste entre a antiga ordem econômica e a modernização técnico-científica vinda da Europa, ocorre um processo paralelo no terreno da literatura, que tenta adaptar-se e transmitir a nova ordem, refletindo conflitos e resultados inerentes ao processo.

Ampliando nossa investigação não podemos deixar de levar em conta o que expressa Beatriz Sarlo (2006, p.3), assim teremos um conceito melhor do que significaram os procedimentos culturais:

A idéia de que os processos culturais podem ser governados pelas elites entrou em crise quando essas elites tiveram de dividir com outros, recém-chegados, um espaço que respondia às tendências do mercado cultural, ainda que este ainda não predominasse por completo. [...] A idéia mesma de que fossem desconhecidos era uma novidade, porque indicava que, desde os vinte, os intelectuais e seu público já não pertenciam invariavelmente ao mesmo setor social; o que havia sucedido à literatura gauchesca e ao folhetim crioulista no século XIX, repetia-se em escala inédita. Os letrados tradicionais tiveram a primeira prova de subordinação a forças que não controlavam por completo.

Juan Moreira representa claramente o *conflicto* surgido do processo. Assim como o gaúcho Martín Fierro aparecido alguns anos antes, Juan Moreira se faz visível pela contestação da nova ordem, que não oferece nenhum lugar para a antiga ordem: a lei escrita que só favorece as elites e agregados de maneira injusta, e a lei oral da palavra de honra que passa a não ter valor algum (o italiano que nega a dívida que tinha com Moreira, combinada na palavra). A saída que resta a Moreira é a violência e esta deve ser levada até as últimas conseqüências, já que a modernidade veio para ficar.

---

<sup>73</sup> [...] Porque a particularidade moderna do gaúcho Moreira é que, como justiceiro popular de folhetim, representa a passagem dos velhos transportes rurais à ferrovia (e também a passagem do campo à cidade), e encarna a violência desse trajeto modernizador e esse choque de velocidades com uma visibilidade máxima: com a ilusão perfeita de realidade da nova tecnologia da imprensa. (LUDMER, 1999, p.231)

Diferente de *La vuelta de Martín Fierro*, aparecido no mesmo ano e que chega após o seu período de violência e fuga para cantar e contar ao homem do campo a nova situação, que representa o *resultado*, o novo comportamento a ser observado poderá rebelar-se somente na ironia e picardia do trocadilho ou provérbio. O resto constitui uma penosa realidade e o melhor é ao menos conservar a vida. Josefina Ludmer observa:

[...] El héroe pacifista y el violento, las dos caras populares del salto modernizador, surgen juntos en la literatura desde escrituras, géneros, tecnologías y temporalidades diversas, y abren procesos centrales para la cultura nacional argentina. Procesos con intensos debates que culminaron en el teatro, que era el lugar de la ópera, el espacio de la cultura moderna “alta”, liberal, científica y europea de fin de siglo, y también, *al mismo tiempo*, con el circo y el teatro criollo, el espacio de la cultura nacional y popular. A fin de siglo, con el salto modernizador, la división de la cultura se formula *en el espacio de la representación*: en un teatro Lugones europeíza a Martín Fierro y en otro se dramatiza y nacionaliza a Juan Moreira. Los destinos de los nuevos sujetos populares de la modernización eran previsible. Con *La vuelta de Martín Fierro* el viejo gaucho de Hernández queda legalizado como el trabajador de la riqueza de la Argentina agro-exportadora. (LUDMER, 1999, p.229-230)<sup>74</sup>

Outra razão do sucesso de *Juan Moreira* tem a ver também com as vantagens que a modernização oferecia. A nova realidade política e social fez com que desde o governo se implementassem políticas públicas destinadas à alfabetização massiva, principalmente da gente de campo e da periferia, reduto de “gaúchos”. Este fato, unido à industrialização da imprensa, fez com que cada vez mais pessoas tivessem acesso à literatura, e os folhetins de Eduardo Gutiérrez constituíam “pão quente” esperando para ser consumido. Considera Adolfo Prieto:

[...] En el arranque mismo de la década del 80, los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez establecieron el repertorio temático y las proyecciones del criollismo percibido como criollismo popular. Imitados, plagiados, trasladados al verso o al diálogo escénico

<sup>74</sup> [...] O herói pacifista e o violento, os dois aspectos populares do salto modernizador, aparecem juntos na literatura desde escrituras, gêneros, tecnologias e temporalidades diversas e abrem processos centrais para a cultura nacional argentina. Processos com intensos debates que culminaram no teatro, que era o lugar da ópera, o espaço da cultura nacional e popular. Ao final do século, com o salto modernizador, a divisão da cultura se formula *no espaço da representação*: em um teatro Lugones se europeíza Martín Fierro e em outro se dramatiza e nacionaliza Juan Moreira. Os destinos dos novos sujeitos populares da modernização eram previsíveis. Com *La vuelta de Martín Fierro* o velho gaúcho de Hernández permanece legalizado como o trabalhador da riqueza da Argentina agro-exportadora. (LUDMER, 1999, p.229-230)

vinieron pronto a engrosar, con el agregado de otros textos de parecida factura, verdaderas “Bibliotecas Criollas”, con decenas de títulos. El más notorio de los personajes de Gutiérrez, Juan Moreira [...] fue la cifra, el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias. (PRIETO, 2006, p.19)<sup>75</sup>

Quanto ao acesso à educação, Prieto aporta estes dados:

[...] el progreso de la instrucción pública en el nivel primario fue francamente excepcional a partir de 1857, el año en el que según el propio Sarmiento un vasto movimiento de apoyo popular hizo subir de 8.000 a 11.000 el número de alumnos asistentes a las escuelas. Para el primer censo nacional, en el año 1869, el 20% de la población en edad escolar asistía a los establecimientos de enseñanza distribuidos en todo el país [...] El 20% del censo de 1869 representaba alrededor de 82.000 alumnos sobre un poco más de 400.000 niños en edad de recibir instrucción. En el censo escolar de 1883 subió a 145.000 el número de inscriptos y en 1895, año del segundo censo nacional, a 247.000, expresando en uno y en otro caso el 28% y el 31% de la población escolar estimada. (PRIETO, 2006, p.27)<sup>76</sup>

A importância do escritor Eduardo Gutiérrez reside, então, nas operações que ele soube fazer para utilizá-las como nexos entre um mundo que terminava e outro que começava; e apesar de distar em termos de refinamentos narrativos de um Sue ou de um Dumas, mostrou a realidade crua que acontecia nos pampas das Américas. Ludmer, a respeito da exportação da literatura latino-americana por Rubén Darío, aprecia:

[...] Rubén Darío, que representa la vanguardia estética y la nueva cultura literaria latinoamericana que surge con la modernización y la globalización (y también un nuevo sujeto moderno, el periodista-poeta), lo declara, en “La novela americana en España”, el héroe *fundador de la novela americana*. Darío escribe para España que lo folletines de Gutiérrez son las primeras novelas propias de América

---

<sup>75</sup> [...] No arranque mesmo da década dos 80, os folhetins gauchescos de Eduardo Gutiérrez estabeleceram o repertório temático e as projeções do crioulismo percebido como crioulismo popular. Imitados, plagiados, trasladados ao verso ou ao diálogo cênico vieram prontamente a engrossar, com a inclusão de outros textos de semelhante fatura, verdadeiras “Bibliotecas Crioulas”, com dezenas de títulos. O mais notório das personagens de Gutiérrez, Juan Moreira [...] foi a cifra, o paradigma de que a vertente do crioulismo popular significou como fenômeno de difusão literária e como fenômeno de modelagem de um sujeito surgido de fontes literárias. (PRIETO, 2006, p.19)

<sup>76</sup> [...] o progresso da instrução pública no nível de primeiro grau foi francamente excepcional a partir de 1857, o ano em que segundo o próprio Sarmiento um extenso movimento de apoio popular fez subir de 8.000 a 11.000 o número de alunos assistentes às escolas. Para o primeiro censo nacional, no ano de 1869, 20% da população em idade escolar assistia aos estabelecimentos de ensino distribuídos em todo o país. [...] 20% do censo de 1869 representava em torno de 82.000 alunos sobre um pouco mais de 400.000 crianças em idade de receber instrução. No censo escolar de 1883 subiu para 145.000 o número de inscritos, e em 1895, ano do segundo censo nacional, para 247.000, expressando em um e em outro caso 28% e 31% da população escolar estimada. (PRIETO, 2006, p.27)

Latina por las mezcla de leyenda y de historia, y por la originalidad de su barbarie y su violencia, y que eso es precisamente lo que quiere Europa. (LUDMER, 1999, p.248)<sup>77</sup>

E cita o próprio Rubén Darío, em um artigo publicado em *La novela americana en España* em 1901:

[...] Ese bárbaro folletín espeluznante, esa confusión de la leyenda y de la historia nacional en una escritura desenfadada y a la criolla, forman, en lo copioso de la obra, la señal de una época en nuestras letras. Esa literatura gaucha es lo único que hasta hoy puede atraer la curiosidad de Europa: ella es un producto natural, autóctono, y en su salvaje fiereza y poesía va el alma de la tierra. (LUDMER, 1999, p.276)<sup>78</sup>

Rama é da mesma opinião:

[...] É o universo cultural do século XIX que não dá ao romance condições de adquirir uma forma, a desse momento histórico da civilização européia, razão pela qual América Latina se ressentia da falta de romances no século XIX. [...] Duas únicas exceções, bem díspares, devem ser consideradas: Machado de Assis e Eduardo Gutiérrez. [...] Talvez se pudesse dizer que ambos foram capazes de assumir a ruptura que permitia a constituição do gênero: o brasileiro, mediante sua paradoxal relação com a estrutura burguesa que assumiu quando ela despontava pela primeira vez na América Latina; o argentino, pela manipulação de uma cosmovisão popular em crise. Embora o segundo nome não seja freqüente nas novelas do gênero, pode-se repetir o julgamento que dele mereceu de Rubén Darío, para quem era “o primeiro romancista americano, ou o único”. (RAMA, 2001, p.44)

Essa selvagem ferocidade que viu Rubén Darío já não estava em *Don Segundo Sombra*, nem o gaúcho que a representava como veremos a seguir.

---

<sup>77</sup> [...] Rubén Darío, que representa a vanguarda estética e a nova cultura literária latino-americana que surge com a modernização e a globalização (e também um novo sujeito moderno, o periodista-poeta), o declara, na “La novela americana en España”, o herói *fundador da novela americana*. Darío escreve para a Espanha que os folhetins de Gutiérrez são as primeiras novelas próprias da América Latina pelas misturas da lenda e da história, e pela originalidade da sua barbárie e violência, e que isso é precisamente o que a Europa quer. (LUDMER, 1999, p.248)

<sup>78</sup> [...] Esse bárbaro folhetim assustador, essa confusão da lenda e da história nacional numa escrita atrevida e à crioula, formam, no abundante da obra, o sinal de uma época em nossas letras. Essa literatura gaúcha é a única que até hoje pode atrair a curiosidade da Europa: ela é um produto natural, autóctone, e em sua selvagem ferocidade e poesia vai a alma da terra. (LUDMER, 1999, p.276)

## 2.4 RICARDO GÜIRALDES, A IDEALIZAÇÃO DO GAÚCHO

Ricardo Güiraldes nasceu em 13 de fevereiro de 1886 no centro de Buenos Aires e, quando tinha um ano de idade, sua família decide instalar-se em Paris, onde viveria seus primeiros anos e voltaria recorrentemente mais tarde. A maior parte de sua adolescência ele passaria na estância “La Porteña”<sup>79</sup>, em cujo meio e em boa medida se inspirou para dar vida a suas personagens literárias.

Começa e abandona os estudos de Arquitetura e Direito e se dedica exclusivamente à escrita. Conhece vários países do mundo: Itália, Grécia, Egito, Índia, China, Japão, Rússia, Alemanha, América Central, Chile e, é claro, a Argentina, onde permanece pela “necessidade de estar em contato com as coisas que possam servir de base à minha obra literária” (BORDELOIS, 1999, p.14). E para reafirmar a idéia do valor do campo e das coisas telúricas, Güiraldes escreve a um amigo:

Mira, che, ha sido en París donde comprendí, una noche en que me vi solito mi alma, que uno debe ser un árbol de la tierra en que nació: espinillo arisco o tala pobre. Acababa de dar una vuelta completa al mundo, y esa noche de nieve me corrió por lo despiadada, y lo era más que la escarcha nuestra, porque era nieve extranjera. Me sentí huérfano, guacho y ajeno a mi voz, a mi sombra y a mi raza. Lié mis petates, y ¡hasta la vuelta!, le dije, che. Cuando bajé del barco, tomé un pingo y me entré, como cuando era cachorro, hasta el corazón de la pampa. (BORDELOIS, 1999, p.39)<sup>80</sup>

Descartada a ênfase que se acumula nesta mirada retrospectiva, fica em pé essa necessidade de reconcentração interior, de retorno às fontes, que Güiraldes experimentou, sem dúvida, agudamente.

A idéia de *Don Segundo Sombra* estava em ebulição e era necessário entrar no país interior. Numa carta para o amigo Valery Larbaud, explica:

En lugar de cruzar el charco, emprendo un viaje al interior de mi tierra [...]. El motivo principal de mi permanencia aquí es la necesidad de ponerme en contacto con las cosas que puedan servir de

<sup>79</sup> “La Porteña” era o nome da primeira locomotiva que chegou a Buenos Aires vinda da Inglaterra, e em honra dela nomearam a estância com esse nome.

<sup>80</sup> Olha, tchê, foi em Paris onde compreendi, uma noite em que me vi sozinho minha alma, que a pessoa deve ser uma árvore da terra em que nasceu: espinheiro arisco ou tala pobre. Acabava de dar uma volta completa ao mundo, e essa noite de neve me correu por impiedosa, e o era mais que o orvalho nosso, porque era neve estrangeira. Senti-me órfão, “guacho” e alheio a minha voz, a minha sombra e a minha raça. Tomei minhas coisas, e “até a volta!”, disse a ele, tchê. Quando desci do navio, tomei um cavalo e penetrei, como quando era filhote, até o coração do pampa. (BORDELOIS, 1999, p.39)



base a mi obra literaria. Me parece que hay tanto por decir en este país que me desespera no ser un hombre orquesta, capaz de desentrañar el aspecto filosófico, musical y pictórico de una raza inexpresada. No pretendo por esto ser capaz de hacerlo; hablo sólo de una tentación [...] ¡Y pensar que en cada una de las formas de arte, hay un alma que está esperando su palabra! [...] En el lenguaje pulcro y malicioso del gaúcho el embrión de una literatura viva y compleja. Todo estaría en ser capaz de llevar estas enseñanzas a una forma natural y noble. Lo desesperante es que no puedo llamar a nadie en mi ayuda... Por suerte, otros vendrán que crucen sin titubear el páramo en que me habré perdido sin dejar más que el mojón de mi esqueleto, que en este caso es mi esfuerzo. Si sirve de guía, ya no será tan inútil mi inquietud... (BLASI, 1970, p.32)<sup>81</sup>

O contato direto com o campo lhe vai abrindo um novo horizonte, aprimora seu estilo aos costumes e a experiência vívida da terra natal. Em março de 1927 embarca para a França, gravemente doente, onde falece em outubro, aos 41 anos de idade.

Mário de Andrade, aos sete meses da morte de Güiraldes, diz:

Ricardo Güiraldes deixou obra curta e irregular. [...] Porém deixou duas obras esplendidas, uma das quais me parece um dos livros notáveis da época e o mais significativo da literatura argentina contemporânea. [...] Toda a mocidade argentina dá comovida a memória dele. Dizem que era um indivíduo duma atração irresistível... Sei não. Sei que teve a melhor das atrações. A influência dele foi não de modelo, mas de espelho. Quem olha no espelho se enxerga a si mesmo. Libertando a gente nova argentina dum passado falso ele fez mais do que dar a atualidade de presente pra esses moços. Lhes deu a realidade. Alguns a falsificaram de novo. A culpa não é nem dele nem deles. A falsificação faz parte da existência. É ela que justifica as coisas autênticas. E bom número de poetas de hoje, por essa influência de espelho que Ricardo Güiraldes teve, gozam na Argentina a lealdade de indivíduos e de nacionais. (ANDRADE, Diário Nacional, domingo, 20 de maio, 1928)

Sua obra é vasta e compreende: *El cencerro de cristal* (poemas), *Cuentos de muerte y de sangre*, *Raúcho* (romance), *Rosaura* (novela), *Siete cuentos*, *Xamaica*

---

<sup>81</sup> Em lugar de cruzar a poça, empreendo uma viagem ao interior de minha terra [...]. O motivo principal de minha permanência aqui é a necessidade de me por em contato com as coisas que possam servir de base a minha obra literária. Parece-me que há tanto por dizer neste país que me desespera não ser um homem orquesta, capaz de desentranhar o aspecto filosófico, musical, e pictórico de uma raça que não se expressa. Não pretendo por isso ser capaz de fazê-lo; falo só de uma tentação [...] E pensar que em cada uma das expressões da arte, há uma alma que está esperando sua palavra! [...] Na linguagem pulcra e maliciosa do gaúcho o embrião de uma literatura viva e complexa. Tudo estaria em ser capaz de levar estes ensinamentos a uma forma natural e nobre. O preocupante é que não posso pedir ajuda a ninguém... Por sorte outros virão para atravessar sem titubear o local inóspito em que me terei perdido sem deixar mais que o marco de meu esqueleto, que neste caso é meu esforço. Se serve de guia, já não será tão inútil minha inquietude. (BLASI, 1970, p.32)

(romance), *Don Segundo Sombra* (romance), e, publicados postumamente, *Poemas místicos*, *Poemas solitários*, *El sendero*, *El libro bravo* e *Pampa*.

*Don Segundo Sombra* foi escrito na terceira década do século XX, no início do Modernismo e em um momento crucial na formação da Argentina como Nação, requerendo a literatura nacional como um de seus pilares e, dentro desta, uma figura representativa dessa Nação, a qual o gaúcho viria a suprir.

O próprio autor tem do modernista a figura e a aristocracia, foi um refinado da literatura, como o era da vida. Era um homem culto, viajado, e lê-se na sua obra essa liberdade na arte, com uma prosa precisa e imaginativa, com graça e mistério, sem atrelar-se às antigas formas fixas do Neoclassicismo, que cultuava o “belo” numa referência aos padrões artísticos do Renascimento e da Antigüidade Clássica.

A disjuntiva entre a vida de campo e a intelectual, desenvolvida em âmbitos urbanos, se há de mostrar em sua obra mais importante, *Don Segundo Sombra*. A razão desta importância é dupla; primeiramente, em *Don Segundo Sombra* o leitor se encontra com uma polidez estilística, um refinamento narrativo superlativo, tratando-se de uma obra cuja temática é o gaúcho e pertencente à literatura gauchesca. Ara (1961, p.60) comenta que “Güiraldes creía que era necesario escoger la palabra por su propia calidad sonora, como escoge el artista o el músico el color o la nota correcta”.<sup>82</sup> E estas características serão as que marcarão o escritor ao longo de toda sua obra.

Beatriz Sarlo acrescenta, ainda, referindo-se a representação discursiva de Güiraldes em comparação a Borges:

A batalha da língua do primeiro terço de século teve um interesse absorvente porque envolveu as vanguardas, que se ocuparam do problema da representação discursiva “do argentino”. Em primeiro lugar, Borges e Güiraldes tomaram direções diferentes: Borges, com o *crioulismo estético*, a invenção de uma zona literária, os subúrbios, aos quais atribui uma forma da língua e uma entonação; Güiraldes, com a *estetização do crioulismo*, uma maneira de dispor e escrever os conteúdos da literatura, atento às inovações menos radicais e à figuração de uma última idade de ouro pampiana. (SARLO, 2006, p.6)

Em segundo lugar, Güiraldes narra, com saudade nostálgica, um mundo que se foi que já não existe mais, trazendo-o para o imaginário popular de uma Argentina em plena modernização, onde o gaúcho como ícone cultural ressurgirá desde *Don Segundo*

---

<sup>82</sup> Güiraldes acreditava que era necessário escolher a palavra por sua própria qualidade sonora, como escolhe o artista ou o músico a cor ou a nota certa. (ARA, 1961, p.60)

*Sombra*. Procurou autenticidade na mensagem, pondo especial atenção em adequar a modalidade lingüística das personagens da obra à do mundo camponês que cria. A relação entre língua rural e literária em *Don Segundo Sombra* não busca, porém, a exaltação do pitoresco, senão que pretende valorizar o rural literariamente mediante recursos expressivos adequados.

No livro sobressai a descrição da chuva sobre o gado, dos tropeiros em marcha, da dança na estância, das tocas dos caranguejos, da luta de galos, da doma de potros, das carreiras de cavalos, dos arreios nas fazendas, tudo isso descrito com beleza e harmonia.

Evidente que a intenção é a de descrever um mundo que necessariamente vai sendo substituído por outro, o homem do campo pelo operário industrial da cidade, em tempos em que os valores rurais eram questionados pela urbanização, industrialização e a imigração em grande escala.

É talvez com esta conotação que as elites consideram *Don Segundo Sombra* como o livro nacional por excelência: dá-se um lugar ao gaúcho na iconografia e no imaginário e se exclui este da riqueza da terra. Fabio Cáceres se torna um fazendeiro por herança, Don Segundo continua sua vida sacrificada de gaúcho; Fabio é *real*, Don Segundo *ideal*. Literariamente, Jorge Luis Borges faz a seguinte colocação:

[...] Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. [...] Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo. (BORGES, 1995, p.133-134)<sup>83</sup>

E desafia:

---

<sup>83</sup> [...] Os nacionalistas falam que *Don Segundo Sombra* é um tipo de livro nacional; mas se comparamos *Don Segundo Sombra* com as obras da tradição gauchesca, a primeira coisa que percebemos são diferenças. *Don Segundo Sombra* abunda em metáforas de um tipo que nada tem a ver com a fala da campanha e sim com as metáforas dos cenáculos contemporâneos de Montmartre. Ao fazer essa observação não pretendo diminuir o valor de *Don Segundo Sombra*; pelo contrário, quero destacar que para que nós tivéssemos esse livro foi necessário que Güiraldes recordasse a técnica poética dos cenáculos franceses da sua época. (BORGES, 1995, p.133-134)

[...] Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y no de universo. (BORGES, 1995, p.134)<sup>84</sup>

O pampa, co-protagonista inseparável, aparece aqui coberto dos elementos pertencentes à realidade geográfica. É a planície dos abertos contornos, a terra projetada em preguiçosa calma, que se afasta do panorama até o rotundo horizonte,<sup>85</sup> imensidade quase abstrata, que só assume realce na própria profundidade, e se confia inteiramente na confrontação com o pequeno. Destaca Kovacci:

En el mundo güiraldiano la pampa no es sólo localización geográfica o paisaje. La pampa es la medida de la estructura humana. [...] El impulso del hombre en la persecución del horizonte que huye de continuo, paradójicamente lo centra en un reencuentro del propio ser. La extensión implica dispersión y soledad. (1961, p.111-112)<sup>86</sup>

E temos a opinião de Ghiano também sobre o homem e o pampa:

A Güiraldes le interesó primordialmente la relación entre la pampa y el hombre que la vive [...] La inmensidad pampeana vuelve al hombre hacia su conciencia, lo hace silencioso y reflexivo, pero a su vez lo mueve sin descanso, lo embarca en sí mismo y en las distancias, como si fuera un barco y su timonel. Por esta coincidencia, se presenta al caballo, “como amigo de la distancia”, y amigo del hombre esencial, del gaucho. (1961, p.106)<sup>87</sup>

Se bem tenha influenciado positivamente no autor seu profundo conhecimento do ambiente pampiano, o favoreceu assim mesmo a grande cultura pessoal que lhe

---

<sup>84</sup> [...] Quiero assinalar uma outra contradicção: os nacionalistas fingem venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres assuntos locais, como se os argentinos só pudessem falar de assuntos banais e não do universo. (BORGES, 1995, p.134)

<sup>85</sup> RAMOS nos explica que: o horizonte continua sendo a direção dominante, algo assim como a característica essencial do sistema formal pampiano, e sua presença é uma marca muito forte para ter em conta na estruturação do espaço pampiano; tanto como a planície super-extensa. (RAMOS, 1992, p.26)

<sup>86</sup> No mundo güiraldiano o pampa não é só localização geográfica ou paisagem. O pampa é a medida da estrutura humana. [...] O impulso do homem na perseguição do horizonte que foge sem parar, paradoxalmente o centra em um reencontro do próprio ser. A extensão implica dispersão e solidão. (KOVACCI, 1961, p.111-112)

<sup>87</sup> Güiraldes interessou-se primordialmente pela relação entre o pampa e o homem que a vive [...] A imensidade pampiana volta o homem para sua consciência, o faz silencioso e reflexivo, mas por sua vez o move sem descanso, o embarca em si mesmo e nas distâncias, como se fora um barco e seu timoneiro. Por esta coincidência, apresenta-se ao cavalo, “como amigo da distancia” e amigo do homem essencial, do gaúcho. (GHIANO, 1961, p.106)

permitiu graduar com bastante acerto os matizes da linguagem neste romance, já que sempre teve uma procura exaustiva por um vocabulário exato, rigoroso, esmerado. Como explica Bordelois:

Güiraldes comprende que vale más acertar un libro que equivocar un giro y elige de lleno, sin titubeos, una lengua que no brilla por su ortodoxia, pero que abre una insospechada picada expresiva en la literatura argentina. Aquí la lengua no sirve de pantalla, sino que el personaje la viste, la respira, la camina sin trabas: forma un todo consigo mismo. (1999, p.144)<sup>88</sup>

A intenção de Güiraldes de capturar a realidade do pampa e transmiti-la literariamente é atingida com plenitude no romance, mediante uma formulação lingüística adequada ao ambiente que se quer mostrar a resposta verdadeira à conjunção do gaúcho com a natureza, desafio certo de uma essência de distâncias demolidoras. Retrata em suma o que o gaúcho foi sua imagem essencial, não afetada pelas circunstâncias econômicas ou políticas e, apesar da apurada estilística povoada de figuras de linguagem, o texto teria mais uma função ideológica do que estética. Um mundo que, embora agonizante, semeia na terra seu legado cultural. Talvez seja por isso que *Don Segundo Sombra* não deixou descendentes, mas se transformou em patrimônio da cultura nacional.

---

<sup>88</sup> Güiraldes comprende que vale mais acertar um livro que errar um estilo e escolhe em cheio, sem titubeios, uma língua que não brilha por sua ortodoxia, mas que abre uma insuspeitada picada expressiva na literatura argentina. Neste ponto a língua não serve de tela, senão que a personagem a veste, a respira, a caminha sem travas: forma um todo consigo mesma. (BORDELOIS, 1999, p.144)

## CAPÍTULO 3

### 3.1 CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

O processo de construção da personagem obedece a determinadas regras que utilizam uma variedade de ferramentas que auxiliam o escritor nessa tarefa. Faremos um breve comentário sobre alguns desses instrumentos utilizados pelos autores como mais um elemento que sirva a nossa análise comparativa. Mas antes (ou juntamente com), relataremos, sucinta e resumidamente, as histórias contidas nos dois romances.

*Don Segundo Sombra* relata a vida de um garoto de nome Fabio, órfão de pai e mãe, o que ora o entristece, ora o enraivece, até que decide fugir da casa onde mora com seus protetores. A história transcorre no pampa argentino, berço dos gaúchos, onde Fabio acaba conhecendo Don Segundo Sombra. Este se torna seu mestre e conselheiro, e junto a ele adquire as habilidades dos tropeiros e dos gaúchos, ao mesmo tempo em que molda seu caráter, supera debilidades e conquista a força moral necessária para tornar-se um homem. No final recebe uma herança milionária do pai que ele não acreditava ter.

O relato está narrado em primeira pessoa, pelo narrador-personagem Fabio. Ele é personagem testemunha da personagem principal, Don Segundo Sombra, do qual narra seus feitos. A construção aqui se dá com o recurso de uma personagem secundária, testemunha participante que revela a personagem principal. Quanto às ferramentas estilísticas, se percebe um atento cuidado do autor na escolha de técnicas. Há uma sucessão de metáforas, comparações e imagens que constituem uma verdadeira festa para os sentidos e para a inteligência. A página de prosa lírica constituinte da narração torna-se epopéia quando confronta o antagonismo do homem frente à natureza. Don Segundo Sombra é apresentado com o mistério e a sugestão das dimensões que são pressentidas e se convertem, além de figura heróica, em um ente arquetípico.

Por outro lado, *Juan Moreira* conta a história de um camponês crioulo, pacífico e trabalhador que, por uma sucessão de fatídicos acontecimentos (um comerciante lhe nega um dinheiro que ele tinha lhe emprestado; e sua mulher é cobiçada por um oficial da justiça), vê-se impelido a se vingar, pelo que fica à margem da sociedade, fora da lei. Leva sua atitude – e seu destino – até as últimas conseqüências e morre em um enfrentamento com a polícia. É a história da perseguição injusta do herói pelos representantes do poder, a iniciação no caminho do crime e a conseguinte perda do

sentimento de integração social. Enfatiza a inteireza, a coragem, a dignidade e o amor pela liberdade. Destaca o gosto do herói pelo trabalho, a afeição ao canto, o apego à vida familiar e o culto pela amizade. A narrativa é feita em terceira pessoa, com um discurso indireto livre que permite ao autor expressar os sentimentos e as emoções da personagem, atraindo o leitor a uma empatia cada vez maior, até considerá-la um mito.

As personagens pesquisadas, tanto Juan Moreira quanto Don Segundo Sombra, foram homens que existiram realmente. Juan Moreira foi inspirado em um bandido que nos anos de 1870 assolou a campina bonaerense, convertido em personagem pela pena de Gutiérrez. Don Segundo Sombra personagem foi espelhado em um tropeiro conhecido de Ricardo Güiraldes, o qual impressionou o escritor por suas habilidades gaúchas.

A evolução dos personagens se vincula, em cada caso, não só à visão pessoal, crenças e propósitos dos criadores, mas também a influências de caráter social. O processo de criação consiste em transformá-lo de acordo com esse conjunto de fatores e em modificar as alternativas exteriores do processo dramático.

A respeito das inquietações dos autores na construção de suas personagens, pode-se afirmar que Ricardo Güiraldes, em seu *Don Segundo Sombra*, pretende mostrar, talvez inconscientemente, um período que se encontrava próximo ao final: o do gaúcho que perambulava pelas vastas extensões de terra das planícies pampianas.

Eduardo Gutiérrez, em *Juan Moreira*, aponta a captação de um público leitor crescente na Argentina da época, com o intuito de divertimento e regozijo. Pode ser, quiçá, que nem um nem outro imaginava que suas personagens iriam atingir o patamar de herói-mito dentro da literatura argentina e gauchesca.

Passaremos agora à descrição comparativa das duas personagens no que diz respeito aos aspectos físicos, psicológicos e emocionais, assim como o lugar de enunciação que ocupam.

Don Segundo vem pintado com certo ar de mistério e impenetrabilidade. Personalidade solitária e individualista. É sereno, valente, dono de si mesmo em qualquer circunstância. É um nômade, sendo seu valor essencial o direito de vagar de um lugar a outro sem amarras de nenhum tipo. Uma personagem literária com um conceito raivoso da liberdade, percebido e retratado como um gaúcho domador, admirável pela sua aplicação, conhecimento e habilidade nos trabalhos de campo; um homem destro para a luta, mas que a evita e que, chegado o combate, evita matar; sem problemas com a lei nem com os padrões, não discorda deles, tampouco questiona a

ordem estabelecida; não se queixa e suporta as adversidades com força e naturalidade, um chamado à não-violência, um retrato mítico do gaúcho. Don Segundo não representa, mas apresenta um ideal ético que pode e deve ser alcançado.

Ele também significa a idealização do gaúcho imerso em seu habitat, o campo, que o acolhe e lhe oferece suas entranhas para o desenvolvimento das vivências cotidianas: longas jornadas de trabalho duro, emolduradas por cenários naturais. A preocupação principal do autor é a sondagem profunda do ser humano, concentrando-se em torno das revelações que faz o íntimo da pessoa, de tal maneira que o aspecto psicológico se sobrepõe ao aspecto físico. O leitor não guarda uma imagem materializada dos seres que habitam o universo de *Don Segundo Sombra*. Há, por outra parte, uma intensa impressão nas descrições das condições humanas que rodeiam seu dia-a-dia. Existe uma solidão recorrente cujo resultado acaba sendo um estado de retraimento que forma parte do caráter, isto se manifestando claramente tanto em Fabio quanto em Don Segundo Sombra. Este traço característico do estilo de Güiraldes se deve, provavelmente, ao tipo de leitor para quem ele escrevia. Este constituía o homem – paradoxalmente – da cidade, classe média e média-alta, pessoas com determinada posição social, cultas ou com certo grau de educação.

Juan Moreira, por outro lado, constitui o gaúcho que forma parte de uma sociedade estabelecida em um vilarejo, que acaba sendo vítima da justiça corrupta que aprisiona e mata. A construção não busca tanto retratar os meandros da condição do gaúcho – e da condição humana por extensão –, mas descrever e relatar as condições extremas a que um homem pode ser levado. Dali a necessidade de uma descrição física mais aprimorada, que contenha características realistas que permeiem o livro e primem sobre as de caráter psicológico. E essa construção nasce da necessidade do autor de fazer chegar ao leitor uma personagem que é originada em um folhetim de um jornal nacionalista e popular.

Gutiérrez procura, permanentemente, economia e eficiência, requisitos indispensáveis para que a personagem seja aceita pelo público. O popular é o cerne de sua literatura, de sua narrativa, de suas personagens, e o fato de ter que aparecer reiteradamente frente ao leitor em edições folheteiras, lhe cerceia o movimento próprio de uma literatura mais artística, à maneira impressionista encontrada no romance de Güiraldes.

Gutiérrez foi rejeitado pelas elites culturais porque capitalizou para si a exigência do mercado popular, ao mesmo tempo em que por meio do folhetim



imortalizou uma figura que, de outra forma, se haveria perdido na restrita memória do povo. Assim, Juan Moreira se converte na encarnação do herói arrojado, símbolo do protesto dos excluídos contra os abusos dos políticos e da polícia corrupta, até o ponto em que a sua figura mitológica torna difícil distinguir a personagem real da lenda construída em torno dela.

Desde o ponto de vista do leitor, ambas as personagens estão sujeitas ao modelo da obra que se está construindo. As necessidades e intenções literárias construíram um modelo moral universal em Don Segundo Sombra e um modelo de herói marginal em Juan Moreira.

### 3.2 ASPECTO FÍSICO

As personagens de Eduardo Gutiérrez e Ricardo Güiraldes coincidem quanto ao porte rude do gaúcho, fruto da constante luta com a natureza. A vestimenta, porém, oferece alguma diferença, mas note-se que esta é puramente estilística e não difere quanto aos diferentes tipos de peças utilizadas (“chiripá”, lenço, chapéu). É claro que as personagens, atendendo às necessidades específicas dos autores, constituem, de algum modo, o gaúcho perfeito, e segundo a crítica, começando por Lugones em primeiro lugar, o exemplo de gaúcho representativo de uma identificação popular em Juan Moreira, e do herói constitutivo da Literatura Nacional, em Don Segundo Sombra.

Veremos a descrição do aspecto físico das duas personagens esboçadas pelos próprios autores em suas respectivas obras. Ricardo Güiraldes (1978, p.83) faz a seguinte descrição de Don Segundo Sombra:

[...] El pecho era vasto, las coyunturas huesudas como las de un potro, los pies cortos con un empeine a lo galleta, las manos gruesas y cuerudas como cascarón de peludo. Su tez era aindiada, sus ojos ligeramente levantados hacia las sienas y pequeños. Para conversar mejor habíase echado atrás el chambergo de ala escasa, descubriendo un flequillo cortado a la altura de las cejas. Su indumentaria era de gaucho pobre. Un simple chanchero rodeaba su cintura. La blusa corta se levantaba un poco sobre un “cabo de güeso”, del cual pendía el rebenque tosco y ennegrecido por el uso. El chiripa era largo, talar, y un simple pañuelo negro se anudaba en torno a su cuello con las puntas divididas sobre el hombro. Las alpargatas tenían sobre el empeine un tajo para contener el pie carnudo.<sup>89</sup>

E Eduardo Gutiérrez de Juan Moreira (2001, p.18):

[...] Era alto y regularmente grueso; vestía con un lujo pintoresco el traje nacional, que llevaba con desenvoltura y una arrogancia notables. Su hermosa cabeza estaba adornada de una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, [...] una boca algo gruesa donde se hallaba eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura. Sus más hermosas facciones eran los

---

<sup>89</sup> [...] O peito era largo, as juntas ossudas como as de um potro, os pés curtos, mas de maceta, as mãos grossas e encasurradas como casco de tatu. Sua tez era indiática, os olhos levemente puxados na direção das fontes, e pequenos. Para melhor poder conversar, jogara para trás o chambergo de aba escassa, pondo à mostra uma franja, tosada como crina à altura das sobrancelhas. Sua indumentária era de gaúcho pobre. Uma simples guaiaca rodeava-lhe a cintura. A blusa curta erguia-se um pouco sobre um “cabo de osso”, do qual pendia o rebenque tosco e enegrecido pelo uso. O “chiripá” era comprido, talar, e um simples lenço negro estava atado ao pescoço, com as pontas divididas sobre o ombro. As alpargatas tinham sobre o peito um corte para conter o pé carnudo. Tradução Augusto Meyer. (GÜIRALDES, 1978, p.83)

ojos y la nariz: los primeros iluminaban su semblante atrayente, dándole una expresión inteligente y altiva; la segunda, ligeramente aguileña, contribuía a aquella expresión de simpática bravura que dominaba en aquel semblante. Vestía un chiripa de paño negro sujeto a la cintura por un tirador cubierto de monedas de plata que le servía para oprimir su estómago algo saliente. De este tirador pendían por la parte de adelante dos brillantes trabucos de bronce, y sujetaba sobre el vacío, al alcance de la mano derecha, una daga lujosamente engastada. El aseo de su ropa, que se veía en su blanquísima camisa [...] era notable. Su traje estaba completado por una bota militar flamante adornada con espuelas de plata, un saco de paño negro, un pañuelo de seda [...] al cuello y un sombrero de anchas alas. En su mano derecha, pendiente de la muñeca, se veía un látigo de plata, de los llamados brasileños; en el dedo meñique usaba un brillante de gran valor, y sobre su pecho, cayendo hasta uno de los bolsillos del tirador, brillaba una gruesa cadena de oro que sujetaba un reloj *remontoir*.<sup>90</sup>

Evidente que surgem das duas descrições, além dos traços estilísticos dos autores, as diferentes necessidades de cada romance, dito de outra forma, os diferentes tipos de gaúcho. Há uma clara diferença no aspecto físico e na vestimenta que usam, que vai da simplicidade em Don Segundo Sombra até a ostentação em Juan Moreira. Ao longo dos romances pode-se verificar essas constantes.

Don Segundo Sombra é o gaúcho pobre e despreocupado com o seu aspecto físico, pois as suas vestes fazem parte do seu destino. Usa peças simples propositalmente para fazer notar que a importância não está na vestimenta, mas, sim, que a grandeza de um homem reside no caráter e no autodomínio. O modo de vestir extremamente simples, então, engrandece a figura do gaúcho, e as comparações metafóricas das partes do seu corpo com animais realçam o caráter natural de sua essência, convertendo-o no gaúcho arquetípico.

Juan Moreira, em contraste, vale-se da suntuosidade da indumentária para agregar valor a toda sua pessoa. Temos aqui um outro tipo de herói, cujo porte físico

---

<sup>90</sup> [...] Era alto e regularmente grosso; vestia com luxo pitoresco o terno nacional com desenvoltura e arrogância notáveis. Sua formosa cabeça estava enfeitada com um frondoso cabelo preto, cujos magníficos cachos caíam divididos sobre seus ombros; usava a barba inteira, barba magnífica e sedosa que descia até o peito, uma boca grossa onde se achava eternamente desenhado um sorriso de suprema amargura. Suas mais formosas feições eram os olhos e o nariz: os primeiros iluminavam seu semblante atraente, dando-lhe uma expressão inteligente e altiva; o segundo, ligeiramente aquilino, contribuía àquela expressão de simpática bravura que dominava aquele semblante. Vestia um “chiripá” de pano preto sujeito à cintura por um tirador coberto de moedas de prata que lhe servia para oprimir seu estômago algo saliente. Desse tirador pendiam pela frente dois brilhantes trabucos de bronce, e sujeitava sobre a bacia, ao alcance da mão direita, uma adaga lujosamente engastada. O aseo de sua roupa, que se via em sua camisa branquíssima, [...] era notável. Seu terno completava-se por uma bota militar impecável enfeitada por esporas de prata, um paletó de pano preto, um lenço de seda ao pescoço e um chapéu de aba larga. Na sua mão direita, pendendo da munheca, via-se um chicote de prata, dos chamados brasileiros; no dedo minguinho usava um brilhante de alto valor, e sobre seu peito, caindo até um dos bolsos do tirador, brilhava uma grossa corrente de ouro que segurava um relógio *remontoir*. (GUTIÉRREZ, 2001, p.18)

necessita de ostentação para as façanhas que realizará. Neste sentido, Eduardo Gutiérrez vai compondo, desde o início do romance e no decorrer deste, uma verossimilhança interna da obra que lhe permite fazer morrer sua personagem numa briga contra dezesseis pessoas. Juan Moreira se perfila na aparência física como o gaúcho midiático.

A necessidade de chegar ao leitor através de folhetins criou uma personagem de cinema, e tanto é assim que quando a história foi transformada outra vez<sup>91</sup> em filme nos anos setenta, estreando em Buenos Aires, com o título de *Juan Moreira*, dirigida por Leonardo Fabio – longe talvez da imaginação de Eduardo Gutiérrez –, Juan Moreira foi representado por um dos mais belos atores argentinos da época, Rodolfo Bebán, um galã de novelas.

---

<sup>91</sup> O primeiro filme de *Juan Moreira* foi no ano 1913, o segundo em 1924 *La epopeya del gaucho Juan Moreira*, depois teríamos mais dois reprises (1936) e (1948).

### 3.3 MODUS VIVENDI, DESTINO ESTÓICO

A primeira analogia clara que pode ser observada é a do comportamento estóico das personagens. De modo talvez um pouco diferente, Juan Moreira e Don Segundo Sombra são personagens estóicas. Ambos encaram a vida e o destino de forma impassível e sem proferir queixa nenhuma.

Juan Moreira suporta uma vida de fugitivo viajando pela noite, dormindo sob os raios abrasadores do sol da tarde, algumas horas somente, e deitado na terra nua, sendo zelado permanentemente por seu fiel cachorro. Sua vida contém tantas privações que não há lugar sequer para uma passagem feliz no relato – fora quando mata por vingança –, nem quando se reencontra fugazmente com sua mulher e filho, nem quando ocasionalmente come ou bebe nas “pulperias”, já que precisa sempre estar vigiando com um olho. A mente e o pensamento estão sempre alerta aos perseguidores e a sua sede de vingança, e, consciente de seu destino final, espera que a morte o alcance a qualquer momento.

Don Segundo Sombra representa o estoicismo com outro tipo de impassibilidade, embora a consciência do seu destino seja a mesma que a de Juan Moreira. Em sua condição de gaúcho, ele sabe a que pode aspirar e quais são suas limitações de classe e de vida. Aceita seu destino e o destino de sua casta da mesma maneira estóica que Juan Moreira, porém sem tanto sofrimento físico e mental. Agüenta as duras tarefas a que o gaúcho é submetido, vive uma vida solitária e sabe que sua viagem é permanente. O modo de viver essa vida é o próprio destino do gaúcho, sem ninguém a esperá-lo, convicto de sua solidão.

Em seus ensinamentos a Fabio Cáceres, Don Segundo Sombra passa constantemente, a cada situação e cada olhar, a mensagem de que a verdadeira integridade de um homem, aquele que queira tornar-se um legítimo gaúcho, está antes de tudo no exercer o autocontrole sobre os próprios impulsos. Daí a necessidade de respeito às hierarquias, o trabalho duro e o próprio ascetismo, o que, paradoxalmente, implica uma condição de masculinidade no sentido da formação de uma moral plena. O gaúcho necessita assim do controle, tanto dele mesmo como da natureza; precisa domesticar – uma de suas principais funções – e domesticar-se; bate-se em duelo quando seu orgulho é desafiado, mas não gratuitamente. Sua violência não é despropositada e inclusive deve controlá-la perante rivais que não estejam à sua altura.

Além do comportamento estóico, existem semelhanças entre as personagens que coincidem com a figura retratada do gaúcho. De um modo geral, tanto Don Segundo Sombra como Juan Moreira se destacam por levarem sua empresa até o final. Um empreendendo a tarefa de iniciar um garoto nas artes gaúchas até vê-lo se tornar um homem e gaúcho “verdadeiro”; outro perseguindo sua vingança e seu destino, até concretizá-los. A força de vontade é o elemento mais visível no comportamento dos dois gaúchos, condição essencial para ser considerado como tal.

O comportamento emocional do gaúcho também condiz com nossos dois heróis dos romances. Eduardo Gutiérrez faz uma comovente descrição do reencontro de Juan Moreira com o filhinho e mostra a outra face da dureza do gaúcho, com o rosto avermelhado pelo choro. Juan Moreira é um homem duro e a sua sina obriga-o a endurecer-se mais ainda, mas seu coração é maior e mais sensível que qualquer outro caráter sentimental, próprio do folhetim. Por sua vez, Don Segundo Sombra mantém um equilíbrio emocional. Não é impelido a experimentar lances trágicos pelo seu criador, mas este o constrói com os mais altos valores morais do ser humano, o que lhe dá um semblante interior de sensibilidade e humanidade.

Esta envergadura de nobre caráter moral e ético faz com que, no terreno da solidariedade, ambos os gaúchos também façam honra a sua casta. Don Segundo Sombra e Juan Moreira são solícitos para qualquer tipo de favores e não hesitam em oferecer sua ajuda mesmo quando isto implique uma perda pessoal de algum tipo. O ser gaúcho requer destes desprendimentos e agir de maneira diferente seria negar a sua própria essência. Assim, parece que o ser emocional modela a força física e a legitimidade das ações, por mais terríveis que estas sejam, estando amparadas por uma convicção de caráter espiritual superior, da qual o gaúcho não só é consciente, mas talvez constitua a única fonte visível de algum tipo de manifestação de orgulho.

Como já falamos anteriormente, o dia a dia do gaúcho se baseia no controle, tanto da natureza como de si mesmo. É ilustrativa a passagem, em *Don Segundo Sombra*, em que este evita brigar com o “índio Burgos”, visivelmente ébrio, que tenta esfaqueá-lo traiçoeiramente, ao que Don Segundo tira o corpo fora deixando que o facão se quebre nos tijolos da parede. Longe de atacar o índio, e conhecendo sua superioridade física no manejo das armas, Don Segundo pede a Burgos que apanhe o seu facão: “– Tome, amigo, y hágala componer, que así tal vez no le sirva ni pa carniar

borregos”<sup>92</sup> (p.87), e dá um aperto de mãos ao índio quando este, arrependido e grato, oferece-a: “– ¡Cómo no! – concedeu Don Segundo, com a mesma tranqüilidade com que aceitara o desafio. – Ahí tiene, amigo”<sup>93</sup> (p.87). Se bem o gaúcho sabe manejar a arte da briga, esta implica o uso da mesura e a violência gratuita é aqui ridicularizada, por isso, quem vence e quem controla é aquele que renuncia a um enfrentamento desnecessário, com um rival que não tem sua mesma altura. O estoicismo do gaúcho não é só físico, mas também moral.

As vidas dos gaúchos, nômades, cujo valor supremo foi a liberdade, configuraram um relacionamento especial com seu entorno familiar. O gaúcho foi um sujeito essencialmente solitário, porém carregava às vezes a esposa e filhos que de alguma maneira compartilhavam dessa solidão, uma vez que diante do labor do homem não cabia mais do que a resignação de ter que ver os dias se passarem à espera de sua volta. As personagens gauchescas mais representativas da literatura argentina obedecem a este padrão e assim se nos apresenta também Martín Fierro, um gaúcho que não se sabe de onde vem. Por necessidade de fuga ou trabalho, eles estão sempre no caminho e seu lar é a natureza: por cama o chão de terra, por teto as estrelas e por família constante o cavalo e algum cachorro fiel. A família propriamente dita está sempre esperando seu regresso e viaja na saudade e no pensamento do gaúcho.

Em Don Segundo Sombra e Juan Moreira não é diferente. Este último tem um relacionamento conturbado com a esposa e filho, os quais necessita proteger, mas dos quais se vê obrigado a se separar. Esta separação representa simbolicamente várias coisas: o triunfo da injustiça, a pena a pagar por querer fazer justiça com as próprias mãos, – lembremos aqui que o sogro de Juan Moreira foi assassinado e ele perde também esposa e filho –; representa também o fim de uma época – a Argentina de finais de século XIX – na qual o protecionismo dos caudilhos imperava sobre qualquer tipo de contrato social.

Don Segundo Sombra não tem família, sua família é a natureza, tão bem descrita por Ricardo Güiraldes, mas Don Segundo Sombra adota para si o Fabio. A essência temática é a ligação viril entre um gaúcho grave, de poucas palavras, esperto, e um rapaz órfão, carente de família. Constituindo família, abraça o trabalho de convertê-lo em um homem, de educá-lo, de orientá-lo na vida, enfim, cumpre a função de um pai.

---

<sup>92</sup> “- Tome, amigo, e mande-a compor, que assim talvez não lhe sirva nem pra carnear borregos”. Tradução Augusto Meyer. (GÜIRALDES, 1978, p.87)

<sup>93</sup> - Como não! - Aí tem amigo. Tradução Augusto Meyer. (GÜIRALDES, 1978, p.87)

Existe implicitamente, então, uma associação da figura do gaúcho com a condição patriarcal que era mais evidente nos séculos anteriores. Nora Domínguez (1989, p.299-300) analisa esta situação:

[...] La representación de las familias, siempre quebradas o marcadas por lo trágico, está dominada por la figura de los padres o patrones. Sus hijos, mujeres y peones resultan las primeras pertenencias y objetos de control de modo despiadado o paternalista, según las novelas y los autores. Escribir sobre el campo se transforma, entonces, en una cuestión de familia, casi en una deuda familiar, de aquellas que, a veces, resultan las más difíciles de saldar y conquistar con éxito. [...] Hay una voz autorizada, la del padre, patrón, cuya autoridad no se discute, sino que se acata. Lo jurídico no es motivo de disputa, es lo dado, lo que ya tiene una jurisdicción determinada y un discurso y una voz que prescriben y alambran las voces y los cuerpos de los otros. La idea de escritor, a su vez, remite a una propiedad y un nombre. En este sentido, también funciona como un *pater familiae* que reproduce el sistema jerárquico de los mundos representados al inscribirse en modelos orgánicos de causa y efecto y en géneros narrativos (novelas realistas, sentimentales, de folletín, biografías ficticias) fuertemente interpretativos y evaluativos.<sup>94</sup>

De algum modo, e pela própria essência do ser gaúcho, a família está intimamente associada à terra, à mãe natureza, e está presente em cada pensamento do homem, em cada atitude. O modelo padrão do lar familiar se vê transfigurado pelo tipo de sujeito cultural que o gaúcho representa.

---

<sup>94</sup> [...] A representação das famílias, sempre quebradas ou marcadas pelo trágico, está dominada pela figura dos pais ou patrões. Seus filhos, mulheres e peões resultam os primeiros pertences e objetos de controle de modo desumano ou paternalista, segundo as novelas e os autores. Escrever sobre o campo transforma-se, então, numa questão de família, quase em uma dívida familiar, daquelas que, às vezes, resultam as mais difíceis de saldar e conquistar com êxito. [...] Tem uma voz respeitada, a do pai, patrão, cuja autoridade não se discute, apenas se acata. O jurídico não é motivo de disputa, é o dado, o que já tem uma jurisdição determinada e um discurso e uma voz que prescrevem e cercam as vozes e os corpos dos outros. A idéia de escritor, por sua vez, remete a uma propriedade e um nome. Neste sentido, também funciona como um *pater familiae* que reproduz o sistema hierárquico dos mundos representados ao inscrever-se em modelos orgânicos de causa e efeito e em gêneros narrativos (novelas realistas, sentimentais, de folhetim, biografias fictícias) fortemente interpretativos e avaliativos. (DOMÍNGUEZ, 1989, p.299-300)



### 3.4 VOZ – DISCURSO, LUGAR PRÓXIMO

Extrairemos, também, da leitura dos dois romances, elementos comparativos a respeito da voz das personagens, isto é, da composição de seus discursos. Temos, neste aspecto, analogias observáveis e talvez aqui seja onde Don Segundo Sombra e Juan Moreira têm uma próxima similitude.

As personagens, como sabemos, estão inseridas dentro de um contexto semelhante de época e casta. A semelhança da voz se dá, justamente, por pertencerem ambas a um espaço cultural comum, que designa todo um conjunto de fenômenos antropológicos e culturais de índole comunitária que se transmite de maneira popular, oral e anonimamente: estamos nos referindo ao folclore.

Embora originalmente as figuras folclóricas, pela sua índole, possuíam um caráter estritamente oral, algumas ganharam interesse especial e uma repercussão direta no campo artístico literário. Assim, o conto tradicional e a canção popular têm sido recolhidos e conservados por escrito, com o que perderam sua condição original.

Uma segunda categoria de interesse literário concerne às manifestações denominadas de projeção folclórica, que consiste na adoção, por parte de uma comunidade, de certos textos de autor conhecido como se fossem manifestações anônimas e populares (REST, 1979, p.69). Don Segundo Sombra e Juan Moreira pertencem a esta segunda categoria. Ambas as personagens ficaram gravadas na memória do povo e no imaginário popular como lendas, quando não mitos, sendo que são figuras que formam parte da literatura, saídas da pena de escritores que as criaram ora com o objetivo de mostrar o modelo do gaúcho de uma época que estava preste a terminar, como no caso de Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes, e também da crítica, ora com o intuito de resgatar a história de um gaúcho que existiu realmente e romanceá-la para entreter o público leitor, como o Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez.

É necessário esclarecer que, se de algum modo é verdade que ambas as personagens se constituíram em lenda, isto foi devido a algumas passagens das narrativas e não aos romances inteiros. Essa é a principal característica que denota uma projeção folclórica: uma comunidade toma para si a seqüência de uma cena protagonizada pelo herói de algum romance e recria-a de diversas formas até que esta passa das páginas do livro ao imaginário popular, da literatura à lenda, do herói ao mito,

como acontece com Juan Moreira, levado ao teatro<sup>95</sup>, e tempo depois ao cinema. A morte à traição transcende o simples desfecho de uma história para constituir-se em um ícone que passa a ser parte do folclore. Lembremo-nos da etimologia da palavra: *folk*: pessoas do povo; *lore*: conhecimento. Todos conhecem, pelo menos até as gerações do século XX, não só Juan Moreira, mas também o sargento Chirino. Nem todos sabem que são personagens de um romance, nem todos sabem da existência de Eduardo Gutiérrez.

No caso de Don Segundo Sombra não se observa esta projeção. Apesar de permanecer como legado literário, Don Segundo Sombra não chega à categoria de mito, e grande parte de sua importância como personagem da literatura vem atrelada à própria figura de Ricardo Güiraldes como escritor. Se naquele caso o mito supera o escritor, neste o escritor se coloca por cima da personagem, esta não chega a transcendê-lo.

Essa semelhança de voz a qual aludíamos manifesta-se na origem comum das personagens, que são parte de uma mesma casta: o gaúcho. Ambas são de uma fala franca, sincera, simples, desafetada. Tanto Don Segundo Sombra quanto Juan Moreira são rápidos e espertos para responder, hábeis no jogo de cintura verbal, de frases engenhosas. Os autores se utilizam da habilidade verbal de suas personagens para poupar-lhes brigas desnecessárias, situações de maior embaraço ou risco físico. Cabe notar também que especialmente em Juan Moreira o findar de um confronto físico é coroado por um comentário a modo de reflexão, acompanhado de sua famosa gargalhada. A voz e o discurso, aqui, reforçam a idéia de supremacia das personagens não só perante um rival ocasional, mas perante todo um sistema que se lhes opõe, especialmente em Juan Moreira. O discurso e às vezes o silêncio são tão importantes quanto às habilidades de outras índoles.

O próprio Ricardo Güiraldes comenta, em carta a Valery Larbaud, sobre sua personagem:

[...] Don Segundo es parco en palabras; las deja caer en el tono más opuesto a la declamación que sea posible; le gusta y emplea la

---

<sup>95</sup> O dia 02 de julho de 1884 é de particular importância na história do teatro argentino porque nesta data estreou no circo *Politeama*, o espetáculo *Juan Moreira* com adaptação feita por Eduardo Gutiérrez. Ele mesmo escolheu o ator José Podestá para o papel de Juan Moreira. Era uma obra muda, sem mais palavras que a letra das canções e as danças.

metáfora con precisión como todo gaúcho; la broma es uno de sus modos más habituales. (julio de 1926) (BECCO, 1952, p.78)<sup>96</sup>

Assim, os textos, de um modo geral, deixam a percepção de que as cenas de diálogos ou monólogos não abundam: tanto Don Segundo Sombra quanto Juan Moreira se expressam mais com gestos, olhares, ações e até silêncios do que com palavras.

Na expressão de Don Segundo Sombra encontramos algumas frases irônicas muito curtas usadas, principalmente, como já dissemos, para reforço de uma ação. O monólogo interior, no entanto, não parte de Don Segundo Sombra, mas, sim, das reflexões feitas por Fabio Cáceres. A abordagem do discurso de Don Segundo Sombra está determinada, desta maneira, pela forma como o autor constrói a(s) personagem(ens) e a importância desta(s) dentro do romance.

Aqui achamos um discurso desdobrado: Don Segundo Sombra fala agauchado e carrega a sabedoria gaúcha popular objetiva, sem enfeites, sem rebuscamentos. Seu criador – e personagem também – espelhado em Fabio representa outro discurso, culto e universal. Fabio – Güiraldes – se serve de Don Segundo Sombra para delinear a figura típica do gaúcho exemplar e transmitir seus valores. Enquanto Don Segundo Sombra cede o discurso mono-lógico interior a Fabio para que este, através das reflexões que não caberiam a um gaúcho rude dos pampas, exprima a ética e a ideologia correspondentes a este mesmo gaúcho, Güiraldes conclui seu objetivo maior, que é o de mostrar a alma gaúcha.

Diz Ara:

[...] Aparte del mundo metafórico que contiene a veces fuertes granos de intención y picardía, hay en el hablar del gaúcho una gracia irónica y un tono de burla que Güiraldes acentuó en muchos pasajes. Los matices de esa burla son amplios y encierran más de una vez notas de socarronería orgullosa o de suficiencia. (ARA, 1961, p.294)<sup>97</sup>

E depois:

[...] Las bromas de Don Segundo pintan muy bien una disposición avistada e irónica. Güiraldes las siembra en cada intervención del

---

<sup>96</sup> [...] Dom Segundo é sucinto nas palavras; as deixa cair no tom mais oposto à declamação que seja possível; gosta e emprega a metáfora com precisão como todo gaúcho; a brincadeira é um de seus modos mais habituais. (julho de 1926) (BECCO, 1952, p.78)

<sup>97</sup> [...] À parte o mundo metafórico que contém às vezes fortes grãos de intenção e esperteza, há na fala do gaúcho uma graça irônica e um tom de gozação que Güiraldes acentuou em muitas passagens. Os matices dessa gozação são amplos e encerram mais de uma vez notas de astúcia orgulhosa ou de suficiência. (ARA, 1961, p.294)

resero y en los cuentos brillan certeras y alegres. (ARA, 1961, p.295)  
98

Juan Moreira tem outro tipo de relacionamento com seu criador, Eduardo Gutiérrez. O predomínio aqui é narrativo, e não dissertativo, e poucas são as cogitações a tecer-se. A intenção do autor é a de mostrar-nos os padecimentos e coragem de um homem acochado pela injustiça social e legal; se há algum tipo de manifestação dissertativa é neste sentido, não via monólogo interior, mas com expressões verborrágicas de desprezo e em voz alta.

Estas vozes e discursos, então, compreendem analogias relativas à preocupação dos autores por recriar o entorno discursivo do gaúcho, seus dizeres, seu vocabulário e suas expressões, mas sem perder de vista a veia estilística que assegure um patamar literário adequado.

Guillermo Ara considera o seguinte:

[...] Esto halló Güiraldes en el hablar gaucha: concisión, agudeza, metáfora y burla, elementos que él utiliza, en el diálogo, o elaborándolos en el decir culto de la prosa. “Ni un dedo más ni un dedo menos de lo necesario”, dice una frase del autor cuando describe una pelea y se nos ocurre que lo mismo puede decirse de lo que él iba buscando al escribir: precisión. (ARA, 1961, p.296)<sup>99</sup>

E Adolfo Prieto, de Eduardo Gutiérrez:

[...] Las peripecias del gaucha Juan Moreira, en cambio, son contadas por un periodista, esto es, son asumidas por un profesional que dispone de los usos y de las convenciones de una lengua que representaba en el marco de expectativas suscitadas por las campañas de instrucción pública, el epítome de la modernidad. [...] También la elección de la forma narrativa provista por el folletín, ese exitoso subproducto de la prensa del siglo XIX, debió reforzar el aire de modernidad con que se presentaban las peripecias de Moreira. (PRIETO, 1988, p.92)<sup>100</sup>

<sup>98</sup> [...] As brincadeiras de Dom Segundo pintam muito bem uma disposição avistada e irônica. Güiraldes as semeia em cada intervenção do tropeiro, e nos contos brilham certeiras e alegres. (ARA, 1961, p.295)

<sup>99</sup> [...] Isto achou Güiraldes no falar gaúcho: concisão, agudeza, metáfora e zombaria, elementos que ele utiliza, no diálogo, ou elaborando-os no dizer culto da prosa. “Nem um dedo mais nem um dedo menos do necessário”, diz uma frase do autor quando descreve uma briga, e nos ocorre que o mesmo se pode dizer do que ele estava procurando ao escrever: precisão. (ARA, 1961, p.296)

<sup>100</sup> [...] As peripécias do gaúcho Juan Moreira, em troca, são contadas por um jornalista, isto é, são assumidas por um profissional que dispõe dos usos e das convenções de uma língua que representava no marco de expectativas suscitadas pelas campanhas de instrução pública, o epítome da modernidade. [...] Também a eleição da forma narrativa provida pelo folhetim, esse bem sucedido subproduto dos jornais do século XIX, teve que reforçar o ar de modernidade com que se apresentavam as peripécias de Moreira. (PRIETO, 1988, p.92)

A respeito dos instrumentos dos quais se servem Don Segundo Sombra e Juan Moreira para dizer suas verdades, há uma pequena diferença quanto à forma, mas não no fundo. Don Segundo Sombra utiliza o conto, na sua forma conhecida como *causo*. Esse conto, como vimos, pertence à categoria oral, anônima, tradicional e popular, de cunho folclórico. Aqui Don Segundo Sombra se faz o depositário de uma essência e de um saber ancestrais; carrega o saber da terra, o saber inquestionável universal e eterno do homem da terra. Mais patente, mais clara, mais manifesta se percebe esta questão, e se observa que o livro *Don Segundo Sombra* constitui uma espécie de legado à posteridade que o autor quer deixar de uma época que, ele presente, está acabando, para já não voltar. Não houve depois de Don Segundo Sombra mais espaço para os gaúchos e tropeiros viajarem pelos pampas ao sabor dos ventos: as cercas (a modernidade) iriam impedir a possibilidade dessa liberdade.

Juan Moreira, por outro lado, não usa o conto, mas sim o canto, que, como também vimos, faz parte do folclore. Neste ponto, porém, Juan Moreira usa violão e canto para fazer uma catarse que alivie um pouco a sina que carrega; Don Segundo Sombra relata seus contos à maneira do sábio, sem a alma oprimida. Angel Rama, analisando os “caminhos da oralidade”, diz neste sentido:

[...] Aunque la gauchesca transitó, desde sus orígenes, por la escritura, la usó como puente para recuperar la oralidad en cuyo cauce se había forjado. La escritura no puede considerarse su específica forma de producción, como lo atestigua la tarea de los “payadores” contemporáneos improvisando sobre cañamazos estróficos tradicionales, sino simplemente un registro - imprescindible para la época moderna - para permitirle expansión más amplia, otra vez dentro de la oralidad propia de su condición. La edición en hojas sueltas fue un mero mediador entre un modo de producción que, aunque manejando la escritura, trabajaba sobre órdenes orales, y un modo de difusión que se haría también oralmente mediante cantos o recitados ante públicos analfabetos. (RAMA, 1982, p.200)<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> [...] Ainda que a gauchesca transitou desde suas origens pela escritura, a usou como ponte para recuperar a oralidade em cujo leito se havia forjado. A escrita não pode considerar-se sua específica forma de produção, como a testemunha à tarefa dos “payadores” contemporâneos improvisando sobre “cânhamasos” estróficos tradicionais, senão simplesmente um registro - imprescindível para a época moderna - para permitir-lhe expansão mais ampla, outra vez dentro da oralidade própria de sua condição. A edição em folhas soltas foi um mero mediador entre um modo de produção que, embora manejando a escrita, trabalhava sobre ordens orais, e um modo de difusão que se faria também oralmente mediante cantos ou recitados diante de públicos analfabetos. (RAMA, 1982, p.200)

Diferenças de forma, mas não de fundo: dois instrumentos do folclore – o conto e o canto – para exprimir a voz do gaúcho que ecoa pelas planícies pampianas, à sombra das raras árvores, à luz das fogueiras na noite.

Cabe destacar, para concluir, o mérito de Güiraldes na obra que compôs no que diz respeito especificamente ao discurso, conseguindo dotar o narrador de uma voz gaúcha literarizada. Na opinião de Becco:

[...] La afortunada innovación estilística de Güiraldes consiste, pues, en haber elaborado literariamente la lengua viva de los provincianos cultos, en vez de agauchar la lengua literaria general. En ningún momento de esta prosa la impresión de una lengua condescendiente es rebajada de nivel, por concesiones a un falso verismo. No es nunca la lengua literaria general que se agacha histriónicamente -otra vez la idea del “pastiche”- entre “haigas”, “juertes”, “huérfanos”, etc. Tampoco quiere ser la lengua que “hablan” los paisanos, sino su transposición estética. En suma, Güiraldes procedió en dirección inversa de la usual en estos casos: en vez de partir de la lengua literaria y deformarla hasta vestirla de gauchito, partió de la lengua de los paisanos -o mejor, estancieros cultivados- y la pulió y dignificó hasta darle categoría artística. (BECCO, 1952, p.78-79)<sup>102</sup>

Referindo-nos a Eduardo Gutiérrez, são vários os alcances de sua obra, já que aglutinam à época leitores das mais diversas classes. Aqueles que estavam ligados ao mundo camponês, que assistiam às transformações da modernidade; aqueles residentes urbanos, que viam com nostalgia o rompimento dos laços com o mundo da natureza que o gaúcho representava; e os próprios imigrantes que achavam no gaúcho um ícone a partir do qual seria possível forjar uma nova identidade. Adolfo Prieto, nessa análise, sentencia:

[...] La novedad relativa de *Juan Moreira*, el tornante que logró arrancar el segundo de los folletines de Gutiérrez de su nivel de rutinaria práctica periodística para convertirlo en la cristalización de un fenómeno de complejas dimensiones culturales provino, como se indicó anteriormente, del poder persuasivo de la imágenes con las que se articulaban las peripecias de su personaje y del potencial de identificación por el que pudo reconocerse la magnitud y la

<sup>102</sup> [...] A afortunada inovação estilística de Güiraldes consiste, pois, em haver elaborado literariamente a língua viva dos provincianos cultos, em vez de agauchar a língua literária geral. Em nenhum momento desta prosa a impressão de uma língua condescendente é rebaixada de nível, por concessões a uma falsa veracidade. Nunca é a língua literária geral que se agacha histriónicamente - outra vez a idéia do “pastiche”- entre “haigas”, “juertes”, “órfãos”, etc. Tampouco quer ser a língua que “falam” os paisanos, senão sua transposição estética. Em suma, Güiraldes procedeu em direção inversa da usual nestes casos: em vez de partir da língua literária e deformá-la até vesti-la de gaúcho, partiu da língua dos compatriotas - ou melhor, estancieros cultivados - e a poliu e dignificou até dar-lhe categoria artística. (BECCO, 1952, p.78-79)

consistencia de un nuevo estamento de lectores. (PRIETO, 1988, p. 100)<sup>103</sup>

Apesar de não muito distantes cronologicamente, embora situados numa realidade geográfica e uma topografia semelhante, não obstante representarem pelas características físicas, éticas e morais um mesmo tipo de casta – a dos gaúchos –, as duas personagens carregam mensagens diferentes. Por um lado, Juan Moreira simboliza o tipo heróico que permanece fiel a suas convicções e não permite a ofensa, deslealdade, e injustiça – porque seus valores éticos e morais não o admitem –, trocando conscientemente sua vida pela sua honra. Este tipo de situações não é muito incomum na vida real, disfarçada ou dissimulada por diversos detalhes relativos ao contexto, e menos ainda na literatura, onde a novela se destaca – e precisa estruturalmente – destes tipos sociais. Coincidindo época e lugar, Eduardo Gutiérrez criou seu gaúcho-herói para entretenimento do público específico requerido também pela narrativa folhetinesca.

Don Segundo Sombra, em contrapartida, representa não só a personagem em si, mas todo um universo simbólico que é contado e comunicado pelo aprendiz, semente que por si só se propagará no intelecto de um público leitor agora mais exigente. Ricardo Güiraldes, mais do que falar do gaúcho nos fala do homem, neste caso o homem ideal, o ideal humano de conduta e relevo moral, incorporado na figura de Don Segundo Sombra.

Ricardo Güiraldes narra, em *Don Segundo Sombra*, a vida de Fabio Cáceres em, digamos assim, duas etapas. Na primeira, o pré-adolescente Fabio é mostrado como um garoto esperto, “pícaro”<sup>104</sup>, que sobrevive graças ao conhecimento instintivo que tem da vida, ou que a vida lhe oferece. A partir do terceiro capítulo, Fabio se transforma num moço totalmente diferente, o exemplo da obediência e submissão – a Don Segundo Sombra – inerente a todo aprendiz que se tenha como tal. Esta passagem é resolvida tão somente com o aparecimento de Don Segundo Sombra. Observa-se, aqui, um excesso de lugar-comum, desde que o leitor pode sentir-se “subestimado” com tão fácil

---

<sup>103</sup> [...] A novidade relativa de *Juan Moreira*, o fator decisivo que fez tirar o segundo dos folhetins de Gutiérrez de sua prática rotineira jornalística para convertê-lo na cristalização de um fenômeno de complexas dimensões culturais, proveio, como se indicou anteriormente, do poder persuasivo das imagens com as quais se articulavam as peripécias de sua personagem, e do potencial de identificação pelo que pôde reconhecer-se a magnitude e a consistência de um novo conjunto de leitores. (PRIETO, 1988, p.100)

<sup>104</sup> Astuto, vilão. Este termo tem uma semântica não pejorativa em espanhol, semelhante ao malandro “bom” do português.

resolução, embora o autor não considere haver conflito nesta rápida “superação de fases” de Fabio.

Assim, o fluxo da narrativa parece “cortado” pela passagem de uma etapa a outra do protagonista. Este tempo faltante é o que para Sartre faz o leitor “saltar para fora do livro”.

Em Juan Moreira, o salto no tempo também se manifesta. Depois de cometer vários crimes, matado vários tipos de inimigos, Juan Moreira se vê obrigado a ter que fugir diante da iminência de tornar-se a caça. Isso acontece no capítulo “El último asilo”, quando o herói parte para se esconder dos índios nas “tolderias”<sup>105</sup>, situados na divisa entre “a civilização e a barbárie”. Na partida, se despede do seu amigo Julián, quem “cuando el rumor del galope se hubo confundido entre los ruidos de la naturaleza, el paisano (...) llevó la mano a la cara. Enjugaba silencioso un par de lágrimas que surcaban sus pómulos agudos” (GUTIÉRREZ, 2001, p.123)<sup>106</sup>. Após esta comovente descrição de despedida, o autor narra em duas páginas um pouco da vida e costumes dos índios e logo em seguida começa a preparar a volta de Juan Moreira. Isto é feito com uma locução adverbial: “Hacía ya tres meses que Moreira estaba en los toldos, tiempo que juzgó suficiente...” (GUTIÉRREZ, 2001, p.126)<sup>107</sup>; e narra a continuação como fugiu dos índios para começar o capítulo seguinte, “La vuelta al pago”.

As personagens analisadas por nós diferem substancialmente tanto na composição quanto na comparação. Don Segundo Sombra aparece como uma personagem de características mais lineares, mais previsíveis, mais “verossímeis” em todo o seu conjunto. Ricardo Güiraldes não propõe altos e baixos muito marcantes e o desenvolvimento do romance estabelece uma verossimilhança interna suavemente digerível, por assim dizer.

No caso de Juan Moreira o assunto é bem diferente. Eduardo Gutiérrez deixa o leitor numa constante imprevisão pelos sucessos que sua personagem pode vir a cometer. Existem várias passagens de duvidosa realização fora da vida ficcional; todas as brigas, praticamente, obedecem a esse padrão. De qualquer forma, isto não significa que a obra não contenha uma verossimilhança interna. As façanhas de nosso herói deixam o romance um tanto incrível e o leitor um tanto perplexo, mas isso irá em

---

<sup>105</sup> Lugar onde viviam os índios.

<sup>106</sup> “Quando o rumor do galope houve-se confundido entre os barulhos da natureza, o paisano (...) levou a mão ao rosto. Enxaguava silencioso um par de lágrimas que sulcavam suas bochechas agudas”. (GUTIÉRREZ, 2001, p.123)

<sup>107</sup> “Fazia já três meses que Moreira estava nos toldos, tempo que julgou suficiente...” (GUTIÉRREZ, 2001, p.126)



detrimento de uma valorização estética e não como o argumento de uma não verossimilhança.

Juan Moreira e Don Segundo Sombra são arquétipos não só do gaúcho como sujeito cultural específico, mas do herói mítico que lembra as epopéias homéricas: ambos são quase invencíveis no confronto físico e verbal; os dois estão retratados como de uma conduta ético-moral superior à dos seus congêneres, constituindo o modelo a seguir por antonomásia (mesmo quando Juan Moreira, injustiçado e perseguido, é forçado a cometer atos bárbaros, a própria verossimilhança interna da obra lhe faz conservar sua estatura moral); as duas personagens têm uma sina da qual são conscientes e recorrem seu caminho com a coragem e a dignidade de uma personagem de epopéia.

Eduardo Gutiérrez, em Juan Moreira, faz a sua personagem declamar uma estrofe de uma poesia declamada pelo Don Quixote, de Cervantes. Numa análise histórica e retrospectiva não seria descabido situar as duas personagens como aceitadoras de um destino inevitável, por ter sido decidido por Deus. Esta aceitação trágica e ao mesmo tempo tranqüila remete a uma sublimação do espírito guerreiro que o romance medieval propugnava como modelo. Juan Moreira se situa no século XIX, mas o autor remonta os séculos para trazer um verso do qual se serve para a construção de sua personagem herói-mito.

## CONCLUSÃO

A palavra “gaúcho” tem despertado muitos estudos que procuram identificar sua etimologia correta. A palavra, logo importada da “Banda Oriental”, isto é, o atual Uruguai nos primeiros anos do século XIX, começou a difundir-se de maneira incrivelmente rápida. Segundo Emilio Coni (1970, p.282), uma das explicações seria a do poder eufônico do vocábulo: a sua acentuação na primeira sílaba, a escassez de palavras em espanhol terminadas em “ucho”. As pessoas utilizavam o vocábulo porque “soava bem ao ouvido”, e os escritores, ávidos de notoriedade, encontraram na palavra um recurso literário para dar originalidade à sua produção. Este poder eufônico foi transmitido à poesia gauchesca, dando-lhe uma denominação própria, inconfundível, que contribuiu enormemente para a difusão em ambientes “cultos”.

*Juan Moreira e Don Segundo Sombra* não só formam parte do acervo da literatura argentina, mas se destacam como duas obras essenciais por sua transcendência dentro dos distintos momentos históricos em que foram concebidas. As obras transluzem todo o perfil desse campo, do que ele foi e agora não é mais. O poncho amigo que protegia das inclemências faz parte de um vestuário praticamente de ornamento. O pampa é, pois, o espaço de um modelo ético que, se já não pode recuperar-se através das personagens que a povoaram, pode reivindicar-se através da memória nostálgica.

A importância de *Juan Moreira* se apóia em razões sociais e políticas, aparece em um momento em que a sorte do gaúcho está decidida como classe deserdada e serve para, além de denunciar as injustiças que contra ele se cometem situar-se como um marco de referência de resistência, ao menos no imaginário popular. Resiste tanto à lei injusta quanto ao imigrante que quer tomar seu lugar e eventualmente impor seus costumes. O gaúcho cria sua própria lei, a da palavra de honra. Juan Moreira não aceita o destino reservado ao gaúcho pelas elites e decide confrontá-lo, sabe que a única saída é a morte, mas não titubeia em abraçá-la para salvar o componente mais nobre que tem a gente de sua casta: a bravura, a honra, a solidariedade, a integridade do gaúcho. Para isso precisa dar o passo mais sacrificado que se possa pedir a um homem: a morte, e se faz matar.

Os folhetins de Eduardo Gutiérrez se popularizaram de uma maneira notável e, junto com o teatro popular e os repentistas ou “versificadores”, permitiram conhecer as histórias dos “paisanos”, maneira amistosa com que eram chamados os habitantes das

zonas rurais. O próprio vocábulo “gaúcho” teve uma acepção e uma semântica que variava da conotação pejorativa até o trato amistoso. Estas histórias, na maioria das vezes, criticavam de modo severo o sistema judicial e punham em ridículo as figuras do juiz de paz, os comandantes militares e os políticos. Os temas desenvolvidos eram similares, constituindo dramas com aventuras e fatos tomados da vida real, tanto do gaúcho na campanha quanto daquele que era forçado a ir à fronteira para guerrear contra os índios. A constante era o espírito libertário e a luta do homem – do gaúcho – contra um meio social hostil e uma estrutura quase feudal, a que imperava na campanha argentina dos séculos XVIII e XIX. O gaúcho, como diz Gutiérrez, só tinha dois caminhos a escolher na sua pátria: o crime ou o desterro na fronteira, onde possivelmente encontrava a morte.

Nas novelas de Gutiérrez está presente o tema de caráter social, as histórias dos “homens do povo”, contadas de maneira simples, sem maiores pretensões literárias, mas têm a força daqueles que fazem isso com a convicção de uma causa justa. Por outro lado, o romance aparece de forma relevante na vida de um país que começa a dar os primeiros passos a caminho da ilustração de seus habitantes. O processo de alfabetização se inicia e as massas alfabetizadas se concentram para ler e ouvir as histórias narradas por Eduardo Gutiérrez, e, dentre elas, *Juan Moreira* sobressai como a mais verídica encarnação do gaúcho, permanecendo até hoje como um mito.

O romance *Juan Moreira*, além disso, inaugura um novo espaço cultural dentro de uma parte da sociedade que se encontrava fora desse circuito. Historicamente reservado às elites, o novo sujeito social que surge após o país entrar no processo irreversível de modernização vê na personagem a possibilidade de retratá-la cenicamente, dramatizá-la, e com isso surge o teatro popular. A encenação teatral contribui ainda mais para a difusão, celebração e fama do gaúcho Moreira.

Na década de 1880, aproximadamente, após o fim das guerras contra os índios e sua quase total obediência, o gaúcho se torna cada vez mais uma lembrança do que tinha sido. Seu espírito libertário dá lugar a diversas ocupações fixas, como a de peão de chácaras e estâncias. As condições sociais agora já específicas do Modernismo contribuem, ou melhor, moldam as vidas dos habitantes das zonas rurais. A polícia territorial controla o cumprimento das normas estabelecidas. Impede que o peão abandone o lugar de trabalho antes de finalizar o período pelo que foi contratado, dando lugar por sua vez a toda classe de abusos. A própria palavra gaúcho cede lugar ao

tratamento de “criollo” ou “paisano”, já nos últimos anos do século XIX e no início do século XX.

Em Buenos Aires vai desaparecendo lentamente o tipo social e humano com modalidades próprias conhecido com o nome genérico de gaúcho. O “criollo” que toma seu lugar se adapta lentamente aos costumes introduzidos pelo imigrante europeu, que lida de maneira mais familiar, digamos assim, com a modernidade que vem para permanecer. No âmbito sócio-cultural, até a roupagem é também lentamente influenciada pelos povoadores europeus. Os costumes começam a desaparecer, e subsistem só alguns derivados do trabalho, do jogo e das diversões. A própria paisagem se transforma: surgem as lhanuras com suas plantações de cereais, os caminhos, as ferrovias, as edificações, as alambradas mudam a fisionomia tanto das capitais quanto das regiões rurais.

Quase quatro décadas depois, já não sobrava mais espaço para levantamentos e contestações à lei, e por isso o gaúcho Don Segundo Sombra aceita outro destino, o de afastar-se a trote lento para um lugar sem volta, deixando, além da lenda, o ideal gaúcho. Güiraldes romanceará esse destino povoando-o de figuras de linguagem, para que talvez a prata não substitua totalmente a poesia. Essa idéia de que fala Güiraldes constitui o mais valioso, o mais digno e excelso que tem o argentino da época, que é a personalidade do gaúcho. Então decide narrá-lo para que permaneça como a maior herança da casta gaúcha, porque sabe que através do romance ficará nos sentimentos mais arraigados do povo argentino.

O que se mostrou neste trabalho, então, são as razões pelas quais *Juan Moreira* e *Don Segundo Sombra* entraram no panteão de obras clássicas da literatura argentina. Para isso, as obras foram comparadas como romances e como personagens, procurando entender o porquê desse lugar dentro das letras argentinas.

Juan Moreira, plasmado em um romance situado historicamente, reflete a bravura, o agônico grito de ira, justiça e liberdade, a adaga que sacrifica o gaúcho em prol de sua mitificação. Don Segundo Sombra é o laço, o lenço, o ginete, a sabedoria, a estirpe do gaúcho que se resgata do sacrifício. Aquele ficará como mito e indicará o que não pôde ser, este permanecerá como lenda e mostrará o que poderia ter sido e, de alguma maneira, continua sendo, porque sem dúvida não só na Argentina, mas em todo o território que foi o habitat do gaúcho, ainda se podem encontrar suas pegadas.

## BIBLIOGRAFIA

- AGRESTI, Mabel, S. *El Quijote y Juan Moreira*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1997.
- ALONSO, Amado. Un problema estilístico en Don Segundo Sombra. In: *Materia y forma en poesía*. Madrid: Glebos, 1955.
- ANDRADE, Mário de. Literatura moderna argentina. Artigo. São Paulo: Diário Nacional, 1928.
- ARA, Guillermo. *Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1961.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudouro de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1984.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. *El gaucho: su espacio y su tiempo*. Montevideo: Arca, 1969.
- AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Novo dicionário Aurélio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail, M. O autor e o herói. In: *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECCO, Horacio. *Don Segundo Sombra y su vocabulario*. Buenos Aires: Ollantay, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Introducción, vocabulario y biografía de Don Segundo Sombra*. 5.ed. Madrid: Aguilar, 1973.
- BLASI, Alberto O. *Güiraldes y Larbaud: una amistad creadora*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La falsa conciencia de Don Segundo Sombra*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos n. 432, 1986.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Minerva, Minigráfica, Cooperativa de Artes Gráficas, 1980.
- BORDELOIS, Ivonne. *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. 3.ed. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. 6.ed. Madrid: Alianza, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecé, 1964.

BORELLO, Rodolfo. *et al. Trayectoria de la poesía gauchesca*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1977.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CONI, Emilio A. *El gaucho: Argentina-Brasil-Uruguay*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1969.

CUBERES, Andrés Pérez. *Juan Moreira: leyenda gaucha*. Buenos Aires: Pérez, 1947.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Becca, 1999.

DOMÍNGUEZ, Nora. *Irigoyen, entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Contra Punto, 1989.

ECHEGARAY, Aristóbulo. *Don Segundo Sombra: reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Doble 8, 1954.

ESTRADA, Marcos. *Juan Moreira: realidad y mito*. Buenos Aires: López, 1956.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1988.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1988.

GHIANO, Juan Carlos. *Introducción a Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

\_\_\_\_\_. *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

GÜIRALDES, Ricardo. *Dom Segundo Sombra*. Tradução Augusto Meyer. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Don Segundo Sombra*. Crítica Paul Verdevoye. Tomo 2. Bajo los Auspicios de la UNESCO. Madrid: Archivos, 1988.

\_\_\_\_\_. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1978.

GUTIÉRREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Barcelona: Sol 90, 2001.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979.

HORÁCIO. *Arte poética*. Buenos Aires: Losada, 1940.

HUDSON, William H. *La tierra purpúrea*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental SRL, 2001.

KORN, Alejandro. *Influencias filosóficas en la evolución nacional*. Buenos Aires: Solar, 1983.

KOVACCI, Ofelia. *La pampa a través de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LAPEYRETTE, Victor Alfredo. *La verdad sobre Juan Moreira*. Luján: s.e., 1967.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2000.

LUCCA, Carlos G. *Don Segundo Sombra: el hombre de la pampa y de la vida*. Buenos Aires: Colombo, 1975.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

\_\_\_\_\_. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.

\_\_\_\_\_. Los escándalos de Juan Moreira. In: *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Juan Moreira y sus muchos géneros*. Buenos Aires: Ensayo, 2003.

LUGONES, Leopoldo. *El payador y antología de poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Tomo I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

MATAMORO, Blas. *Güiraldes, Arlt y la novela educativa*. Buenos Aires: Editorial Latina, 1998.

MEYER, Augusto. *Prosa dos pagos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

NICHOLS, Madaline Wallis. *El gaucho*. Buenos Aires: Peuser, 1953.

ONEGA, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

PASTORMELO, Sergio. *Política y mercado en la literatura argentina de 1880*. UNS (Universidad Nacional del Sur) Letras n.32-33. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 2002, 2003.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Calandria de Martiniano Leguizamón: primer texto nativista*. Vol. XV, n. 2. Canadá: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 1991.

PINTO, Luis. *Don Segundo Sombra: sus criterios y el idioma*. Buenos Aires: Nueva Vida, 1956.

PODESTÁ, Guido A. *La reescritura de Juan Moreira: la política del decorum en el teatro argentino*. Latin American Theatre Review the University of Kansas, Kansas: U.S.A., 25/1 Fall, 1991.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

RAMA, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

\_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RAMOS, Jorge. *La aventura de la pampa argentina: arquitectura, ambiente y cultura*. Buenos Aires: Corregidor, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

REST, Jaime. *Conceptos de literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

REVERBEL, Carlos. *O gaúcho*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

RIVERA, Jorge B. *Eduardo Gutiérrez*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo. *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Marú, 1968.

ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: los gauchescos I - II*. Buenos Aires: Losada, 1948.

\_\_\_\_\_. *El profeta de la pampa*. Buenos Aires: López, 1945.

ROMANO, Eduardo. *Análisis de Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

\_\_\_\_\_. *Poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

ROSENFELD, Anatol *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

SALDÍVAR, Saul Dominguez. *Los gauchos rebeldes en la historia argentina*. Buenos Aires: Imaginador, 2004.

SANSONE, Eneida. *Ricardo Güiraldes y Don Segundo Sombra*. Montevideo: Facultad de Humanidades, 1951.



SARLO, Beatriz. *Conflitos e representações culturais*. (Artigo). São Paulo: Novos Estudos, CEBRAP, 2006.  
<http://www.cebrap.org.br/imagens/arquivos/conflitoserepresentacoes.pdf>. 21-10-06, 08h30min.

SARMIENTO, Domingo F. *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TAMBARA, Elomar. (org.) *Viajantes e cronistas na região dos gaúchos – Séc XIX*. Pelotas: Seiva, 2000.

TEZZA, Cristóvão. *Diálogos com Bakhtin*. 2 ed. Curitiba: Editora UFPR, 1999.

VIÑAS, David. Moreirismo y cultura. In: *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.