

Terezinha do Carmo Marques da Rosa

ANTÔNIO CHIMANGO:

TRAPAÇA SALUTAR DE PARCEIROS ENFRENTADOS

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Orientador: Doutor Raúl Antelo

Florianópolis

1986

RESUMO

Esta dissertação busca estudar o poema gauchesco Antônio Chimango, da autoria de Ramiro Barcelos, não à luz da categoria convencional de regionalismo com que tem sido tradicionalmente estudado e, sim, partindo do conceito de literatura gauchesca como produto de um pacto - lingüístico, imaginário e social - de locutores enfrentados.

RESUMEN

Esta disertación pretende estudiar el poema gauchesco Antonio Chimango, de Ramiro Barcelos, no a la luz de la categoría convencional de regionalismo con que ha sido corrientemente analizado pero partiendo, en cambio, del concepto de literatura gauchesca entendida como producto de un pacto - lingüístico, imaginario y social - de locutores enfrentados.

Para o Vinícius, que nasceu
junto com este trabalho.

Para minha mãe, companheira.

Os agradecimentos são para o Prof. Raúl H. Antelo e para os amigos Magda e Sérgio, pelo estímulo e pela amizade.

Agradeço, também, à CAPES e ao CNPQ pelo auxílio concedido.

Agradeço, sem dúvidas, à Marilda, pela dedicação.

Em homenagem à memória de Carmen Lydia de Souza Dias, busco as palavras de Jorge Luís Borges -

"Las raras veces que soñó durante ese período, no reparó en los sueños. Para reanudar la tarea, esperó que el disco de la luna fuera perfecto. Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río, adoró los dioses planetarios, pronunció las sílabas lícitas de un nombre poderoso y durmió. Casi inmediatamente, soñó con un corazón que latía."

Jorge Luís Borges - "Las ruinas circulares"

"El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder."

Jorge Luí's Borges - "Las ruinas circulares"

"Essa trapaça salutar, essa esqui-va, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura."

Roland Barthes - "Aula"

Í N D I C E

	<u>p.</u>
INTRODUÇÃO	01
I - REGIONALISMO x GAUCHESCA	
A) <u>REGIONALISMO: uma questão polêmica</u>	06
a) <u>ANTÔNIO CÂNDIDO: regionalismo, uma etapa necessária</u>	08
b) <u>ALFREDO BOSI: regionalismo, uma fase do nacionalismo</u>	14
c) <u>FLÁVIO LOUREIRO CHAVES: regionalismo, tentativa x expressão literária</u>	17
d) <u>JOSÉ HILDEBRANDO DACANAL: regionalismo não é categoria artística</u> .	21
e) <u>CARMEN LYDIA DE SOUZA DIAS: regionalismo, às vezes, é metodologia.</u>	24
f) <u>AUGUSTO MEYER: regionalismo, suas formas</u>	29
B) <u>GAUCHESCA: a situação no Prata</u>	32
a) <u>TESTEMUNHOS</u>	
<u>Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas: gauchesca, "pedra fundamental" ..</u>	36
<u>Amaro Villanueva, E. Martínez Estrada: a rebeldia do gênero</u>	39
b) <u>JORGE LUÍS BORGES: a gauchesca como paradoxo literário</u>	45
c) <u>LEOPOLDO MARECHAL: o resgate do "ser nacional"</u>	50
d) <u>JORGE B. RIVERA: o caráter militante da gauchesca</u>	54
e) <u>EDUARDO ROMANO: o popular na gauchesca</u>	60
f) <u>ANGEL RAMA: a gauchesca, forma de expressão de uma classe social..</u>	64
g) <u>LAMBORGHINI: uma postura discordante</u>	71
II - ANTONIO CHIMANGO, UM TEXTO À DERIVA	
1) <u>Estrutura do poema: a história que se conta que se conta</u>	76
2) <u>PRIMEIRA RONDA: uma teoria do Brasil</u>	83
3) <u>SEGUNDA RONDA: uma teoria do caráter nacional</u>	92
4) <u>TERCEIRA RONDA: a instauração da metáfora</u>	97
5) <u>QUARTA RONDA: o pacto na história/o pacto no texto</u>	105
6) <u>QUINTA RONDA: a revolução traída/o texto traidor</u>	114
CONCLUSÃO	
O número específico da gauchesca é o dual	126
NOTAS	133
BIBLIOGRAFIA	164

INTRODUÇÃO

No estudo que se segue não pretendemos esgotar as questões acerca do regionalismo ou da gauchesca, bem como, também não é nossa intenção fecharmos a análise do poema de Ramiro Barcelos — o Antônio Chimango. Pretendemos, isto sim, rever os trabalhos já existentes e, ao mesmo tempo, buscamos realizar novas indagações sobre os assuntos propostos.

Na tentativa de alcançarmos tais objetivos, organizamos nosso trabalho em duas etapas básicas. Na primeira, fizemos um levantamento histórico-crítico sobre o regionalismo e, em seguida, sobre a gauchesca. É necessário ressaltarmos que, se houve necessidade do exame destas teorias, ela foi gerada pelo próprio texto, como se pode anotar na história de sua crítica. Lembre-se, por exemplo, a posição de Augusto Meyer (1946), que o considera um texto representativo do regionalismo rio-grandense -

"Há também outro motivo para assegurar-lhe uma repercussão prolongada na história do regionalismo gaúcho - a originalidade da composição." (1)

Ou ainda, a postura de Manoelito de Ornellas (1948), que o insere na poesia gauchesca platina -

"Para se estudar a poesia campeira, desta parte meridional da America, é necessário recompor a genealogia do Prata: Bartolomé Hidalgo, criando a escola e a escola tomando, depois, dois caminhos autônomos: o da poesia dramática e satírica, ao mesmo tempo, e o da poesia descritiva ou pinturesca, com laivos filosóficos. No primeiro vamos encontrar Hilario Ascasubi e Estanislau del Campo. No segundo, José Hernandez (sic). A poesia campeira do Rio Grande não podia fugir à mesma fatalidade. E Amaro Juvenal - sua mais alta expressão - nasceu dessas coordenadas líricas. Procede da escola de Hidalgo, pelos caminhos inaugurados por Hilario Ascasubi." (2)

Desta forma, no exame pormenorizado das teorias que cercam o poema de Ramiro Barcelos, encontramos muitos subsídios para nossa análise.

Ainda no primeiro momento, levando em conta a posição de José Carlos Garbuglio, para quem não parece tão simples "falar-se, hoje em dia, na existência de uma literatura regionalista no Brasil, sem que a posição assumida se converta em matéria de controvérsias" (3), tentamos examinar as posturas mais polêmicas acerca do regionalismo. Através do exame da crítica, vimos que Antônio Cândido considera o regionalismo como etapa necessária à compreensão do processo literário brasileiro; já em Alfredo Bosi, o movimento regionalista é visto como uma das fases do nacionalismo. Na concepção de Flávio Loureiro Chaves, o regionalismo é a marca mais profunda em certas produções, que ora realizam um documento, ora constroem um mundo imaginário, coerente e unificado pela linguagem. De outra parte, na visão contestadora de José Hildebrando Dacanal, o regionalismo não define uma categoria artística. Para Carmen Lydia de Souza Dias, o regionalismo serve, às vezes, como tentativa

metodológica na compreensão de textos. Em Augusto Meyer, destacamos formas diversas de regionalismo, da mesma forma que Mário de Andrade já diferenciava um regionalismo rotular de outro, inconsciente.

Por outro lado, apoiados na visão de Jorge Luís Borges, que considera a investigação sobre a gauchesca "un trabajo infinito"⁽⁴⁾, procuramos resgatar e, ao mesmo tempo, inserir as teorias sobre a gauchesca platina na historiografia crítica brasileira.

Para tanto, examinamos algumas posturas acerca da gauchesca e a encontramos como "piedra fundamental" da literatura argentina, na opinião dos críticos nacionalistas, Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas. Bem como, perseguimos a literariedade e a rebeldia da gauchesca, pioneiramente detectadas por Amaro Villanueva e Ezequiel Martínez Estrada. Com Jorge Luís Borges, por outro lado, descobrimos a gauchesca como um fato literário paradoxal. Através da análise do poema gauchesco argentino, Martín Fierro, Leopoldo Marchal detecta o texto que vem resgatar o "ser nacional". Numa instância menos alegórica, Jorge B. Rivera salienta o caráter militante da poesia gauchesca. Eduardo Romano, numa linha coincidente, busca a sobrevivência do popular na gauchesca, enquanto que Angel Rama a estuda como imagem da forma de expressão de uma determinada classe social.⁽⁵⁾

Finalmente, através da postura discordante de Leônidas Lamborghini, vimos que, na crítica anterior, prevalecia o pressuposto da seriedade. Em outras palavras, para o ensaísta de "El gauchesco como arte bufo"⁽⁶⁾, a palavra rude do gaúcho conspira contra a ordem estabelecida da literatura séria. Neste sentido, ainda, considera que os textos gauchescos devolvem ao sistema a própria distorção, por via da paródia. Atentos a este posicionamento, recuperamos observações de Matthew Hodgart, para quem a paródia é um requisito indispensável da sátira.⁽⁷⁾ E, aqui, repensamos Augusto Meyer, quando afirma que Ramiro Barcelos, em Antônio Chimango, consegue "satirizar a sátira".⁽⁸⁾ Se voltamos a Hodgart, veremos como isto é possível desde que o procedimento normal da sátira é a ironia, também presente no poemeto campestre.

"(...) la ironía, que significa literalmente disimulación, es el uso sistemático del doble sentido."⁽⁹⁾

Seguindo, ainda, a visão de Hodgart, temos aliada à idéia da duplicidade de sentido, a sua afirmação de que "la sátira es un arte urbana."⁽¹⁰⁾ A partir daí, pode-se compreender a ambigüidade da gauchesca, como um gênero marcado pelo dual, visto que

congrega uma arte urbana - a sátira, a uma expressão popular - a fala gaúcha.

Na segunda etapa de nosso trabalho, na análise propriamente dita do Antônio Chimango, o movimento dual se apresenta no jogo irônico, a nível de procedimento. Por outro lado, no plano simbólico, a dualidade se determina no diálogo de enfrentamento das vozes sociais. Outros movimentos dúplices podem ser encontrados, por exemplo: a) um modelo urbano/uma linguagem rural, b) um autor letrado/um personagem rude, c) uma produção escrita/uma recepção oral. Na verdade, a dualidade, comprovada nestes esquemas, revela estruturas mais complexas, como a distorção literária, determinada através do poder da palavra.⁽¹¹⁾

Por fim, o jogo entre o simbólico e o imaginário - o acontecido/o contado—entre a ordem e a desordem garantem a própria ambigüidade na formação do campo intelectual. Desta forma, através da análise de um texto, ao nosso ver, representativo de uma cultura, procuramos teorizar sobre sua estrutura, para melhor conhecermos o ambiente, em que o texto se insere. Ao mesmo tempo, repensamos, por aí, as concepções sacralizadas da literariedade.

I - REGIONALISMO X GAUCHESCA

A) REGIONALISMO: UMA QUESTÃO POLÊMICA

Na primeira etapa de nosso trabalho, procuramos examinar algumas visões críticas sobre o regionalismo brasileiro e sobre a gauchesca platina. Inicialmente, vale dizer que não nos preocupa a retomada das discussões sobre o caráter verossímil, ou não, da literatura regionalista. O que se busca, isto sim, é a confrontação de diferentes posturas sobre o assunto, para melhor compreendermos a classificação atribuída ao poema de Ramiro Barcelos - o Antônio Chimango - quando, por exemplo, Augusto Meyer o reclama um texto regionalista.⁽¹²⁾

Não pretendemos estender as discussões sobre quais/quando os "textos regionalistas resultaram em boa ou má literatura", admitimos, no entanto, o caráter polêmico do assunto, que ocupou um espaço significativo na crítica brasileira. Como se pode ver em Antônio Cândido, o regionalismo está diretamente vinculado à idéia de configuração do caráter nacional. Neste sentido, o autor de Literatura e sociedade, desde uma perspectiva sociológica, questiona o excessivo tom particularizador de certos textos, que se voltam para a realidade de uma determinada região. Ao mesmo tempo que, a partir de critérios bem mais literários, repensa a produção de Guimarães Rosa.

Para Alfredo Bosi, o regionalismo é uma fase do nacionalismo, que se mostra desde o ufanismo do país recém descoberto,

passando pelo indianismo e nativismo românticos, até o regionalismo ideológico do pré-modernismo. Ao se considerar este último, parece que nos deparamos com outra forma encontrada pela crítica para justificar a existência de literariedade nestes textos. Por outro lado, é, sem dúvida, a impaciência de José Hildebrando Dacanal, quanto à esterilidade da discussão acerca do jogo entre regionalismo/universalismo, que reforça o caráter polêmico deste assunto. Segundo o crítico, já nesta relação se vislumbram as marcas de um colonialismo latente.

Flávio Loureiro Chaves, por sua vez, observa nos textos regionais o estabelecimento de uma tensão gerada na relação entre tema e linguagem. De acordo com esta postura, o que é regional deixa de ser documentário, tornando-se universal através da instauração do jogo metafórico. Cabe, para a reflexão de Loureiro Chaves, a dimensão expressiva que Valéry outorga ao mito. Com efeito, para o autor de Varieté, mito é o nome de tudo quanto não existe e não subsiste se não tiver a palavra como causa.⁽¹³⁾ Neste sentido, também Carmen Lydia de Souza Dias admite o regionalismo como uma categoria metodológica na verificação do alcance da universalidade, em bora com acento mais forte nos contextos ideológicos.

Para os modernistas como Mário de Andrade e Augusto Meyer ou para alguns contemporâneos como José Carlos Garbuglio existem formas diversas de regionalismo, que variam conforme a postura do autor, ou mesmo, de acordo com o ambiente no qual se engendram.

Nas páginas que seguem, tentaremos examinar, uma a uma, e em pormenor, as diversas posições críticas em torno ao regionalismo aqui esboçadas.

a) ANTÔNIO CÂNDIDO: regionalismo, uma etapa necessária

Em Antônio Cândido o regionalismo é apresentado na relação entre o texto literário e as bases ideológicas que o motivaram. Assim considerada, a produção regionalista manifesta a trajetória das alterações sócio-políticas, revelando os avanços e recuos da consciência histórica brasileira.

Em 1928, Mário de Andrade já denunciava a ilusão do regionalismo como elemento configurador da nacionalidade. Para ele, esta nomenclatura só era válida em geografia; na literatura, distingue um regionalismo que é meio de expressão, de outro que é apenas finalidade. O primeiro viria como aliado à caracterização do nacional e o segundo não ultrapassaria os limites do puro documento. Regionalismo funcional e inconsciente X regionalismo rotular, enfim.

Ao comentar o texto Giraluz, Mário de Andrade afirma que aí Augusto Meyer criou um nacionalismo "sem tese, muito mais largo". É neste comentário que define o regionalismo:

"Regionalismo é a geografia que dá mate aqui, borra-cha lá no alto do mapa. O povo é muito mais geral, vago, nacional que isso. E o poeta que queira ser humano deveras, o que tem de refletir é o homem".⁽¹⁴⁾

Ainda neste mesmo ano, Mário reforça sua visão a respeito do nacionalismo e do regionalismo em outra crônica do Diário Nacional. (14 fev. 1928).

"Regionalismo em arte como em política, jamais não significou nacionalismo no único conceito moral desta palavra, isto é: realidade nacional. Significa mas é uma pobreza de expressão, se observando e se organizando numa determinada e mesquinha maneira de agir e criar.

"Regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem de escassez de meios ex-

pressivos, da certeza das concepções, certeza de visão social, caipirismo, saudosismo, comadrismo que não sai do beco e o que é o peor: se contenta com o beco toda a vida, porém feito Lasar Segall nas obras brasileiras dêle; tira do elemento regional um conceito mais largo, alastra o documento, humanizando-o.

"A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando êsse nacionalismo é inconsciente de si mesmo. Porque na verdade, qualquer nacionalismo impôsto como norma estética é necessariamente odioso para o artista verdadeiro que é um indivíduo livre. Não têm nenhum gênio grande que seja esteticamente nacionalista. E até são raros os que a gente pode chamar psicológicamente nacionalistas.

"O nacionalismo só pode ser admitido consciente quando a arte livre de um povo ainda está por construir. Ou quando, perdidas as características básicas por um excesso de cosmopolitismo ou de progresso, a gente comece buscar nas fontes populares."⁽¹⁵⁾

Convém destacar que, a 13 de maio desse ano, na série sobre literatura de vanguarda na Argentina, publicada no Diário Nacional, Mário de Andrade caracteriza as sintonias e divergências entre os dois campos intelectuais com as categorias de "nacionalismo inconsciente", na obra dos martinferistas e "nacionalismo rotular" na dos modernistas brasileiros. É precisamente o criou-lismo de Borges que, para Mário, se aproxima melhor do espírito paulista, antecipando a observação de Beatriz Sarlo: Borges funde

elementos antagônicos - vanguarda e criouliismo. É esse o amálgama heterodoxo de sua obra.

Como se pode observar, esta argumentação de Mário de Andrade alimenta o que Antônio Cândido entende por elementos básicos para a concepção de regionalismo que vamos analisar a seguir, admitindo-o como uma das etapas do nacionalismo e, desta forma, como risco necessário à maturidade da literatura brasileira na busca da universalidade.

Observando a relação texto literário/texto social, poder-se-ia entender o regionalismo como resultado do imbricamento nas questões sobre o auto-conhecimento da cultura brasileira. Não nos deixando enganar pelas teorias nacionalistas, as quais nos podem conduzir a esta afirmação, comprovamos que detectando as ideologias que patrocinaram as manifestações regionalistas, é possível entender o caráter servil do regionalismo pitoresco e o aspecto radical do regionalismo problemático.⁽¹⁶⁾

Tratando do assunto desde as suas causas, como o faz Antônio Cândido, descobre-se o reflexo multifacetado das produções regionalistas. Quando buscaram o particular, revelaram o universal. Na ânsia de subverterem os quadros literário e social, documentaram literariamente as etapas das transformações internas da sociedade. Ora mascarando a submissão pós-independência; ora desmistificando a fantasia instaurada.

Antônio Cândido adota a divisão do regionalismo em duas fases: o pitoresco, correspondente à fase de consciência amena de atraso e sedimentado pela ideologia de "país novo", é o momento de civismo férreo em que se busca definir termos como "pátria" e "terra". É momento de otimismo social em que tudo poderá ser feito. Este regionalismo de celebração romântica encontra no exotismo a sua contradição interna. Ao desfatiar o europeu com as paisagens e os costumes tropicais, admite-se o servilismo e a dependência para com estes.

Após constatar a existência do "outro" europeu, a necessidade de valorizar o que é local denota a consciência de que a diferença é externa. Podem divergir as "cores locais", mas a temática se repete para agradar e alertar ao estrangeiro - representante de um todo - que existe uma 'parte' que nele sequer inserir: é a metáfora incipiente da internacionalização da literatura brasileira.

Para chamar a atenção do "outro" sobre a especificidade nacional, é preciso encontrar pontos comuns que despertem o interesse do estrangeiro. Nestes pontos comuns o que seria particular

se universaliza. O texto do exotismo contribui para uma leitura superficial e enganosa, se examinamos o texto inteiramente, como produção, veremos que ele não se regionaliza; ao contrário, ora se transforma em obra de arte universal; ora se rebaixa à categoria de documento.

O regionalismo problemático, por outras vias, repete o caso anterior e tentando particularizar, mostra o caos de país sub-desenvolvido, extrapola a sua realidade local, e busca, por último, explicações humanas em outras sociedades dependentes. Outra vez escapa ao meramente regional.

Nestas duas atitudes - uma, eufórica; outra, contestadora - percebe-se o caráter ambíguo do regionalismo. Serve à exaltação e à revolta, portanto resulta da ideologia à qual se associa. É, desde esta perspectiva, traidor de ambos os projetos e ineficaz a cada um deles.

Além da traição e da ineficácia nos "diferentes" programas, também o regionalismo é incoerente com a sua proposta mais interna: a de ressaltar a realidade local. Num primeiro momento e quando pretende fixar o aspecto particular, o regionalismo constata a existência de um quadro maior em que se deve inserir. Ao tentar definir a "terra" e a "pátria", busca no "outro" - o metropolitano - o seu modelo estrutural. Quer fixar "a cor local", mas fala para o "outro", e para isso se vale de recursos que despertam a "curiosidade" deste "outro". Sua preocupação, "aparentemente" local, objetiva a recepção alheia. É pelo outro que se constata a diferença.

No regionalismo pitoresco, o exotismo trai o desejo de particularização. Bernard Muralis, em seu trabalho sobre as contraliteraturas⁽¹⁷⁾ - formas de subversão do campo literário - estuda-as em três modalidades:

a) O texto exótico dirige um olhar sobre o Outro, entendendo o Outro no sentido sartreano da diferença;

b) o "discurso do povo" e o "discurso sobre o povo": nele torna-se possível a expressão da voz do Outro, mas essa voz é abafada pelo comentário incessante que dele é feito.

c) na opinião de Muralis, o texto negro-africano é, por último, uma palavra que se assume completamente e que nenhum discurso sobre ela poderá ocultar ou desviar.

Tomaremos, aqui, o caso do texto exótico. Sobre este Muralis afirma que

"É, com efeito, por intermédio do exotismo que uma cul-

tura começa a tomar consciência de que nem só ela existe no mundo e que pode mesmo sentir satisfação e tirar proveito ao contemplar horizontes diferentes dos que, até então, tinham sido os seus e ao prestar atenção a outras vozes que não a sua, mesmo que estas sejam em parte o fruto de sua imaginação. Este encontro constitui um conflito gerador de dúvidas." (18)

Certo é que o autor de As contraliteraturas se atém aos exemplos franceses. Para ele, o 'Outro' e as 'outras vozes' são os povos coloniais. Mesmo assim, sua reflexão sobre o exotismo nos vale desde que reduplicuemos a relação do 'outro'. No caso brasileiro, vemos o escritor urbano e letrado traduzindo a realidade de um "outro interno" - o habitante do interior do país - ao "outro externo" - o europeu. Isto reforça a incoerência na qual nos detivemos anteriormente. O regionalismo pitoresco particulariza, mas se mantém fiel ao modelo europeu, mesmo quando não há coerência com a realidade brasileira. Na verdade, os escritores regionalistas serviam, como escreve Antônio Cândido, "a um leitor urbano europeu."

O momento regionalista romântico, que buscava a diferenciação, autenticou a cópia servil e acrescentou à consciência de "país novo" um pedido de licença para a inclusão deste no contexto ocidental, "apesar" da disparidade. Desta forma, negou o seu projeto de independência, não assumindo a diferença da qual se nomeava tutor. Na verdade, o regionalismo pitoresco apenas garantiu um lugar de destaque na cultura do país para o servilismo e para a submissão aos modelos estrangeiros.

Seguindo o pensamento de Antônio Cândido, o regionalismo problemático, por sua vez, altera o projeto ideológico. Se, no primeiro momento, a propaganda otimista percorre o texto; no segundo momento, a "consciência catastrófica de atraso"⁽¹⁹⁾ nele instaura um pessimismo radical. A busca das responsabilidades pelo atraso do país e a conseqüente insatisfação provocam o repúdio à celebração romântica. A euforia se transmuta em protesto. Tudo o que se pretenderá construir no regionalismo pitoresco está ameaçado pelo desmascaramento ostensivo proposto no regionalismo da segunda fase.

O empenho em desarticular o projeto anterior faz com que se lhe evite o ideário. Já é possível olhar para fora do país

sem o objetivo da auto-propaganda. O descontentamento resultante da ideologia de "país subdesenvolvido"⁽²⁰⁾ permite que se reconheça a existência de outros países em igual situação político-econômica. Este 'mirar-se' em sociedades semelhantes favorece constatações nada otimistas acerca da realidade local. Da consciência amena de atraso se chega à consciência catastrófica de atraso. O otimismo dá lugar ao pessimismo radical.

As influências culturais, que foram aparentemente rejeitadas no romantismo pitoresco, são aceitas como parte do "jugo econômico e político do imperialismo"⁽²¹⁾. A força desmistificadora do segundo regionalismo compromete o programa romântico ao tratar do desmascaramento da realidade. O regionalismo pitoresco, quando parecia recusa ao modelo europeu, mais se aproximava da imitação, estimulado pelo servilismo cultural. No regionalismo problemático, o desejo de lutar no plano do desenvolvimento econômico e político e a aceitação das influências no plano cultural encaminham a noção da dependência à de interdependência e a imitação se torna assimilação recíproca. A integração transnacional favorece a inovação no plano estético. O material nativo continua sendo retratado de acordo com os critérios regionalistas tradicionais. O detalhismo ainda limita o cenário, mas em alguns textos se renova a forma de abordagem dos temas locais. Nestes casos, o regionalismo como proposta de fixação do regional fracassa novamente.

Nesta fase regionalista, as mudanças ideológicas não evitam a ineficácia do projeto. No regionalismo romântico, as obras não se realizam como regionais - pois não são coerentes com a realidade selecionada - nem como universais, na medida em que o conteúdo temático se perde em 'localismos'. O regionalismo problemático, por sua vez, mais próximo da realização criadora, tropeça na atitude documentária e de empenho político. Na segunda fase regionalista, o pessimismo subtrai no texto o desejo de ressaltar a cor local. O que fica é um documento social capaz de atender ao empenho do artista em contestar o sistema político-econômico. Mais uma vez, portanto, o regional se transmuta ora em universal, ora em simples retrato.

Apesar dos projetos regionalistas terem se frustrados, Antônio Cândido os considera necessários à compreensão do processo literário brasileiro e constata a existência de um terceiro regionalismo - o da fase super-regionalista. Aqui, o próprio material do nativismo é articulado de modo transfigurador.

Esta abordagem do regionalismo, como uma nova literatura que recria a realidade e dá ao que antes era traço pitoresco um caráter universal, garante ao texto da fase super-regionalista um

lugar junto às obras de expressão do universo urbano, que já conquistaram melhores resultados em termos de 'criação' literária, como em Machado de Assis, por exemplo.

b) ALFREDO BOSI: regionalismo, uma fase do nacionalismo

Em "O nacional, artigo indefinido"⁽²²⁾, Alfredo Bosi retoma a posição de Darcy Ribeiro quanto à formação dos países coloniais e estabelece uma relação desta com a literatura. Reconhece a América Latina desde a perspectiva de países testemunhos e de países novos. Os primeiros são os povos que herdaram as grandes culturas pré-colombianas. Os povos novos, - e nestes se insere o Brasil, - são os que, de substrato mais disperso e primitivo, sofreram maior influência européia, chegando muitas vezes ao total extermínio das culturas locais. Em virtude disto, estes povos tiveram grandes problemas na formação de uma identidade própria, fortalecendo assim as crises de busca do nacional.

Consonante ao artigo anteriormente citado, em "O fio vermelho"⁽²³⁾, Alfredo Bosi reavalia duas posições sobre a formação da identidade nacional: a idéia de soma das raças e de grupos sociais e a idéia de esfacelamento pela mistura de culturas díspares. Além destas, admite uma terceira: a da consciência agônica do nacional que favorece a visão da sociedade brasileira como "corpo doente". Esta metáfora está em Manoel Bonfim, para quem o Brasil está ligado à América Latina pela espoliação de que foi vítima.

A partir desta consciência dramática da sociedade brasileira, Alfredo Bosi destaca três momentos de crise na configuração do nacional: "os tempos da independência, com os surtos rebeldes que vão espocar até a Regência e o decênio de 40; os tempos da Abolição e da República, que se estendem até a Primeira Guerra Mundial; e os tempos da Revolução de 30, cujos limites finais são ainda difíceis de precisar".⁽²⁴⁾

No primeiro momento, o liberalismo mascara o velho esquema latifundiário e escravista e abre caminho para o reinado da burguesia. Os ideais desta classe veiculam o desejo de independência em relação a Portugal, mas facilitam o domínio econômico aos ingleses. Pensa-se, assim, que os inimigos da colônia são os portugueses. É nos países hispanoamericanos que os revolucionários brasileiros buscam a inspiração do sentimento nacional. Neste panorama a ideologia nativista se espalha com facilidade.

O indianismo na literatura surge como porta-voz dos ideais burgueses e o que nele parece resistência ao colonizador é mera celebração à mistura das raças. O romantismo conservador pri-

vilegia o ideal de pátria e permite a formulação do nacional como uma fusão dos interesses do Estado e da sociedade. Fortalecido por esta corrente patrioteira, enquanto o Estado celebra a independência política, José de Alencar resgata o índio, mas faz de Peri um cristão, esposo de uma portuguesa e mata Iracema por amor ao português Martim Soares Moreno.⁽²⁵⁾ A sociedade civil se une ao Estado e idealiza, como na literatura, a rejeição ao colonizador, no entanto a realidade social demonstra que a sujeição é um fato irreversível já.

No segundo momento é mais grave a problemática do nacional, pois existe agora uma desconfiança quanto ao nacionalismo proposto. A idéia de que a Nação-Estado representa o povo não é mais reconhecida como verdadeira. Há os interesses daqueles que mantêm o poder e os interesses do povo que assiste ao próprio enfraquecimento econômico e sócio-cultural. Um nacionalismo rebelde subtrai o espaço do conservador. O radicalismo é altamente inconformista e condena, no primeiro nacionalismo, o mascaramento de interesses por parte de alguns grupos, que se vendem ao imperialismo inglês.

Na literatura, o inconformismo de Raul Pompéia e de Euclides da Cunha se aproximam. Raul Pompéia descobre a "fratura exposta" do nacionalismo conservador e recusa o jogo de interesses econômicos que mascara os seus objetivos.⁽²⁶⁾ Euclides da Cunha, na trilha interpretativa de Sarmiento, vê o país dividido entre o litoral e o sertão.⁽²⁷⁾ Ressalta a civilização do primeiro e lamenta a barbárie do segundo. Constata o mal da Nação configurado no trabalho inútil de produzir sem o direito ao usufruto. O nacionalismo em Euclides da Cunha se torna um projeto de caráter social e político aliado à consciência da necessidade econômica. Para ele, o inimigo da identidade nacional não está fora do país, mas instalado nele, nas marcas de uma evolução desequilibrada. O projeto de Euclides da Cunha reorganiza a reflexão sobre a nacionalidade quando abandona o nacionalismo racial.

Mais próximo a esta idéia anti-racial encontra-se Lima Barreto. No criador de Policarpo Quaresma, o nacional ora se vale da idéia de restauração do passado - a intuição de um paraíso perdido - ora se configura como possibilidade de criação de uma sociedade mais justa - a idéia de um paraíso a alcançar. Destas duas idéias resulta uma constatação problemática acerca do nacional: a da impossibilidade de se encontrar uma identidade desde que o procurado já está perdido ou é interceptado por forças político-econômicas que desorientam a sua busca. O nacionalismo aqui recebe um tratamento mais universal e se reveste de um caráter social. O na-

cional poderia estar no povo e nas suas aspirações íntimas, mas o poder é capaz de despersonalizá-lo. Desta forma, o nacional é uma utopia, pois está sujeito a forças políticas e econômicas que o tornam impossível.⁽²⁸⁾

Como Euclides da Cunha, Lima Barreto detecta o mal interno da nação e, mais do que isto, descobre que este é universal e se prolifera à custa da "servidão humana".

A crise do nacionalismo na fase indianista se dá pela tentativa sufocante de afirmar o caráter nacional. A literatura, numa análise linear, autentica os ideais patrioteiros. É, no entanto, na articulação com o material nativista que se percebe o engodo deste nacionalismo. No segundo momento, o de Euclides e de Lima Barreto, persistem os veios patrióticos, estes mais alastrados e rebeldes a todo tipo de imperialismo. O inconformismo provocado pela ideologia anti-imperialista gera novas reflexões acerca do nacional. A literatura, nesta etapa, mostra os resultados destas reflexões. A questão do imperialismo perde a sua relevância e, por outro lado, os problemas internos da Nação ocupam espaço maior a nível das indagações sobre a identidade nacional.

No terceiro momento de agonia nacionalista (1922-1930; 1930...), as contradições caminham juntas. No Modernismo, o ecletismo das idéias reagrupa as duas tendências anteriores: o nacionalismo patrioteiro que rejeita influências estrangeiras e o nacionalismo social liberal e democrata, que convive com o internacionalismo, mas que se fragmenta ao contato com as diferenças internas da Nação. É depois de 1930, no entanto, que se afirma a noção contraditória do nacional. Os conceitos deslizam de acordo com as posições e remetem ou à idéia de mestiçagem ou à política desenvolvimentista. A consequência imediata desta crise é a formulação do nacional entendido "como realidade histórica em movimento", no dizer de Alfredo Bosi. Retoma assim, o crítico, a diferença que estabelecera, previamente, entre um momento modernista, que conjuga tecnolatria, massificação e autoritarismo durante a fase das vanguardas, e um momento de cabal compreensão moderna e problemática da realidade nacional, aberto à complexidade da pesquisa no cotidiano - místico, urbano, suburbano, marginal.⁽²⁹⁾

Seguindo a leitura dos três momentos críticos do nacionalismo, Alfredo Bosi repensa-os como tentativas de "reerguer a figura da nação como um todo funcional."⁽³⁰⁾ Aqui, a metáfora da "sociedade doente" contribui com a noção de esfacelamento do nacional e com a necessidade de construção de uma identidade equilibrada, apesar das diferenças regionais e/ou sociais.

A esta altura pode-se ver que para Alfredo Bosi, o regionalismo representa uma continuidade da ideologia nacionalista.⁽³¹⁾

Como vemos, três são as reações típicas diante do nacional em esboço: exaltação, pessimismo, desilusão. No primeiro momento, o sentimento romântico permeia o nativismo literário que se compromete com a busca de uma identidade nacional. Mesmo na contradição interna desta literatura - exaltação do nativo x relato de uma sujeição passiva - continua na prática produtiva o desejo de auto-afirmação nacional. No segundo momento, o pessimismo social desencadeia a proliferação de idéias contraditórias, mas questionadoras. O terceiro momento se dá em forma de descontentamento pela impossibilidade de afirmação nacional. O regionalismo, nesta fase, estebelece a continuidade do processo de busca do nacional. De acordo com Alfredo Bosi, então, as produções literárias de cunho nativista, localista ou regionalista apresentaram diferentes projetos com o mesmo objetivo: o de afirmação nacional.

A aceitação ou não desta teoria depende do aproveitamento que se faz. Há que se reconhecer a coerência no trabalho de Alfredo Bosi, pois para ele não aconteceram movimentos estanques na literatura brasileira, mas houve uma continuidade de temas interpretados e ajustados a novas situações históricas. Sob este prisma, o regionalismo é uma das fases do nacionalismo. Trata-se do momento em que a consciência da fragmentação nacional possibilita a escolha de regiões problemáticas como material literário.

c) FLÁVIO LOUREIRO CHAVES: regionalismo, tentativa x expressão literária

O lugar que o regionalismo ocupa na literatura gaúcha é uma das questões discutidas por Flávio Loureiro Chaves. O próprio título de seu ensaio - Simões Lopes Neto: Regionalismo & Literatura⁽³²⁾ - já nos encaminha à compreensão de sua proposta. - Qual a relação entre estes dois termos, regionalismo e literatura? Como entender esta passagem?

Na introdução ao trabalho, Flávio Loureiro Chaves apresenta uma síntese de algumas posições acerca do regionalismo. A partir de Machado de Assis, o crítico gaúcho questiona o reconhecimento do nacional somente em obras que tratam de assunto local. Esta questão ainda constitui um problema para a literatura de países dependentes que se sentem na obrigação de criar uma identidade própria e, por isso, transitam da cópia de modelos transplantados à supervalorização nativista em suas produções literárias. Mesmo sem citar Alfredo Bosi, a idéia do nacionalismo ideológico subjaz a esta reflexão.

Outro modelo discutido por Loureiro Chaves é o de Lúcia Miguel-Pereira, para quem o regionalismo se concebe como um risco à condição de texto literário. Alguns abusos podem anular, na produção regionalista, o seu caráter literário. É o caso da predominância da observação sobre o imaginário e da fixação de tipos, costumes, linguagem e usos locais, sem mediações artísticas. Do mesmo modo, a primazia da descrição local em lugar de um trabalho autenticamente narrativo e, por último, a valorização exagerada do particular em detrimento do universal podem, também, conspirar contra o programa. Para Lúcia Miguel-Pereira, este regionalismo é um movimento de fora para dentro, pois se preocupa mais com o registro da observação, do que com o seu aproveitamento funcional dentro do texto. Vê o regionalismo como uma marca constante da ficção brasileira, sempre fascinada pelos horizontes estrangeiros e, ao mesmo tempo, impelida ao resgate do que é "nacional". Lúcia Miguel-Pereira afirma que o caminho de recuperação para esta tendência a partir do particular, reside na busca do universal. Não é ousado afirmar que o modelo da autora complementa a clássica oposição lukacsiana entre narrar e descrever, oposição de forte tradição na crítica marxista, como se vê, entre outros casos, na distinção que Enzensberger faz entre "Literatura e Historiografia".⁽³³⁾

Ao examinar a reflexão de Antônio Cândido, Flávio Loureiro Chaves destaca a idéia do regionalismo como etapa necessária à compreensão do processo literário brasileiro, bem como a de afirmação do seu valor como "instrumento de descoberta". Neste aspecto, a literatura de cunho regionalista contribuiu para a formação da literatura brasileira, desde que abriu caminhos para questionamentos acerca do que seria ou não uma proposta literária. O que o regionalismo deixou, além de alguns textos superadores de localismos e de outros puramente documentais, foi uma trilha de reflexões capazes de abrirem espaços a novas tendências no quadro literário brasileiro.

Assim, numa primeira abordagem que sintetiza essa tradição crítica, Loureiro Chaves define o regionalismo, como um fenômeno específico de

"(...) literaturas dependentes e periféricas, em busca da própria identidade, oscilando entre a cópia dos modelos transplantados e a afirmação duma temática nativista. Daí a tendência generalizada para o comprometimento direto com a identificação e interpretação do espaço cir-

cundante, transformando o texto literário em documento, fotografia, ensaio sociológico, tudo implicando necessariamente a valorização exacerbada da cor local." (34)

E, após o levantamento de algumas posições sobre o regionalismo, constata que em quase todas há uma possibilidade de realização literária para estes textos, desde que do particular atinjam o universal. Neste momento, surge uma outra questão: a do caráter ideológico do regionalismo. Então, se a ideologia regionalista prima pelo particular, como chegar ao universal? A partir de Simões Lopes Neto, em cuja obra as linhas mestras do regionalismo se apresentam no substrato do texto sem afetar o universalismo no seu terminal, Flávio Loureiro Chaves tenta responder a essa indagação.

Julga o crítico que, no caso do Rio Grande do Sul, o "mito do gaúcho" muito serve à literatura. A ideologia do homem livre e valente, veiculada neste mito, já está pronta quando a literatura aí surge no século XIX. Vem na sua origem popular - nas trovas, nos desafios, nos cantos de guerra -, passa pelo cancionero autenticando o "monarca das coxilhas" e esfacela o próprio mito no "centauro dos pampas" de Alencar.

É com O Gaúcho de Alencar e os cancioneros que se completa o mito do gaúcho - o guerreiro e pastoreador - assim desenvolvendo um processo de mascaramento ideológico. Na verdade, este homem livre e valente não passa de uma ficção necessária para encobrir a realidade. Aqui, Flávio Loureiro Chaves busca em Lévi-Strauss a definição de mito, ou seja, reconhece o mito como solução compensatória e imaginária para conflitos reais.

Até Simões Lopes Neto, os escritores se valem do modelo postigo de Alencar. Nesta literatura, destacam-se três características básicas: a) o mito pronto do gaúcho; b) o romantismo exacerbado, que provoca uma ausência total de realismo; c) o caráter demasiado ideológico, que produz documentos e não textos literários. Importa notar que assim se esboça uma ideologia regionalista e que através desse protótipo ideológico, a literatura contempla a realidade.

Segundo Flávio Loureiro Chaves, no texto simoniano se dá a passagem do regional ao universal, que o torna verdadeiramente literário. Esta passagem não se dá pelo tema, nem pela narração do mito, mas pela instauração da metáfora a nível discursivo. O

texto regionalista de Simões Lopes Neto contém o documentário, mas articula este material através de três recursos: em primeiro lugar, pela memória, onde se registra o individual e o coletivo; em segunda instância, através da loquacidade, produzindo o diálogo em que leitor e autor pactuam o verossímil e, por fim, a partir da imaginação, por onde reorganiza o mito, o símbolo e a metáfora. Tudo isto se dá pela "conquista da linguagem"⁽³⁵⁾, ou seja, Simões Lopes Neto se utiliza do mito corrente em boa parte da literatura regionalista do Rio Grande do Sul, mas através da linguagem consegue subverter a ideologia que transforma o gaúcho em protótipo de uma raça. Na verdade, no texto simoniano acontecem motivos regionais que podem, metaforicamente, servir à expressão de problemas existenciais.

O realismo nos contos simonianos serve apenas para dar às personagens garantias do real, ao mesmo tempo em que uma boa dose de imaginação dá à realidade o sabor da invenção. Nesta permuta entre o real e o imaginário, o texto ganha verossimilhança e dá expressão literária ao que, até então, era apenas documento. Dito isto, entende-se porque Flávio Loureiro Chaves estabelece uma relação entre regionalismo e literatura. Em acordo com a posição de Antônio Cândido, para ele existem duas saídas para o texto que lida com o material nativista: uma que vai afirmar o texto como um documento registrador de usos, costumes e linguagem regionais e outra em que a articulação destes recursos permite, no texto, uma leitura dúplice, reveladora de uma estrutura verdadeiramente literária.

Nesta perspectiva, o regionalismo arrisca-se à condição de documento ou subverte a ideologia que o engendra, atingindo o universal mediante a elaboração artística do particular. Este segundo regionalismo - o verdadeiramente literário - se vale da imaginação e da coerência interna que dá expressão artística ao meramente referencial. A linguagem, neste caso, atua como elemento de tensão porquanto tenha em si mesma o risco de tornar o texto puramente ideológico, por ser ela já um produto social. Por outro lado, a linguagem é um recurso individual que, na literatura, funciona como meio e produto. Na literatura, portanto, a linguagem encontra suas próprias leis de funcionamento, o que a torna capaz de subverter a ideologia.

Dentro do território próprio da linguagem, o imaginário cria-se a si mesmo e o processo metafórico garante ao particular um caráter de universalidade. Quando um autor conquista este território, a criação se auto-justifica e a função do texto literário não se confunde mais com a função do documentário. Na verdade,

existem textos que servem à realidade como registros fotográficos e textos que articulam o real a partir de uma realidade imaginária própria à expressão artística.

Assim como Antônio Cândido, Loureiro Chaves entende o regionalismo como marca profunda em certas produções que ora realizam um documento, ora constroem um mundo imaginário, coerente e unificado na diversidade entre tema e linguagem. Os textos resultantes de um programa simplificado de cópia do real permanecem a nível de tentativa, enquanto que os textos que ultrapassam a barreira vocabular - no caso dos regionalistas - se realizam como verdadeiras expressões literárias.

d) JOSÉ HILDEBRANDO DACANAL: regionalismo não é categoria artística.

A discussão do regionalismo e suas implicações na busca do nacional encontra, em José Hildebrando Dacanal, um posicionamento bastante irreverente e, ao mesmo tempo, singular.

No entender do crítico, o conceito de regionalismo se liga diretamente ao de seu oposto - o universalismo. Estes conceito, afirma J. Hildebrando Dacanal, "é um dos mais típicos subprodutos da estrutura mental secundária e colonizada dos letrados latino-americanos em geral e, principalmente, dos brasileiros. E continua, reforçando que este conceito aparece também "como exemplo característico do elemento traumático que define a cultura dependente, específica das sociedades que se formaram no continente a partir do final do século XVIII".⁽³⁶⁾ Segundo ele, a discussão sobre o regionalismo perde seu valor quando a dominação enfraquece, ou seja, no momento em que a matriz geradora da dependência entra em falência, desaparece a relação colonizador/colonizado. Neste caso, o regionalismo não tem mais sentido, pois não há mais a estrutura que o engendrou.

Durante quase um século e meio, os "letrados"⁽³⁷⁾ brasileiros discutiram o conceito de regionalismo sem chegar a conclusão alguma e, para J. Hildebrando Dacanal, seria necessário que alguém, um dia, traçasse a origem deste conceito, detectando assim a sua total incoerência como categoria artística.

Seguindo a orientação do ensaísta gaúcho, a aplicação de categorias como regional(ista) ou universal(ista) pressupõe o desconhecimento da história ou, então, o envolvimento com um neocolonialismo que favorece à indústria cultural dos países centrais e, mais do que isto, que lhes solidifica as bases de domínio e de exploração nos países dependentes. Conceitos tais como estes, servem para manter o estatuto da colonização, reforçando o complexo

de inferioridade no colonizado.

O conceito de regionalismo e a controvérsia por ele provocada não têm qualquer valor como categoria que defina ou explique as produções culturais na América Latina. No campo literário, este termo deveria ser eliminado para sempre. Vale registrar que a questão, para J. Hildebrando Dacanal, não está vinculada aos romances ou aos autores, mas ao conceito de regionalismo. E só a este. Não se questiona, portanto, o texto como feitura literária, atendendo à organização textual interna, e sim ao atributo extradiscursivo que lhe foi conferido - "regionalista". Discute-se, pois, o regionalismo como categoria interpretativa de um sistema literário.

Para fundamentar esta idéia, retoma-se a história desde a formação das sociedades latino-americanas, não esquecendo suas características semicoloniais e as 'supostas' independências que lhes imprimiram a marca de uma "consciência infeliz".⁽³⁸⁾ Após a ruptura administrativa com a metrópole, coube à elite burguesa assumir o poder - e lhe foi de agrado. A fim de que mantivessem o controle em relação às classes dominadas, os dirigentes oligárquicos mascararam seus próprios interesses. Além disto, nomearam-se os legítimos representantes dos anseios da classe dominada, que se compunha de quase toda a população.

O grupo dominante se manteve, por longo tempo, preso às idéias semicoloniais. Desligada politicamente das metrópoles ibéricas em decadência, a elite burguesa conservou ainda muitos dos parâmetros anteriores à independência e permaneceu na típica atitude de elemento colonizado - o que é bom para a metrópole; é bom para a colônia.

Neste sentido, a chamada "consciência infeliz" - desencadeou, na política conciliadora e unilateral das elites dirigentes, um forte empenho em buscar a identidade nacional. Este compromisso com a nacionalidade deveria garantir aos dominadores a confiança dos dominados. Na verdade, a classe dirigente mantinha intensas ligações com a Europa e com o capitalismo nascente, o que comprometia o esforço desempenhado por toda a nação na, ainda, recente independência. Entretanto, as ligações permaneceram ativas. Os donos do poder apenas cuidaram em omiti-las da classe dominada. Desta forma, os ideais nacionalistas muito serviram para encobrir os interesses do grupo dirigente.

As implicações históricas que cercam o nacionalismo não são poucas. Ainda na primeira metade do século XIX, enfraquece a possibilidade de autonomia real para os países latino-americanos.

Nesta época de expansão imperialista, tais países serviam como celeiros dos grandes centros industriais europeus, que os mantinham dominados política, econômica e culturalmente. No desencadeamento das pseudo-independências na América Latina, as elites dirigentes enfrentam um problema administrativo básico, que se reflete no ambiente cultural: colonizados por europeus, estes grupos se alimentam da identificação com as metrópoles mas, por outro lado, presos ao compromisso com a "nação", fato que os aproximava da classe dominada, afirmam-se legítimos aliados dos valores nacionais. Neste período bastante delicado para a manutenção do poder, surgem algumas obras literárias que tratam do espaço agrário. Estes trabalhos são avaliados sob dois aspectos. No primeiro caso, servem como justificativa de domínio, desde que escritores vindos do grupo dirigente fixam em suas obras o meio rural, que era a base econômica essencial do poder. Em segunda instância, obras desta estirpe eram consideradas de pouco ou nenhum valor por se diferenciarem do modelo urbano europeu.

O domínio econômico e político, que manteve viva a dependência latino-americana, estendeu-se até as manifestações culturais. Não há novidade nesta afirmação, mas José Hildebrando Dacanal se refere às vozes dos que romperam com a "consciência infeliz", mas que foram abafadas pelas elites dirigentes e pelos interesses do colonialismo, como por exemplo Martins Pena em suas peças; Álvares de Azevedo em Ledo Ivo e Lima Barreto em suas sátiras.⁽³⁹⁾ É neste ambiente de possíveis denúncias sobre a dominação e o abuso de poder que surge o debate a respeito dos conceitos regionalismo e universalismo. Como se vê, para José Hildebrando Dacanal esta discussão serve como veículo de disseminação da "consciência infeliz" que, por sua vez, reforça o complexo de inferioridade do colonizado.

O questionamento sobre "regional", "regionalista", "regionalismo" veicula a ideologia do colonizador que só admite como universal o que for urbano. A partir deste confronto entre universal e regional surgem problemas quanto à identidade do colonizado e, principalmente, se há tal identidade.

Na verdade, é sintomático que tais discussões acerca de categorias do sistema literário sirvam à ideologia dominante, pois elas vêm apenas reforçar os vínculos da dependência, aumentando os complexos de impotência no colonizado. De acordo com isto, percebe-se que, ao se romperem os laços de colonização e de domínio, desaparecem as questões que os fortaleciam.

José Hildebrando Dacanal assim entende a relação e os conceitos "regionalismo"/"universalismo", os quais, segundo ele po-

dem ser estudados apenas como "história", como parte de um tempo que não mais existe, que desapareceu quando do fracasso da matriz européia, após 1945.

e) CARMEN LYDIA DE SOUZA DIAS: regionalismo, às vezes, é metodologia

Em Paixão de Raiz ⁽⁴⁰⁾, Carmen Lydia estuda a dimensão do regionalismo em Valdomiro Silveira, para tanto se vale da controvérsia regional/universal. Inicialmente, reordena algumas posturas sobre este assunto.

No posicionamento de José Hildebrando Dacanal assinala certa intransigência quanto à aceitabilidade do tema regionalismo, universalismo. Para o autor de Dependência, cultura e literatura, tal questão "é um dos mais típicos subprodutos da estrutura mental secundária e colonizada" ⁽⁴¹⁾ e acrescenta que o estudo destes conceitos deve servir apenas à História - "Tudo o mais será pura perda de tempo". ⁽⁴²⁾

Carmen Lydia admite a proposta de José Hildebrando Dacanal como desestabilizadora de certas discussões completamente infrutíferas acerca do regionalismo, como por exemplo, aquelas que esquecem o texto literário como forma de conhecimento engendrada no contacto com a "realidade concreta" ⁽⁴³⁾ Entretanto, não considera "perda de tempo" a abordagem da relação particularidade/universalidade -

"(...) devo dizer que não considero pura perda de tempo o exame de um texto regionalista em termos da relação particularidade/universalidade, já que a superação do particular no universal constitui meta a qualquer objeto estético, e ainda mais, sendo tal objeto inspirado no assunto regional: no passado e agora, transfigurado e autoconsciente, sempre uma tendência (ou necessidade) nossa." ⁽⁴⁴⁾

Segundo ela, em alguns casos - como o de Valdomiro Silveira - o estudo do regionalismo serve como tentativa metodológica na compreensão dos textos, auxiliando, desta forma, na descoberta da relação entre o autor e a realidade.

De acordo com esta postura, Carmen Lydia inicia a compilação histórico-crítica do regionalismo partindo da ênfase de brasilidade literária - na tentativa de diferenciação entre as literaturas portuguesa e brasileira - já no final do Arcadismo. Logo em seguida, coloca a luta dos românticos pela formulação de um caráter nacional. Vemos, aqui, a mesma relação do regionalismo/nacionalismo formulada em outros críticos, como em Mário de Andrade, já em 1928, passando depois por Antônio Cândido e Alfredo Bosi.

"(...) vejo o processo de formação do regionalismo brasileiro como configuração de uma nossa primitiva e já esboçada tendência nativista e encaminhada para a conquista de instrumento progressivamente hábil de auto-conhecimento, rumo ao posterior nacionalismo - de tendências críticas já em algumas propostas dos modernistas como Mário e Oswald de Andrade."⁽⁴⁵⁾

Na trilha de Bosi, Carmen Lydia entende a trajetória regionalista como continuidade dos movimentos literários brasileiros em busca da identidade nacional. Nos românticos, o valor documental do texto muitas vezes predomina sobre a função estética. A fixação de tipos humanos e espaços agrários resulta nas regiões que servem de temas literários. O que fica desta literatura documental é somente uma ideologia nacionalista, muito pouco empenhada com os legítimos ideais de afirmação nacional.

No entanto, a maioria dos escritores românticos, entre eles, Alencar, Bernardo Guimarães, Távora e Taunay, apresentam um regionalismo empenhado, porém demasiadamente comprometido com um programa. A artificialidade deste gênero, que se pretendia o mais nacional possível, deve-se à teorização exagerada e ao distanciamento entre a matéria regional e a origem culta de seus autores. Daí a ambigüidade do regionalismo brasileiro, que se desejava legítimo representante da realidade nacional e que mostrava exatamente o contrário, ou seja, refletia uma imagem distorcida e falsa do real.

Resgatando a fortuna crítica do regionalismo, Carmen Lydia busca as posições de Machado de Assis e de Mário de Andrade. Para o primeiro, a configuração da nacionalidade não se dá através da escolha do assunto, mas através da forma de expressão, aliada

ao chamado "sentimento íntimo"⁽⁴⁶⁾, que marca no escritor a sua consciência técnica e social. Mário de Andrade, por sua vez, constata dois regionalismos - um de tipo rotular que é pura finalidade e comprometido com limites geográficos; outro, funcional, que é meio de expressão e, talvez, inconsciente de seu próprio nacionalismo.⁽⁴⁷⁾

Uma parte dos naturalistas serve de caminho para o sertanismo de Euclides da Cunha e para o regionalismo de Simões Lopes Neto, Alcides Maia, Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos.⁽⁴⁸⁾ O realismo-naturalismo repete o exagero documental de seus antecessores e cria um artificialismo próprio ao se valer do cientificismo europeu, que em tudo foge à realidade brasileira.⁽⁴⁹⁾

Desde a manifestação nacionalista árcade, passando pela ideologia configuradora do nacional nos românticos e pelo pessimismo documental do Naturalismo, todos estes movimentos dão continuidade a uma "linha literária de inspiração nacional" que, de acordo com Carmen Lydia, desembocam num pré-modernismo ideológico.⁽⁵⁰⁾ São deste período as obras que questionam os problemas sócio-culturais da realidade brasileira e que prefiguram atitudes estéticas pós-1922. Algumas obras antecessoras do Modernismo permanecem marcadas pela artificialidade, o que não ocorre com pré-modernistas como Euclides da Cunha, Lima Barreto e Graça Aranha. Nestes autores, segundo Bosi, predomina uma visão mais crítica da realidade.

Entre os regionalistas, mesmo não incluídos no pré-modernismo, destacam-se os que, nesta época, apresentaram idéias novas no trato com a matéria regional, como por exemplo - Simões Lopes Neto e Valdomiro Silveira. Carmen Lydia anota o que neles considera inovador: a) tratamento literário peculiar da matéria regional; b) tendência à mitização do homem e da terra; c) prática sistemática das pesquisas de caráter folclórico-regional, incluindo observação e coleta dialetal para posterior utilização da linguagem do homem rural ficcionalmente.⁽⁵¹⁾

A partir desta última inovação, Augusto Meyer vislumbra outro caminho para a leitura crítica dos regionalistas, avaliando os conceitos regionalismo e universalismo desde a perspectiva das diferentes conotações a eles inferidos. Carmen Lydia assim considera a postura do crítico gaúcho: -

"Até que ponto não estariam sendo relacionadas no âmbito da nossa crítica, por motivos sócio-psicológicos, fru

to do contexto cultural brasileiro, formas literárias chamadas 'maiores' e 'universais' com formas 'menores' e 'regionais'? e ainda, que relação teriam esses dois pares de 'timbres' críticos, com o padrão sócio-cultural dos destinatários das respectivas obras? Ou seja, que teor de afinidade guardaria a obra 'maior', e 'universal' com os modelos consagrados pelo gosto cosmopolita de uma elite consumidora?"⁽⁵²⁾

Na verdade, propõe-se aqui um equacionamento mais objetivo da relação regionalismo e universalismo. Repensados os "valores estéticos" dominantes, ligados à hegemonia, as obras literárias seriam avaliadas esteticamente e historicamente nas mesmas proporções. A relatividade inerente ao que se aceita como universal e/ou regional não pode ser ignorada, como também não se desconhecem as correntes ideológicas que selecionam as obras de arte de acordo com critérios de conveniência.

Outra questão em Carmen Lydia é a do "pitoresco".⁽⁵³⁾ Dentre as consideradas "falhas" do texto regionalista - os modismos, o exagero da perfeição na forma, a superficialidade dos tipos sertanejos, os defeitos na estrutura narrativa - está o recurso do "pitoresco", que se opõe à idéia do singular-regional, pois aparece no texto normalmente em forma de um "diferente-integrado", como afirma a ensaísta. Acontece no regionalismo-finalidade uma deformação do singular, desde o momento em que o autor extrai do ambiente regional o que lhe parece mais atraente. A expressão "pitoresco", neste caso, não reflete a sua acepção dicionarizada e ganha um sentido pejorativo, já integrado em algumas críticas literárias.

"Merece reexame a conotação pejorativa porque reificante, já consagrada e tão pouco discutida, da palavra 'pitoresco'. Penso que essa conotação parte de uma premissa generalizante/simplificadora: o 'pitoresco' buscado pelos regionalistas nada mais é do que o conjunto de

dados de realidade regional que a nossa ótica urbano-erudita não nos permite enxergar com naturalidade".⁽⁵⁴⁾

Em Valdomiro Silveira, embora não desapareça de todo a ótica letrada, o pitoresco aparece tão somente como o original. Soam-se a esta postura valdomiriana, outras questões que despertaram em Carmen Lygia o interesse por sua obra. Os posicionamentos antagônicos de Antônio Cândido e de Alfredo Bosi muito contribuíram para as reflexões da ensaísta. Para o primeiro, Valdomiro Silveira pertence à fase alienadora do regionalismo pós-romântico; para Bosi, os regionalistas teóricos deste período são um sinal de renovação. Além disso, não é menosprezado em Antônio Cândido o reconhecimento da etapa regionalista como necessária à formação da literatura brasileira.

Como sabemos, para o autor de Literatura e Sociedade, existiria aquilo que ele chama de "super-regionalismo", ou seja, o regionalismo que consegue detectar a universalidade da região.⁽⁵⁵⁾ Neste particular, a ensaísta de Paixão de raiz pergunta se este "super-regionalismo" de Antônio Cândido não funcionaria como uma saída para justificar obras também de caráter regionalista, mas de alto valor literário, como a de Guimarães Rosa, por exemplo.⁽⁵⁶⁾

Em se falando de universalidade, retorna a controvérsia regional/universal que embasa o trabalho de Carmen Lygia sobre Valdomiro Silveira. Mesmo tendo como alicerce para este ensaio a seguinte postura - "a superação do particular no universal constitui meta a qualquer objeto estético" - a própria autora, mais tarde, reconhece que já na visão de universalidade está uma imposição ideológica, pois como, quando, onde e por quem seria determinada a categoria de "universal"?⁽⁵⁷⁾

A partir deste questionamento as discussões sobre o regionalismo ganham novas perspectivas. Segundo Carmen Lygia, estes valores, arraigados aos "ismos", diluem-se nas grossas camadas ideológicas, o que sobrevive é o próprio texto enquanto verdadeira expressão da realidade. Talvez, este seja mais um dos processos de mitificação literária, como declara G. Russel Hamilton - "O conceito do universal, contudo, é em grande parte um mito; pois há centros de poder que ordenam o universal, conforme interesses ideológicos dos grupos dominantes."⁽⁵⁸⁾

f) AUGUSTO MEYER : regionalismo, suas formas

Dentre as muitas considerações sobre o regionalismo, a de Augusto Meyer não pode ser esquecida. Vale registrar que seus estudos versam sobre esta tendência na literatura riograndense. Em Prosa dos Pagos ⁽⁵⁹⁾ se encontra um valioso material acerca deste assunto.

Uma primeira reflexão envolve a poesia popular e suas origens. Segundo Augusto Meyer, há nesta produção do sul do Brasil a veia gauchesca que enriquece a composição de um "realismo saudável e jocoso". A este regionalismo, em particular, corresponde uma forte marca de originalidade, aliada ao "jogo da imaginação maliciosa", que permite a descrição fiel da vida crioula, mas sem o falseamento dos regionalismos teóricos.

Em alguns casos, no entanto, como no Cancioneiro Guasca - compilação de textos considerados populares por Simões Lopes Neto - nem sempre o que aparece é a genuína composição popular. Muito do que aí se reúne é de origem culta e o próprio compilador reconhece isto em nota da segunda edição de seu trabalho, onde apresenta o critério adotado para o que entende como popular - "Não nos seja contado para crítica o fato de incluirmos algumas poesias assinadas e outras extraídas de livros e de autores conhecidos; entendemos aqui - como popular - o caso de serem tais poesias estimadas e repetidas por pessoas do povo, que ignoram de tais livros e autores". ⁽⁶⁰⁾

Augusto Meyer registra, por outro lado, as raízes portuguesas que transparecem no cancionero gaúcho e que só tem por diferente, em relação ao nordestino, um certo "timbre gauchesco" de influência platina. Além disso, afirma que tais produções perdem muito do seu caráter original quando excessivamente fidedignas ao descrito, visto que, assim presas ao registro dos usos, dos costumes e do falar campeiro, podem se tornar simples matéria para os folcloristas.

Interessante verificar que, no Cancioneiro Guasca por exemplo, a reunião do que se pensava genuína expressão popular, não passa de garantia da preservação das formas perfeitas pelas classes incultas. Isto, certamente, desorienta a busca do verdadeiramente original. Fica, apenas, o documento folclórico que serve para o estudo de uma literatura regional.

"Entre viola e descante, é humano, por isso mesmo, que a forma ancestral se mantivesse quase a mesma, embora retempe

rada noutra voz. Mas acredito que essa permanência, mantida por certo graças à contribuição das classes menos incultas, deva ser interpretada como continuidade ou predomínio das formas perfeitas, dominando os toscos ensaios dos trovadores guascas, impondo-se também à sua admiração de iletrados; ela terá, de qualquer modo, valor muito relativo para a interpretação dos seus verdadeiros sentimentos. Fenômeno de repetição necessária, espécie de homenagem poética aos modelos consagrados do gênero, perde o sentido representativo, quando o consideramos como documento folclórico para o estudo da literatura regional." (61)

Se, no entanto, o texto apresenta em seu interior alguns elementos folclóricos, mas os cerca de um tratamento literário, não há perda alguma em sua função expressiva. Nas produções comprometidas com a simples repetição é que se condena o excesso de toque descritivo. Além do mais, existem casos em que o próprio folclorista vai às fontes populares e delas retira as composições, as quais corrige deliberadamente, seguindo princípios da norma culta. Estes são os chamados "retoques", por onde recua a contribuição original em face ao extremado conservadorismo letrado. Aqui vale registrar que muitas obras de cunho regionalista não são reconhecidas como "válidas" literariamente.

No entender de Augusto Meyer, muito do que se insere nos cancionários passou pelas mãos de poetas cultos. Neste aspecto, então, o patrimônio popular é misto, debaixo do anonimato confundem-se o genuíno e o folclórico. Além disso, é preciso notar que, mesmo considerando o povo como autêntico criador do popular, não se deve esquecer que aí predominam as composições ancestrais retocadas ou as criadas espontaneamente por poetas letrados. Aqui encontra lugar o preconceito alastrado nos meios culturais, segundo o qual o popular tem suas raízes no povo, embora este seja na maioria das vezes uma "vaga abstração", como se lê em Prosa dos Pagos

- "Reduzido assim o âmbito do anonimato na chamada 'criação popular', veríamos como é relativamente modesta a contribuição do 'povo' em contraste com a iniciativa criadora das minorias cultas. Mas o preconceito herderiano ou romântico está de tal modo arraigado em nós, que preferimos supor o contrário: que é o 'povo', essa vaga abstração, o grande criador, a fonte generosa onde os poetas vão beber a verdadeira poesia." (62)

O cancionero gaúcho exemplifica muito bem esta postura romântica em relação ao acervo popular. De um lado, a marca deixada por alguns poetas cultos na poesia popular e a preservação dos modelos portugueses assinalam, neste patrimônio, a escassez da inventiva popular. Noutra instância, a adaptação aos modelos urbanos de temas novos, saídos do espaço rural, garante o equilíbrio das imitações entre o campo e a cidade. Andam nesta trilha as produções que cantam a saudade dos velhos gaúchos em relação a um tempo perdido e, também por aqui, acontecem os exageros saudosistas que desencadearam um regionalismo de estereótipos.

Longe do realismo irônico e espontâneo, que se alia à tradição culta para dar origem à produção popular, são comuns as falhas em alguns escritores urbanos que se empenham em sobrecarregar a descrição do pitoresco, falseando o tema e a própria vida campeira. Isto se observa n' O gaúcho (63) de Alencar e nas criações dos primeiros regionalistas riograndenses. Neles, o peso da idealização romântica artificializa o gaúcho e o seu modo de vida. Para Augusto Meyer, O gaúcho de Alencar não passa de "um apressado romance regional, feito de remendos de notas, informações precárias, intuições nem sempre bem aproveitadas." (64) Adiante, o mesmo crítico acrescenta que, embora a artificialidade do gaúcho alencariano tenha frustrado já no início o seu romance sob o ponto de vista do regionalismo, nele não acontece o regionalismo documental dos realistas empenhados e, mais ainda, é nesta obra que primeiro se configura o monarca das coxilhas como tema de romance. Na verdade, a idealização e a fantasia presentes em Alencar fazem parte do mito que percorre a história do gaúcho.

Ao focar a questão do regionalismo, Augusto Meyer admite em alguns casos o valor de documento que o texto possa ter, mesmo que neles não haja valor literário propriamente. Nesta forma de produção, lingüistas, etnógrafos e folcloristas, sociólogos e historiadores encontram uma "verdadeira síntese histórica". (65) Ainda sobre o regionalismo, distingue aí duas formas, além daquela a que chama de sub-regionalismo e que é "lenga-lenga imitativa que está fora da literatura". Aos outros dois comportamentos regionalistas define - "os que nasceram feitos e apenas criaram dentro das

fronteiras do regionalismo, e os que se improvisaram por circunstâncias especiais, escritores regionalistas".⁽⁶⁶⁾ No primeiro caso inclui o trabalho de Simões Lopes Neto nos Contos Gauchescos e nas Lendas do Sul. Reúne, no segundo grupo, os que se comprometem com a matéria regionalista e que em vista disso se afastam do tema, buscando compensações para um sentimento pessoal de homem urbano, voltado para a vida simples da província. Aqui, o conceito de Augusto Meyer sobre os diferentes regionalismos mantém contato com a tipologia proposta por Mário de Andrade ("regionalismo inconsciente" x "regionalismo rotular").⁽⁶⁷⁾ Também lembrando outros ensaios de formalização, com o esquema tripartite de Antônio Cândido (regionalismo pitoresco/problemático e super-regionalismo)⁽⁶⁸⁾ ou, ainda, as atitudes regionalistas de José Carlos Garbuglio.⁽⁶⁹⁾

Com base nestas posturas, constatamos que, embora recorrendo a diferentes classificações, os estudiosos de literatura concordam num ponto: não houve um movimento regionalista, mas formas diversas de regionalismo. Particularmente, Augusto Meyer reconhece um sub-regionalismo, ao qual rejeita de imediato; um regionalismo compensatório, que se frustra pela artificialidade exagerada e, finalmente, um regionalismo que atinge a "expressão ideal". Este último, concretizado na obra simoniana, mais especificamente nos Contos Gauchescos e nas Lendas do Sul. Segundo Augusto Meyer, Simões Lopes Neto transmuta a matéria regional em expressão literária, adequando o tema ao ritmo do falar campeiro, de modo que - "Entre o linguajar e a estilização não notamos solução de continuidade".⁽⁷⁰⁾

Finalizando, percebe-se em Augusto Meyer a preocupação evidente em marcar as diferentes atitudes regionalistas, descobrindo em Simões Lopes Neto aquela que se realiza literariamente a partir da interpretação do poeta - o que o próprio Meyer denomina de "alquimia subjetiva".⁽⁷¹⁾

B) GAUCHESCA: A SITUAÇÃO NO PRATA

Dando continuidade ao levantamento histórico-crítico que atualiza os conceitos - literatura regionalista x literatura gauchesca - reuniremos agora algumas posturas sobre o segundo. Inicialmente é preciso registrar que, no âmbito da crítica sobre a gauchesca no Brasil, existem poucos estudos.⁽⁷²⁾ Em vista disso, lançaremos mão do que se produz na Argentina, tanto no aspecto de criação como no de crítica literária, a respeito deste assunto. Tal "empréstimo" aos estudiosos hispano-americanos não se faz por mera transplantação conveniente, na verdade a produção literária platina e brasileira, que seguem esta linha, permitem este confronto. Embora pouco se diga sobre a gauchesca "do lado de cá", muitos

são os que a reconhecem na obra de Simões Lopes Neto. E onde se situam os demais textos gauchescos, como o Antônio Chimango, por exemplo? ⁽⁷³⁾ Por que esta literatura recebe tratamento tão distanciado em relação à gauchesca argentina ⁽⁷⁴⁾ ?

Admitindo a falta de material crítico sobre a gauchesca no Brasil e levando em conta a sua maior consistência histórico-crítica entre os platinos, abordaremos algumas visões que a inserem neste quadro literário, que, de certa forma, consideram a produção gauchesca como um dos elementos configuradores do campo intelectual argentino.

Segundo Angel Rama, Bartolomé Hidalgo é o "mestre e criador do gênero gauchesco" ⁽⁷⁵⁾ . Partindo desta afirmação, anota-se o ano em que Hidalgo inicia sua produção literária - 1811 - e se tem um momento revolucionário em busca da liberdade política. Aqui não se pode esquecer o caráter ideológico dos movimentos de independência na América Latina, que sempre se associaram aos ideais burgueses em detrimento dos interesses dos trabalhadores manuais. Na literatura brasileira, os arroubos românticos pós-independência fizeram do elemento rural um dos seus objetos de exaltação. Por outro lado, na Argentina a política anti-aborígene alimentou os anseios de criação de uma raça 'civilizada', a partir do incentivo à imigração. Desta maneira, quando acontecem os movimentos de emancipação, o gaúcho - elemento dominado - ocupa o mesmo lugar do campesino brasileiro. Entretanto, na poesia inovadora de Hidalgo, este elemento é chamado a integrar o processo revolucionário, ao contrário do que sucede à produção neoclássica contemporânea, que servia à burguesia mercantil em seu fraseio protocolar.

A poesia popular de Hidalgo trilharia por dois caminhos, segundo Eduardo Romano. Numa primeira etapa, ficaria ao lado dos poemas patrióticos, atuando como "doutrinação", logo após se abriria "hacia una problemática social desde la perspectiva de los desposeídos y ultrajados" ⁽⁷⁶⁾ . É neste momento que Hidalgo oferece a imagem artística da participação histórica do público numa época de séria crise política. Talvez por esta razão a sua obra seja reconhecida como marco inicial da poesia gauchesca, nele inovadora por seu aspecto revolucionário, que desembocaria numa "poesia de partido" em Ascasubi e del Campo e, mais tarde, como "poesia social" em José Hernández. ⁽⁷⁷⁾

Em 1833, Hilário Ascasubi inicia sua produção de cunho gauchesco e, em 1850, começa o poema Santos Vega, o qual editará anos mais tarde em Paris. Estanislao del Campo dá continuidade à linha propagandista de Ascasubi, no entanto se liga muito mais a uma ideologia do que a uma facção como no caso do primeiro. Desta

forma, ao publicar Fausto, em 1866, del Campo liberta a poesia da servidão partidista a ~~X~~ que vinha sendo amarrada, principalmente desde o romantismo partidário de Ascasubi. No ano de 1872, quando é editado Santos Vega - culminação da poesia anterior de Ascasubi - esta já havia se esgotado com del Campo, depois de vinte anos de exercício.

Após a queda de Rosas, em 1852, modifica-se a política demagógica e patriarcal que vinha submetendo os gaúchos a uma cega obediência ao poder do latifúndio. Rosas representava no governo "a los intereses económicos y sociales de um pequeño y poderoso núcleo de la clase ganadera bonaerense" (78). E para obter o apoio dos setores populares se dizia defensor dos seus interesses perante os unitários que, segundo ele, eram a ameaça do "homem da cidade". "Juan Manuel de Rosas - escreve Monteiro Lobato - apareceu no momento oportuno, quando a república, a braços com a anarquia conseqüente a todo movimento revolucionário que procura às cegas um sistema de equilíbrio estável, revelou-se cansada de idealismo e sequiosa por um regime de ordem em que os negócios pudessem prosperar" (79).

Paralelamente ao fim do rosismo, configura-se uma nova sociedade que pretende fundar a aristocracia argentina, além de buscar a modernização das estâncias latifundiárias. Neste período, o gaúcho é totalmente marginalizado - 1º) porque representava a barbárie; 2º) porque era, agora, oposição política. Assim, o homem supostamente protegido - muito mais, usado - por Rosas volta à condição de vencido e se faz, mais uma vez, mão de obra barata. Isto ocorre até que a classe dominante necessite de seu apoio político, vindo a chamá-lo outra vez, agora como herói. Porém, antes deste resgate ao gaúcho como cúmplice de um passado heróico, em 1872 explode no Rio da Prata o clamor dos povos vencidos através do poema Martín Fierro de José Hernández. A gauchesca, então, ao mesmo tempo em que deixa de ser uma poesia estritamente política para se tornar poesia social, também ameaça certos preconceitos e ideologias que a consideravam sem valor literário. Segundo Angel Rama, é com Martín Fierro que se consolida o sistema literário da gauchesca. (80)

A segunda parte do poema de José Hernández - La vuelta de Martín Fierro - aparece em 1879. Até o final do século XIX, embora paralela à produção culta dos homens "del ochenta" e logo dos modernistas, a gauchesca marca a intensidade de aproveitamento da cultura rural no Rio da Prata e garante a sua permanência no quadro literário. Já em 1894, com Elias Regules, o advento do tradicionalismo submete a gauchesca aos ideais patrioteiros, o que a

ameaça de se tornar, mais uma vez, servil a uma ideologia. A partir deste momento, a gauchesca e, principalmente, a resistência de Martín Fierro entram como elementos ora explicativos, ora questionadores do campo intelectual argentino.

Leopoldo Lugones, nas conferências sobre Martín Fierro em 1913, transforma o gaúcho vencido em 'arquétipo da raça'⁽⁸¹⁾, através de um pacto na sociedade nacional, no qual a classe superior aceitaria a poesia rude popular e a classe gaúcha como elementos fundadores da nacionalidade argentina. Neste sentido, Lugones insere a poesia gauchesca no mito nacionalista, que se alastra na sociedade argentina do centenário. Ricardo Rojas trilha por este mesmo caminho e vê na gauchesca a tradição literária do Prata. Segundo ele, existe "un linaje, un mapa, una tradición, que atraviesa la literatura de punta a punta, que cuando deja de ser gauchesca se convierte em post gauchesca, y después pasa a la narrativa, al teatro, etc"⁽⁸²⁾. De acordo com esta visão nacionalista em Lugones e Rojas, Manuel Gálvez considera Martín Fierro um poema épico, que sintetiza o espírito da raça americana e que guarda um "fundo sentimento da alma nacional"⁽⁸³⁾. Entre outros, Lugones, Rojas e Gálvez são os representantes mais empenhados em defender a visão nacionalista, que sustenta o quadro intelectual argentino do início do século XX e que concebe a criação de uma identidade nacional, a partir da fundação de uma linhagem imaginária. Daí estes críticos considerarem Martín Fierro como a epopéia nacional argentina. Nas origens da literatura é necessário estabelecer uma literatura das origens.

Contemporânea a esta postura, a revista Nosotros interroga os escritores da época sobre a importância de Martín Fierro na configuração do caráter nacional argentino. Aqui se pergunta a respeito do valor literário do poema, ao mesmo tempo em que se questiona o valor de epopéia nacional que lhe atribuem. Ao ecletismo das perguntas, aliam-se diferentes posturas das respostas.

Alguns anos mais tarde, em 1924, a revista de vanguarda Martín Fierro vem dividir o espaço cultural com Nosotros. O movimento martin-fierrista, cuja voz se faz ouvir através da revista, propunha-se a 'criar' um ambiente cultural mais ativo. Assim, novas leituras se fazem a respeito do campo intelectual argentino. No que se relaciona com o tratamento dedicado às questões literárias, altera-se o quadro da crítica. Em contrapartida ao nacionalismo da década de dez, surge a postura universalista que pode ser ilustrada por Jorge Luís Borges, ou E. Martínez Estrada. Para o autor de Inquisiciones, a arte deve valer enquanto produto estético. Borges defende a autonomização do campo artístico e, desta for

ma admite a gauchesca enquanto produção literária, criticando aos que a derivam de sua matéria - o gaúcho. Para ele, a poesia gauchesca não se define porque fala como o homem do campo, mas porque encontra uma linguagem literária adequada e compreendida por este homem.

Martínez Estrada, por sua vez, leu o poema não como o ápice da gauchesca, porém como ruptura. De acordo com esta visão, Martín Fierro foge aos cânones da gauchesca primitiva, criando uma estrutura própria, capaz de localizar e personificar o tema, que é a injustiça, muito mais que o político e o social.

Ainda no quadro realizado pelos vanguardistas de vinte, a interpretação de Leopoldo Marechal representa uma alternativa de transcendência simbólica que escapa tanto ao imanentismo literário de Borges, quanto à visão moral de Martínez Estrada. Em Marechal se lê o sentido simbólico de Martín Fierro - quem é o herói do poema? Literalmente é um gaúcho; no sentido simbólico, é o ente nacional num momento crítico de sua história.

Como se pôde verificar, nesta rápida exposição sobre a trajetória da literatura gauchesca na Argentina, existem questões apenas levantadas sobre o assunto. O próprio Borges, ao se referir à poesia gauchesca, afirma que investigá-la "é um trabalho infinito".⁽⁸⁴⁾

a) TESTEMUNHOS

Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas: gauchesca, "piedra fundamental"

A gauchesca no Prata atraiu, por muito tempo, a atenção de poetas e críticos também envolvidos na realidade que a engendrou. Desde os primeiros textos nesta linha - em princípios do século XIX - ao que muitos consideram o seu apogeu - 1879, com La vuelta de Martín Fierro - a gauchesca somou críticas positivas e negativas. E, mesmo trinta após a edição da primeira parte deste poema, a gauchesca retorna ao ambiente cultural argentino, provocando, sem dúvida até nossos dias, uma série inumerável de questionamentos.

Em 1913, quando dos cem anos "oficialmente" independentes das Províncias do Rio da Prata, a sociedade oligárquica, que já assistira ao extermínio dos índios e que ingressa no século XX assistindo à eliminação dos gaúchos, compactua com os ideais nacionalistas dos militares. Os imigrantes recém chegados preferem se fixar nas zonas urbanas, o que desarticula os projetos locais de colonização dos espaços vazios - ou melhor, "esvaziados" da pre-

sença indígena, como afirma David Viñas⁽⁸⁵⁾. Desta forma, os europeus importados ameaçam a autoridade e o controle social exercidos pela classe dominante, bastante habituada a uma política de repressão. Ameaçados pelas transformações sociais, pelas alterações na economia - quando alguns grupos imigrantes começam a prosperar - e, mais ainda, pelas exigências do capitalismo nascente, que modifica lentamente toda a estrutura da sociedade, exército e oligarquia entram em acordo e - em defesa de seus próprios interesses - assumem uma atitude conservadora, segundo a qual se nomeiam sentinelas da ordem nacional. É neste cenário que Leopoldo Lugones reivindica o poema de José Hernández.

Sob uma aparente tranquilidade sócio-política, mas coligando na realidade o massacre aos índios e a "domesticação" dos gaúchos, o centenário da independência argentina reforça os ideais nacionalistas. Em nome de um "passado vitorioso", Leopoldo Lugones resgata Martín Fierro, pondo em evidência o gaúcho como representante legítimo da raça americana. Neste momento, o homem antes perseguido por ser elemento disseminador da barbárie é exaltado como "agente civilizador"⁽⁸⁶⁾ e figura ativa nas lutas pela independência. Em 1900, pouco importam as razões que levaram os gaúchos ao combate, não se fala, por exemplo, no recrutamento obrigatório.

Delimitados os latifúndios, adormecidos os primeiros traumas coloniais, um novo inimigo alimentado pelo "capitalismo salvaje"⁽⁸⁷⁾ desestabiliza a sociedade rioplatense - trata-se do imperialismo. Este clima de reformas sócio-econômicas beneficia a atualização tendenciosa de Martín Fierro feita por Lugones. Além disso, motivado pela crise de identidade nacional, estimulada pela crescente participação dos imigrantes na vida local, Lugones procura as raízes culturais que garantam uma nacionalidade argentina. Descobre-as em Martín Fierro, vindas do romancero espanhol. Assim, pretende afastar definitivamente as influências culturais estrangeiras, reafirmando na herança hispânica a origem da raça argentina - "(...) Su mismo lenguaje representa para el futuro castellano de los argentinos, lo que el del Romancero para el actual idioma de España. Es la corrupción fecunda de una lengua clásica, la germinación que empieza desorganizando la simiente"⁽⁸⁸⁾. A aceitação desta origem espanhola assegura a existência de um caráter nacional, que deve ser preservado.

Segundo Lugones, Martín Fierro é um poema épico comparável aos clássicos de Homero ou de Virgílio e, tal como estes, legitima a maioria literária da nação em que se inscreve. Na crítica que faz aos gauchescos antecessores de Hernández, Lugones afirma que Bartolomé Hidalgo não conseguiu "falar" pelo gaúcho; Hi-

lário Ascasubi criou um gaúcho ridículo e Estanislao del Campo - "Lo que se propuso, fué reírse y hacer reír a costa de cierto gaucho imposible"⁽⁸⁹⁾. Em Ricardo Gutiérrez e Esteban Echeverría critica o excesso de romantismo.

Orientado por tais idéias, em 1913, nas conferências sobre Martín Fierro, o autor de Los crepúsculos del jardín procura delimitar as origens do poema. Vê uma primeira origem no romanceiro espanhol e uma segunda, na novela picaresca, aproximando-o de D. Quixote pela profundidade temática. Além destas considerações, Lugones atribui à personagem de Hernández a categoria de herói épico, ao personificar o supremo ideal humano de liberdade. Sobre os versos imperfeitos, considera-os propositais com o único objetivo de aproximá-los da linguagem do gaúcho. De acordo com Leopoldo Lugones, Hernández teria descoberto que a verdade artística nem sempre é bela, o que justifica os defeitos do poema. Desta forma, a perfeição do trabalho deste poeta está em construir, através da épica, um protótipo de vida superior.

Nesta perspectiva, Lugones entende o poema como legitimação do heroísmo do gaúcho e a este como representante autêntico do ser nacional em busca de uma identidade. Esta leitura de Martín Fierro reproduz a ideologia nacionalista do início do século XX, a qual também se filia Ricardo Rojas; primeiro professor de Literatura Argentina na Universidade de Buenos Aires e autor da Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata.

Para Rojas, José Hernández mostra o início da decadência do gaúcho e, através da assimilação das formas primitivas, aprimora a gauchesca. Em Martín Fierro, aparecem todos os caracteres políticos da épica e todas as formas líricas da poesia popular. De acordo com esta afirmação e considerando a difusão do poema nos meios rurais, Rojas afirma que Hernández foi um "payador"⁽⁹⁰⁾, inserindo Martín Fierro na lírica popular. Por outro lado, o poema pode ser lido como uma epopéia, a partir do momento em que retrata o espírito de uma raça.

Como Lugones, compara o poema argentino aos épicos clássicos - "(...) es lo cierto que el secreto vital de una epopeya reside en su identidad con el espíritu de una raza; su radicación en la tierra que ha de servir de asiento a su progenie histórica; su modelación sobre el arquetipo fundador de una determinada nacionalidad"⁽⁹¹⁾. Neste sentido, a postura de Rojas também é de cunho nacionalista. Na verdade, para os dois críticos em questão, Martín Fierro ocupa o lugar de texto inaugural da tradição literária argentina.

O autor de José Hernández, el último payador considera Martín Fierro, sobretudo, uma obra coletiva, tendo em vista a sua popularidade e as suas características de "payada"⁽⁹²⁾. Rojas, por estas razões, vê em Hernández um legítimo payador, o que torna a sua obra mais nacional, pois representa, em todos os sentidos, o espírito de uma raça, inclusive no que se refere à produção cultural, ainda presa no circuito oral.

Atribuindo ao povo uma criação marcada pela oralidade, Rojas considera o idioma um elemento de coesão, que transmite a "alma nacional" através desta literatura. Nesta perspectiva, é o primeiro estudioso que entende a literatura gauchesca como um 'patrimonio del pueblo' e reconhece, nesta produção, uma verdadeira épica oral, que culmina com Martín Fierro. Assim, para Ricardo Rojas, a gauchesca é a 'piedra fundamental' da literatura argentina e o texto de Hernández, em que o povo é protagonista fundador da épica nacional.

Dentro da filosofia da argentinidade, o autor de La restauración nacionalista destaca a função social da literatura e defende a existência de uma literatura nacional que seja a expressão da alma argentina. Em Rojas, portanto, o nacionalismo se define como um método de restauração da identidade nacional, através do resgate e aproveitamento das formas populares de expressão. Por estes caminhos a gauchesca retorna ao campo intelectual como representante do substrato cultural, marcada pela oralidade e, ao mesmo tempo, ameaçada pelo capitalismo, que é agente transformador da sociedade e criador de novas categorias poéticas.

Amaro Villanueva, E. Martínez Estrada: a rebeldia do gênero

Desde a leitura nacionalista do Centenário, à qual se filiam os pró-hispanistas⁽⁹³⁾ na tentativa de fundação de uma literatura nacional, o poema de José Hernández conquista um lugar permanente na crítica literária. Em 1925, aparece a edição de Martín Fierro anotada e comentada por Eleutério Tiscornia e, em 1926, a de Santiago M. Lugones. Carlos Alberto Leumann, na década de 30, publicou uma série de textos críticos sobre o poema em La Prensa, os quais, mais tarde, reuniu sob o título - El poeta creador. Neste ano de 1945, Amaro Villanueva publica Crítica y pico. Aqui, como reflexo dos questionamentos acerca da função da literatura, Martín Fierro será lido pioneiramente a partir de sua estrutura interna.

Combatidas as idéias modernistas, em que o texto literário servia a leituras ideológicas, os movimentos de vanguarda -

- como o martinfierrismo - pretenderam criar um campo literário autônomo. Desta forma, surgem posturas como as de Villanueva e de Martínez Estrada, para quem os procedimentos formais do texto recebem tratamento prioritário em relação ao seu caráter expressivo.

Amaro Villanueva, por exemplo, estuda na oitava estrofe da introdução de La vuelta de Martín Fierro, no verso 46 - "como lo hacemos los dos" - a forma "los dos". Levando em conta a inexistência de outro cantor, Villanueva pergunta quem seriam "os dois". Na verdade, não existe um interlocutor ou um outro personagem, que justifique esta expressão. Segundo Eleutério Tiscornia, a quem recorreu Villanueva, a forma "los dos" pretende garantir a espontaneidade do poema e, ao mesmo tempo, dar a ilusão de uma "payada"⁽⁹⁴⁾. Neste caso, ao fingir a presença de outro cantor, instaura-se o contraponto⁽⁹⁵⁾, relação exigida por José Hernández mesmo, ao definir "el cantar de contrapunto"⁽⁹⁶⁾. Villanueva observa que, além do narrador, só existe o auditório e que este, por sua vez, é o povo. Aqui se poderia substituir "los dos" por "nosotros". Neste aspecto, a expressão "los dos" aproximaria cantor e auditório, estabelecendo a identidade entre o produtor e o consumidor do texto.

A expressão, vista assim, configura a igualdade entre escritor e leitor, diminuindo-lhes as distâncias sociais e culturais, garantindo ao texto a sua aceitação entre o público. Este seria, de acordo com Villanueva, um jogo deliberado de composição feito pelo autor. Através deste recurso, Hernández elegeria, de certa forma, o seu leitor, pois no jogo só atuaria aquele que lhe conhecesse as regras, ou melhor, sendo o poema a narração da vida do gaúcho, quem seria o maior conhecedor de Martín Fierro?

Além desta leitura, Villanueva admite a proposta de Elbio Bernárdez Jacques, para quem "los dos" se refere à oposição entre o cantor urbano - el pueblerero - e o cantor rural - el gaucho -, os quais aparecem na estrofe seguinte. Sobre isto, Villanueva acrescenta que aí reside um dos maiores questionamentos do autor de Martín Fierro, que é sobre a função do escritor. Em Hernández, seja escritor culto ou não, é essencial o "cantar opinando" que Mário de Andrade tanto apreciava.⁽⁹⁷⁾ Neste caso, "los dos" identificaria os dois cantores - o urbano e o rural - pela intenção artística e garantiria a equivalência das manifestações espirituais no âmbito social.

Já em outras leituras, Villanueva discorda do fatalismo atribuído ao poema. Questiona, nestes críticos, o sentido místico-religioso a que reduziram Martín Fierro. Para ele, o estudo do número de cantos - 13 na primeira parte e 33 na segunda - revestiu o texto de alegorias, ocultando-lhe a profundidade da composição.

Esta distribuição dos cantos, para Villanueva, relaciona-se às expressões de jogador usadas pelo autor e representam o jogo do "cantar de contrapunto". A escolha de certas formas pretende delinear, no texto, a concepção do ato criador em Hernández.

Para ele - como destaca Villanueva - tudo na arte de narrar está ligado à "militância social do poeta". Villanueva, por outro lado, tenta provar isto, analisando a organização dos cantos, os quais estão distribuídos como num jogo. Através deste procedimento, o autor de Martín Fierro definiria uma das características da gauchesca, que seria a da escolha de um público. Aqui se explicaria o uso de "los dos", ao mesmo tempo em que se realiza na existência de um outro - o leitor - com o qual se estabelece um jogo de significações.

Como se pôde observar, Villanueva analisou Martín Fierro desde suas bases estruturais, até alcançar uma leitura totalizadora, como por exemplo, aquela em que se define a postura de Hernández em relação à arte de narrar. Neste sentido, Villanueva critica os estudos sobre a gauchesca, que a revestiram de valores alegóricos ou místicos, capazes de ocultar a sua literariedade.

Ezequiel Martínez Estrada, num estudo sobre a interposição das estrofes⁽⁹⁸⁾ rejeita a análise da expressão "los dos", feita por Villanueva. Segundo ele, todo o verso "como lo hacemos los dos" está descolado, este, na verdade, pertenceria aos últimos cantos da Ida, mais exatamente ao diálogo entre Fierro e Cruz. Estrada raciocina com afã naturalizador, da mesma maneira que o fizera antes, em seu diagnóstico pessimista do caráter nacional, em Radiografía de la Pampa (1933). De acordo com ele, a sociedade argentina moderna se estruturaria sobre o "barbãrie negada", ou seja, no período de modernização, o gaúcho representaria um elemento de atraso, que era necessário se manter escondido, embora houvesse atuado no processo, em momentos de crise principalmente. Em 1948, com Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina analisa o texto de Hernández e suas implicações históricas, apresentando, além disto, uma série de questionamentos sobre o momento a que este se refere, sobre a época da edição do poema e sobre as críticas a seu respeito.

Assim como Villanueva, Estrada abandona a leitura alegórica de Martín Fierro. Não procura interpretá-lo a partir da realidade, mas descobre estruturas no texto, que justificam seu relacionamento com a sociedade nacional. Faz um estudo sobre a vida do gaúcho, personagem do poema e figura central na formação da sociedade argentina. Por aí detecta linhas confluentes entre Martín Fierro e o momento histórico no qual o poema se inscreve.

Em desacordo com a crítica predominante, Martínez Estrada compreende o poema de Hernández como ruptura na gauchesca. Partindo de uma cuidadosa análise da sua morfologia e das suas estruturas, admite que o mérito do poema está em mesclar o filosófico e o engenhoso. Sobre a morfologia do poema, observa a inovação nas estrofes, as quais diferem da sextilha, ao terem o primeiro verso branco e pela liberdade, a que o autor se permite, de empregar consoantes imperfeitas, que, em alguns casos, são meros assonantes. Por estas razões, Estrada prefere chamá-las de sexteta.⁽⁹⁹⁾ Quanto à elaboração dos versos, Hernández trabalha mais os iniciais e os finais do que os intermediários, que se preenchem através da consistência presente nos versos das extremidades. Nos dois primeiros versos quase sempre se define o tema; nos seguintes, está o desenvolvimento e nos últimos, aparece o fecho ou o dito. O supérfluo, muitas vezes, está nos versos do centro, exceto nas estrofes de final intencionalmente frustrante. Nestes casos, o corte inesperado tem um grande efeito psicológico, porque introduz no texto as evocações emocionais, o que corresponderia às evasivas, segundo Martínez Estrada, um dos recursos próprios da técnica de narrar.

Em Hernández, o trabalho com as estrofes equivale a um soneto. A partir desta constatação, Estrada reconhece a autonomia dos versos e equipara cada estrofe a um "fotograma", que a visão funde num todo orgânico - "Se puede tomar la estrofa como pieza autónoma. Su separación del Poema ni afecta a la economía del texto ni nos deja una pieza desconectada, de valor impreciso, que sea menester reintegrar a su sitio para que recobre su cabal sentido. La estrofa es un poema"⁽¹⁰⁰⁾. As estrofes irregulares formam parte da perfeição da obra. Anomalias como o emprego das quartetas, das estrofes de sete e de oito versos ou como a peculiaridade da sexteta asseguram ao poema uma forma específica de contar. Do mesmo modo, são estes recursos que definem, nas infrações a regra da montagem poética em Martín Fierro.

A sextilha incorreta, as estrofes anômalas - como aquelas que possuem o quinto verso livre -, as rimas "quase consoantes", a proximidade do romance entram na norma revolucionária de Hernández, que busca a forma de contar sinteticamente, mas não a síntese mesma da cena, dos personagens ou da ação. Ainda a respeito das estrofes, Martínez Estrada analisa as interpolações. Referindo-se a Villanueva⁽¹⁰¹⁾, afirma que construções do tipo "como los dos" podem assegurar que alguns versos e algumas estrofes foram compostas anteriormente e, mais tarde, foram agregadas ao texto, sem perda do sentido final do poema.

A linguagem, outro importante aspecto estudado em Muerte y transfiguración de Martín Fierro, cria dificuldades para o leitor urbano, mas nenhuma para o leitor rural. Contrariamente às interpretações, que só conseguem ver arte nas formas cultas, Estrada afirma que em Martín Fierro não houve a elevação da língua mística, mas, na verdade, ouviram-se através dela os mais altos valores humanos, artísticos e filosóficos. Quando predomina a noção de que o artístico se concretiza apenas nas formas cultas, não só Martín Fierro, porém toda a gauchesca, recebe a qualificação de "inferior". Para Estrada, a este estigma se filia o de gauchesca como produção "censurada", desde que esta literatura autentica uma forma de viver, muito mais do que, simplesmente, mostra uma forma de falar. Nisto se chocam os problemas mais discutidos a respeito da gauchesca, que tem na oralidade o seu maior traço estilístico. Enquanto a literatura oficial se nutre da mesma realidade degenerada, enfeitando-a através do uso de formas ditas superiores, tentando assim ocultar a verdade, que envergonha a sociedade urbana; a gauchesca, principalmente, a hernandiana, revela o mundo fronteiriço e impuro, configurador desta sociedade marcada pela corrupção dos valores humanos - no caso de Fierro, o da justiça.

Dentre as bases estruturais do poema, Estrada ressalta o desenvolvimento próprio da obra. Assim como em Dom Quixote, o personagem força a continuidade da narração, originando uma segunda parte. Martín Fierro se particularizaria, neste caso, pela falta de um plano, o que lhe provoca um desenvolvimento accidental no argumento - "Hablar de organización del Poema es hablar de su gestación, y el Martín Fierro es una obra sin organización arquitectónica, sin estructuración"⁽¹⁰²⁾. Segundo Estrada, esta composição reproduz a marcha do protagonista ao desconhecido. Encoberta pela história de um homem, que comete dois crimes, reagindo contra a injustiça, está a história do gaúcho perseguido por um poder arbitrário, permanente ameaça às vítimas de sua destruição. Através da idéia do gaúcho perseguido, a caminho do desconhecido, o poema se desenrola como um tecido que se desfaz. Assim, Hernández desvenda um quadro pronto, que nem sempre reproduz a imagem verdadeira. O gaúcho hernandiano se revela, na medida que, ao narrar a sua história, o autor desfaz os mitos que mascaram a verdadeira condição de marginalidade social do personagem.

Outra estrutura particularizadora de Martín Fierro é a multiplicidade das personagens. Aqui, quando cada indivíduo narra a sua história, Fierro perde a sua individualidade, deixa de ser símbolo, para ser mais um dos exemplos delineadores da história do país, o qual, mais precisamente na segunda parte, torna-se o centro da narração. A multiplicidade de personagens, do mesmo modo,

arrisca a unidade do poema.

O principal abalo à proposta de Hernández de criar um protagonista "cantor", que deve garantir a unidade do texto, surge com a intromissão de Cruz, que transforma Fierro em ouvinte. Apesar da similitude, aproveitada na história de Cruz como exemplo do destino dos gaúchos, a morte deste duplo de Fierro se torna imprescindível para que a proposta hernandiana se realize. Com esta presença ameaçadora do duplo, Hernández retorna ao diálogo, característica da gauchesca primitiva, o que compromete, até este momento, a originalidade de sua composição, na qual o político-ideológico predominava sobre o narrativo. Na morte de Cruz, Hernández reestabelece a unidade do texto e o lirismo reassume o lugar de elo de ligação entre as partes desconexas. Por outro lado, através do contar introspectivo das personagens, volta a presentificação do passado. Esta técnica de contar, rememorando, aproxima Martín Fierro da novela e inova a gauchesca.

As leituras de Martín Fierro capazes de lhe ressaltarem o pitoresco, no entender de Estrada, representam uma zombaria em relação a um povo inteiro sacrificado - "una de las formas del embotamiento de la conciencia es el recurso satánico de desfigurar la realidad de los hechos bajo el aspecto de lo pintoresco"⁽¹⁰³⁾. Negando, pois, a crítica mitificadora em torno de Martín Fierro, constata ainda, na sua estrutura, a predominância dos ambientes noturnos - "El predomnio de la noche sobre el día responde, en la concepción de la Obra, al sentido de privación, de ausencias"⁽¹⁰⁴⁾. Neste sentido, a partir da composição do texto, aparece o que Estrada chama de poema em negativo. Na verdade, Martín Fierro se constrói na medida em que desfaz o mito, até chegar ao núcleo da história do gaúcho. Além disto, Hernández rompe com a gauchesca no uso da linguagem, não mais como recurso de estilo, mas como elemento de revelação, fazendo com que o gaúcho se torne mais do que um cantor, um "cantor de verdades". Em virtude destes procedimentos, Estrada compreende Martín Fierro como ruptura, e não como ápice da gauchesca⁽¹⁰⁵⁾. Este rompimento também se dá, quando o lirismo do cantor reúne as partes desconexas, delineando um caminho para a novela e o teatro através do "cantar contando".

Para Martínez Estrada, a gauchesca é uma literatura de rebeldias. Sua marginalidade resulta, não da rudeza linguística, mas da revelação que faz ao povo argentino, de que ele é, justamente, o que nega ser - uma raça indefinida entre a barbárie e a civilização. Como rebeldes, os gauchescos evitaram os modelos literários - "Lo gauchesco cerraba un circuito, y ese circuito configurabo - una literatura fuera de la literatura"⁽¹⁰⁶⁾. Dentro desta

perspectiva, Martín Fierro foi o mais rebelde, ao atingir as fronteiras entre o não-literário e o literário. José Hernández optou pelo modo de pensar da gauchesca, mas criou alto também fora dela. Este mundo fronteiroço, a nível criativo, talvez seja a extensão da verdade do personagem. De acordo com esta visão, em Martínez Estrada, o gaúcho representa um elemento intermédio entre o campo e a cidade. Aqui estaria uma das maiores complexidades na definição do gaúcho e, por conseguinte, no entendimento do poema de Hernández, que também permanece no limite entre o rústico e o culto.

No dizer de Estrada, a poesia gauchesca constitui uma grande literatura marginal, ao desvendar verdades inconvenientes. Sendo, então, Martín Fierro, a síntese - isto é, suma transformadora de toda a gauchesca anterior - de Hidalgo e Echeverría a Luschich - e, ainda, a revelação, indesejada pelos construtores do nacionalismo, de que a essência da argentinidade resultava da tradição espanhola metamorfoseada, foi preciso matar o gaúcho como testemunho impertinente desse processo. A destruição de Martín Fierro se deu "por su conversión en mito heróico y patriótico", o que nele apagou a biografia do país e, sobretudo, omitiu o sentido mais do que universal, humano do texto. Estrada diz, finalmente, que não basta reencontrar no poema os seus temas profundos, como o da injustiça, ou da orfandade, ou do desterro, ou da solidão. - "Para que vuelva a vivir no basta resucitarlo: hay que transfigurar-lo" - e é isto que ele tenta fazer na cuidadosa análise do poema.

JORGE LUÍS BORGES: a gauchesca como paradoxo literário

Em 1953, com El Martín Fierro, Jorge Luís Borges lê o poema de José Hernández como um desvio da tradição gauchesca. Ainda no Prólogo, destaca alguns críticos e os seus respectivos estudos sobre o poema, de acordo com o seguinte critério - Santiago M. Lugones faz a melhor edição comentada; Eleutério Tiscornia, apesar da extensão desnecessária, é o mais conhecido e, segundo Borges - "las palabras necesarias sobre ese libro han sido dichas por Ezequiel Martínez Estrada". Ao lado de Muerte y transfiguración de Martín Fierro, coloca El payador de Lugones como leituras indispensáveis à compreensão do poema. No destaque a Lugones e a Estrada, Borges não afasta as possibilidades de erro destas análises. Em relação ao primeiro, julga incoerente chamar o poema de Hernández de epopéia. A reivindicação do épico em Martín Fierro resulta do velho conceito, a princípio religioso, de que cada país deveria ter um livro, que lhe representasse. Em Lugones, mais precisamente, o pensamento religioso se alia ao político e, na tentativa da criação de uma identidade nacional, Martín Fierro passa a ocupar o es-

paço do texto nacional. Ao contrário desta posição, Borges defende a ausência do épico no poema hernandiano - "Esta ausencia de lo épico tiene su explicación. Hernández quería ejecutar lo que llamaríamos um trabajo antimilitarista y esto lo forzó a escamotear o a mitigar lo heroico, para que los rigores padecidos por el protagonista no se contaminaran de gloria. Así, el malón, que en las estrofas de Ascasubi y de Echeverría era épico, no lo es en la de Hernández. Al describir un combate, insiste en el temor inicial del héroe, exactamente como lo harán los escritores pacifistas de la primera guerra mundial."⁽¹⁰⁷⁾ A partir desta constatação, torna-se mais nítida a ideologia nacionalista, a que serviu o Martín Fierro do Centenário.

Assim como se retiram os conteúdos épicos e se afirmam os romanescos, se compara o poema oral, rural e periférico com os textos metropolitanos colocando-os lado a lado. Duas manifestações que coincidem com a refutação do tempo feita por Borges e que insinuam a questão da internacionalização literária através do recurso da heterotopia, tão recorrente em Borges. Para Borges, a gauchesca - em si mesma - já é um acontecimento literário dos mais singulares. Contrariamente ao que parece, não se trata de uma literatura feita por gaúchos. Na verdade, a gauchesca é produzida por cidadãos cultos. Nisto estaria um dos seus maiores paradoxos - apesar de uma origem culta, realiza-se como genuinamente popular. Em virtude desta particularidade, muitas são as acusações de falsidade à gauchesca, o que, segundo Borges, não diminui o valor estético desta literatura, pois a artificialidade é um traço pertinente à criação literária - "Todo esto puede resumirse así: la poesía gauchesca, que ha producido - me apresuro a repetirlo - obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro."⁽¹⁰⁸⁾ Neste aspecto, um dos erros da crítica, a respeito da poesia gauchesca, deve-se ao fato de a derivarem de sua matéria - o gaúcho - além de reduzirem seu tema à vida pastoril - "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."⁽¹⁰⁹⁾

Ricardo Rojas, em particular, comete outro erro crítico ao aproximar a poesia gauchesca das "payadas". Para Borges, esta explicação para o caráter popular da gauchesca é, sem dúvida, ineficiente. Basta constatar que os "payadores", em suas criações, tentam consertar os defeitos da fala do povo. Na verdade, os cantores populares desejam a maior aproximação possível ao modelo culto. O objetivo dos gauchescos, por outro lado, realiza caminho inverso. Neles importa o resgate da fala rural, justamente no que a diferencia da letrada.

"La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es, a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuestos al urbano." (110)

Do ponto de vista de Borges, o contato entre os escritores urbanos e os gaúchos ocorreu nas guerras de Independência, na guerra com o Brasil e nas guerras civis. Desta convivência resultou uma identificação entre eles. Envolvido com o homem da campanha, o homem da cidade pode "concebir y ejecutar, sin falsificación, la admirable poesía gauchesca." Assim, Hidalgo descobre a entonação do gaúcho e, através dela, descobre o destino de suas personagens. É, portanto, na escolha da oralidade como procedimento que os gauchescos conseguem a aproximação entre o literário e o real. A recriação de um modo de falar, inserido já no próprio ato criador da linguagem literária, faz com que a gauchesca tenha uma dose essencial de realismo, aliada a uma sensação de afastamento do real. Na verdade, os gauchescos descobrem como fala o homem do campo e, de posse desta voz, revelam quem ele é e qual o seu destino. Aqui, a postura borgiana coincide com a visão formalista de Tyntianov - "La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal." (111)

Desta forma, Borges desautoriza a crítica, que leu em Martín Fierro somente o que nele pode haver de simbólico e, portanto, exterior ao texto. Ao observar todos os momentos que o singularizam por sua organização interna, Borges também estuda o poema de Hernández como elemento de um sistema literário mais amplo - a gauchesca. Um dos erros, constatado por Borges, nos estudos sobre esta produção está em considerar a Hidalgo, a Ascasubi e a del Campo como precursores de José Hernández. Segundo Borges, Martín Fierro integra-se à gauchesca, mas é o mais individual, porque é o menos comprometido com uma tradição. Hidalgo permanece nos demais; Ascasubi se diferencia de seu inspirador, pelo tom mais rústico e marginal, que atribui aos seus gaúchos; del Campo produz, também, outras composições de tom mais "criollo" do que gauchesco. Sobre o último, Borges diz que as críticas lhe são muito duras; na reali-

dade, a virtude central em Fausto está na contemplação da felicidade e da amizade - "no pertenece el Fausto a la realidad argentina, pertenece - como el tango, como el truco, como Irigoyen - a la mitología argentina". (112)

Analisando Martín Fierro como um sistema, incluído em outro (113), a perspectiva borgiana indica em Los tres gauchos orientales, de Lussich, o seu texto precursor. Segundo Borges, em Lussich se encontra o rascunho de Hernández - "Menos asombrosamente, podría decirse que los diálogos de Lussich son un borrador ocasional, pero indiscutible, de la hora definitiva de Hernández". (114) O "criollismo" que, em del Campo, torna difícil a leitura de seus poemas por um espanhol, pela escolha forçosa de termos nativos; em Hernández faz parte da entonação e se alia às deformações rústicas próprias da fala gaúcha.

Há, também, uma grande incidência de erros em relação à origem do poema de Hernández. Na proposta de Rojas, que o filia à criação 'payadoresca', Borges observa as medidas tradicionais, seguidas pelo cantor popular, na intenção de "elevar" a sua produção; ao contrário do elemento intencional presente em Hernández, que é o de aproximar a sua linguagem literária o mais possível da rusticidade da fala gaúcha. Outra falha comum na determinação da origem de Martín Fierro, relaciona-se a sua filiação hispânica. Neste caso, Borges considera os hispanismos como decorrências naturais dos hábitos lingüísticos adquiridos pelos gaúchos, da mesma forma que aparecem expressões "criollas". Para o autor de Inquisiciones, se há alguma herança espanhola direta, esta se encontra na temática e no procedimento formal, muito mais do que na linguagem. Assim como em Dom Quixote, no poema de Hernández se encontram, coincidentemente, os problemas da solidão e do desajuste entre o indivíduo e o Estado. Além desta proximidade, Borges salienta o aspecto mágico, que é comum a ambos os textos - "No hay libro perdurable que no incluya lo sobrenatural. En el Martín Fierro, como en el Quijote, ese elemento mágico está dado por la relación del autor con la obra." (115) Nestes dois textos, o distanciamento do autor, que provoca a sensação de uma ausência, mas que, objetivamente, incorpora-o ao discurso, resultam do modo escolhido pelos autores de os construírem - "El tema, entiendo, no es la miserable edad de oro que nosotros percibiríamos; es la destitución del narrador, su presente nostalgia." (116)

Revedo a passagem de Martín Fierro pela crítica, Borges considera decorrência da índole realista, o fato de, em sua época, o poema ter sido considerado mera descrição dos costumes gaúchos. E, mais tarde, como resultado do seu caráter político, Martín Fier-

ro foi julgado apenas pela tese defendida, outra vez sem critérios estéticos. De acordo com Borges, excetuando Martínez Estrada, que inaugura um novo estilo de crítica, os juízos anteriores confundem o valor estético do poema, com a virtude moral do protagonista. No caso de Lugones, especificamente, reclamar Martín Fierro como epopéia só vale para se estender o agrado que causa a leitura deste poema. O prazer dado pela leitura das epopéias aos homens de seu tempo, repete-se no gosto pelas novelas, mais tarde. A partir desta afirmação, Martín Fierro também pode ser considerado uma novela - "Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el Martín Fierro: única definición que puede transmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que coincide sin escándalo con su fecha."⁽¹¹⁷⁾

Borges, atento a articulação dos elementos estruturais do texto e da relação deste com o sistema literário, concebe a literatura como produção de uma linguagem. Em vista disto, o texto literário se arrisca ao mero prosaísmo ou à artificialidade incompreensível. O seu estado ideal coincide, então, com a margem entre estes dois campos. A literatura, assim entendida, é marginal, pois se instala entre dois mundos. No caso da gauchesca, quando os escritores optam pela oralidade, o risco em se confundir com o não-literário aumenta e, segundo as normas da erudição, a marginalidade destes textos se consolida. Segundo Borges, o aproveitamento, pelos gauchescos, da espontaneidade da fala rural proporciona uma visão da realidade e não o seu reconhecimento. Neste sentido, Martín Fierro, ao mostrar a transformação do gaúcho - de homem bom a homem mau - além de constatar a marginalidade - política, social, econômica e lingüística - da personagem, denuncia a própria instabilidade do sistema literário argentino - "El desplazamiento de Martín Fierro es, significativamente, el del sistema literario argentino."⁽¹¹⁸⁾ Isto significa que o caráter marginal de Martín Fierro - a marginalidade no gaúcho e no próprio texto, em virtude de seu aspecto oral - conferem-lhe uma certa ambigüidade, também presente na formação do campo intelectual argentino.

De acordo com o artigo de Beatriz Sarlo - "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo" - a leitura de Martín Fierro, por Borges, reúne duas tendências que, aparentemente, jamais poderiam se tocar: o "criollismo" urbano e a gauchesca. Por este caminho, o Borges de trinta, que se encanta pela vida suburbana, é o mesmo que tenta desruralizar o gaúcho, que passa de homem mau a compadre⁽¹¹⁹⁾, permanecendo ainda à margem do sistema social e do sistema literário. Esta atenção de Borges para com o novo, para com o ainda não percebido, coincide com a estética do pro-

cedimento, a mesma que aparece em sua atitude criativa. Para ele, a questão está em 'como ler' e em 'como escrever'. Assim, os pormenores sempre são significativos e o detalhe atua como índice de um gênero. Por tantas razões, Borges reconhece na gauchesca um fato literário paradoxal, pois não são coincidentes as semelhanças entre os textos que se filiam a ela, do mesmo modo, em que esta relação, de não coincidências, se prolonga no contato entre o sistema literário da gauchesca e a própria literatura. Segundo Borges, na rebeldia de Martín Fierro, que não se enquadra num determinado gênero e na própria indefinição da gauchesca está uma das características essenciais da arte - "Esta incertidumbre final es uno de los rasgos de las criaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad." (120)

c) LEOPOLDO MARECHAL: o resgate do "ser nacional"

A vanguarda de 1922, oficializada na revista Martín Fierro, propunha a renovação do campo intelectual argentino e, particularmente através de Jorge Luís Borges, reclamava a autonomização da arte. É a este quadro de mudanças, que se filia Leopoldo Marechal. Ainda em 1922, quando publica seu primeiro livro de poemas - Los aguiluchos - transparece-lhe uma certa influência de Lugones. (121) No ano seguinte, entretanto, Marechal se integra ao martinfierrista. Talvez, em virtude deste ecletismo inicial, resulte a leitura tão particular, que ele faz do poema de José Hernández. Nela, Marechal confere ao nacionalismo lugoniano, um certo tom de universalidade, que ultrapassa os limites do mítico, penetrando no mundo do simbólico.

Numa conferência, pronunciada em 1955, Marechal lê Martín Fierro, a partir de seus simbolismos. Segundo ele, o poema de Hernández já ocupava, nesta data, um lugar privilegiado na literatura e não se desconheciam os seus valores estéticos. Desta forma, as novas leituras do poema se realizavam "a la luz de una 'conciência histórica' que se nos viene aclarando a los argentinos desde hace varios lustros". (122) Na opinião de Marechal, este texto ultrapassa os limites da arte pura, devendo ser interpretado não tanto como obra artística, mas como o paradigma de uma raça ou de um povo, desde as suas mais profundas raízes históricas. Considerada esta perspectiva, Martín Fierro se coloca ao lado das grandes epopéias clássicas e tem definido o seu gênero. Marechal não hesita em afirmar, então, que o poema reflete, em sua transcendência histórica, "el arte de ser argentinos y americanos."

O criador de Adán Buenosayres considera Martín Fierro um verdadeiro "milagro literário", tomando "milagre" como um ato de criação, livre "de las leyes naturales y de las circunstancias ordinarias". Na verdade, o texto hernandiano se revelaria livre de influência européia, esta que afetava as produções contemporâneas a ele. Aqui se manifesta um dos pontos sustentadores da leitura de Marechal, que descobre em Martín Fierro a insinuação de uma profecia concernente ao futuro do país. Esta visão é renovadora, desde que se considere os estudos anteriores, os quais leram no poema, somente o seu retorno ao passado. Assim, na concepção de Marechal, Martín Fierro estaria voltado para o futuro e conteria uma mensagem de alarma - um "acusar el golpe" - nascido do ser nacional, do povo mesmo, no seu dia a dia.

Alguns enigmas acompanham o poema, segundo Marechal. O primeiro se refere ao modo e campo singulares de sua difusão inicial. Sendo, Martín Fierro, o veículo de uma mensagem, qual é ela e a quem se dirige? Esta mensagem, neste caso, atuaria como um alerta, que sai do povo e retorna a ele em forma de chama votiva, de alimento espiritual e que pretende atingir a consciência nacional, prevenindo-a quanto à iminente ameaça de perda da liberdade recém conquistada. Por estas razões, a classe dirigente, que repudia as suas origens bárbaras e a classe intelectual, que se nutre dos modelos forâneos, deixam recair sobre Martín Fierro o silêncio da incompreensão ou do desdém. É, neste sentido, que estas duas classes de elite o aceitam ou o ignoram como fato literário apenas, enquanto que, em outras instâncias, o povo mesmo o digere como alimento vivo, saído de sua própria luta diária. Na função cíclica de Martín Fierro - sai do povo e retorna a ele como força interior - Marechal detecta o enigmático do texto - "Sus ediciones están en las pulperías y en los abigarrados almacenes de campaña, entre los tercios de yerba mate y las bolsas de galleta dura, los dos alimentos del paisano; y es justo que Martín Fierro esté allí porque también él es alimento. O está en el recado del jinete pampa, entre los bastos y el cojinillo; y es natural que Martín Fierro esté allí, porque también él es una prenda del trabajo criollo."⁽¹²³⁾

Após o silêncio inicial da crítica, Martín Fierro chega à cidade e é consagrado por muitos críticos. No entanto, para Marechal, o segundo enigma do poema se elabora a partir destas interpretações, ora ingênuas, ora tendenciosas, que obscurecem a verdade do texto. A crítica de então oscilava entre as questões étnicas e as sociológicas. Para o etnógrafo, Martín Fierro encarnava o protótipo do gaúcho e este, por sua vez, representava a mistura híbrida de duas raças, das quais só lhes herdara os defeitos. Martín Fierro, então, preservava o gaúcho a nível artístico, visto que o

mesmo estava condenado ao desaparecimento, como indivíduo. A esta postura, Marechal perdoa a ingenuidade, mas - "lo que no le perdono es el torrente de mala literatura que nos trajo después, como natural consecuencia." (124) A crítica sociológica, embora também aceitasse Martín Fierro como representante de um tipo racial em transição, considera-o, sobretudo, um elemento de perturbação. Para a sociologia, o gaúcho era um homem incapaz de se adaptar à civilização, o que justificava sua rebeldia frente às instituições. Tal inconformismo lhe conferiu o estigma de desocupado ou de bandido. Nesta época, em que o progresso justifica tudo e a ideologia da "boa vontade" e dos "bons costumes" se alastra pela nação, a atitude hostil do gaúcho favorece o surgimento de uma lenda negativa, que o marcará como impecilho ao progresso nacional. Resulta, pois, desta doutrina, a caracterização do "gaúcho mau."

Em sentido contrário, Marechal afirma que, no poema de Hernández, já se adianta a defesa do gaúcho e se desfaz a lenda negativa. Na verdade, Martín Fierro não responde à caracterização do homem desregrado, pois houve um tempo em que teve seu trabalho e uma vida tranqüila, os quais conseguira através de uma luta honrosa e persistente. A esta serenidade passada sobrevém uma ruptura violenta, que abala o presente. É por não se conformar com a invasão de seu mundo, que Fierro se torna rebelde e, mais ainda, permanece um homem leal à essência de seu povo, ameaçado e confundido por "alguém", que pretende ditar novas regras - "alguien ha tomado la dirección del país; es un alguien que actúa en lo material y espiritual a la vez." (125) Neste sentido, Martín Fierro é para um historicista como Marechal o representante do ser nacional que, usurpado de sua própria identidade, luta contra este "algo", que entrou no país.

Com estes dados, Marechal realiza sua leitura, a partir do sentido simbólico, contornando, de perto, o sentido literal de Martín Fierro. Para ele, este poema exerce a mesma função das epopeias clássicas - "el canto de gesta de un pueblo, es decir, el relato de sus hechos notables cumplidos en la manifestación de su propio ser y en el logro de su destino histórico. Ya se verá que la de Martín Fierro es una gesta ad intra, vale decir, hacia adentro, que el ser argentino ha de cumplir obligado por las circunstancias. Es la gesta interior que realiza la simiente, antes de proyectar ad extra sus virtualidades creadoras." (126) Dito isto, entende-se que, em sua obra, José Hernández narra o destino histórico de toda uma nação, através da história de um gaúcho. Assim, Marechal define os dois sentidos do poema - o literal, em que o

herói é um gaúcho singular e o simbólico, em que o herói é o próprio ser nacional, coletivo e transhistórico num momento de crise. Este povo, que traduz o ente nacional, é o protagonista das lutas pela independência e o mesmo herói das guerras civis, quando se pretendeu delinear "la verdadera cara del ser nacional". Saindo destes momentos críticos e acostumado a decidir seu próprio destino, o povo anseia por desfrutar da liberdade alcançada. No entanto, contrariando a tais expectativas, "alguém" invade o país e desvia o povo de sua trajetória. Este é o grande momento do poema, segundo Marechal. Narrada a história de um povo - o argentino - e, através de sua palavra, conhecido o seu passado sereno e o seu presente fragmentado, sabe-se que, sem outra alternativa, o "gaúcho Fierro" foge para o deserto. Simbolicamente, o deserto é a imagem da privação, a mesma em que se encontra Martín Fierro - agora, o "ente nacional" - depois da ruptura, vivendo, então, na ausência de si mesmo.

Por outro lado, de acordo com Marechal, o deserto também representa penitência. Na fuga do gaúcho, simbolicamente se pode ler o retiro necessário ao ente nacional que, derrotado pelo invasor, busca a purificação e o reencontro consigo mesmo. Esta saída para o deserto, implica numa volta - "el desierto, para el ente nacional, es algo así como una 'suspensión de su destino', merced a la cual el personaje ha quedado inmóvil y fuera de la escena, claro está que su purificación se hace con vías a un 'regreso'. Regreso a qué? A la escena de la que fue arrojado y a las acciones del drama cuyo protagonista dejó de ser. Una Vuelta de Martín Fierro se anuncia ya como imprescindible."⁽¹²⁷⁾ Porém, antes do retorno, Fierro se vê despojado de tudo o que é seu, incluindo o amigo Cruz. Em virtude destas perdas, a personagem se encontra totalmente só. É neste estado de desolação, que ele se joga ao chão, procurando, assim, aliviar sua dor - "Ese abrazarse al suelo como único alívio de su desesperanza tiene un valor de símbolo cuya evidencia nos excusa de toda explicación."⁽¹²⁸⁾

Marechal, continuando na leitura simbólica do texto, analisa o encontro de Fierro com a cativa - "Lo que sucede luego es altamente significativo, hallándose Martín Fierro un día en aquella posición de su cuerpo y en aquella desolación de su alma, oye de pronto los lamentos de la Cautiva, y se pone de pie."⁽¹²⁹⁾ Neste "levantar-se" da personagem, Marechal entende como o retorno do protagonista à ação, pois vê na mulher presa e torturada, o símbolo do ser nacional, aprisionado como ela. Sendo Fierro, da mesma forma, "la encarnación simbólica del ente nacional, no hay duda que, al enfrentarse con la Cautiva, nuestro héroe se enfrenta consigo mismo en ella."⁽¹³⁰⁾ Na verdade, Fierro percebe, no drama da

mulher cativa, o drama da nação inteira e, neste sentido, o resgate da mulher simboliza o resgate da Pátria. Portanto, a volta, de Martín Fierro, trazendo consigo a mulher desterrada, significa que o ser nacional está de volta e que anda pela fronteira, em busca de notícias sobre o mundo, o qual deixou há dez anos. Na fronteira, reencontra seus filhos e descobre que o dilaceramento do ser nacional é cada vez mais profundo. Em Vizcacha, concretiza-se a parte deste ser, que deserta de si mesmo e que, além de se adaptar ao estilo do invasor, torna-se cúmplice dele.

Os fatos negativos, constatados pelo herói, não o afetam e nem comprometem seu plano de ação. Chegado o momento da despedida, existem quatro personagens - Martín Fierro, seus dois filhos e o filho de Cruz. Segundo Marechal - "Así llega el momento fundamental del poema; y digo fundamental porque la clave del Martín Fierro se oculta y se revela en su despedida."⁽¹³¹⁾ De acordo com o autor de Simbolismos del Martín Fierro, os "cuatro vientos", a que se refere Hernández, no início do último canto, representam os quatro pontos cardeais. Dentro desta perspectiva, fazendo a relação entre o número de personagens e estes pontos, Marechal destaca o caráter profético de Martín Fierro. Segundo ele, cada um destes homens, que se dirige a um ponto diferente - é portador de uma missão: " De qué misión se trataba? A no dudar, se trataba de una misión tendiente al rescate del ser nacional, y a su restitución al escenario de la historia, como único protagonista de su destino."⁽¹³²⁾

Nesta leitura de Martín Fierro, observa-se a recorrência de um enfoque nacionalista, porém distinto do lugoniano. Ao contrário do nacionalismo de Lugones, que lamenta a perda da identidade nacional e se nutre de mitos do passado, na perspectiva de Marechal, o ser nacional é uma substância transcendente, alheia aos conflitos das diferenças de cultura, classe ou região, que foi sequestrada pelos interesses anti-nacionais mas que, resgatada, pode vir a transformar-se em motor mítico e, portanto, histórico, no futuro.

d) JORGE B. RIVERA: o caráter militante da gauchesca

Na crítica dos anos sessenta, Jorge B. Rivera retoma a gauchesca, estudando-a como produção autônoma. Segundo ele, o texto reflete uma visão de mundo, mas não anula, diante desta, a sua função estética. Desta forma, Rivera se distancia dos nacionalismos patrioteiros, orientando sua leitura sobre os gauchescos, desde uma linha nacionalista histórica, que privilegia, nestes textos

do século XIX, o seu caráter militante, tanto no que se refere à política como à própria arte. Em seu ensaio - La primitiva literatura gauchesca - reúne conhecidas posições sobre esta literatura.

"Apesar de que la variedad de testimonios dificulta la tarea de recomponer una imagen que incluya todas las facetas del problema, pueden ordenarse algunas notas básicas que se recuperan en dos o más autores o se estiran como invariantes desde los albores del género:

- 1) La repulsa (Mitre, Oyuela) y la aceptación (Cané, Subieta, Pelliza, Navarro Viola, Saldías), alternativa del carácter 'militante' y del trasfondo político-social;
- 2) La insistencia en presentar al género como una forma 'menor', la exaltación de su sencillez expresiva y falta de artificio como virtud de estilo (Castañeda, Gutiérrez), pero también como limitación (Torres) o como recurso intencional para llegar a cierto público (Ascasubi);
- 3) La vinculación con formas tradicionales hispanas (Zevallos, Unamuno, Tiscornia);
- 4) La presentación del género como expresión nacional y como punto de partida (Gutiérrez, Menéndez Pelayo, Rojas, Tiscornia, Leumann), a la vez que 'acontecimiento singular' (Borges);
- 5) La aceptación condicional del género y la propuesta

romântica de una regeneración mediante el cultivo de formas artísticas (Goyena, Mitre, Gómez, Obligado);

6) La identificación con una épica de los orígenes (Rojas, Lugones);

7) Lo 'gauchesco' como forma genérica convencional (Goyena, Oyuela, Borges)."⁽¹³³⁾

Na mesma perspectiva de Rojas, Estrada e Borges, Rivera questiona a confusão no estudo da gauchesca, que deriva esta literatura de sua matéria - o gaúcho. Para ele, é difícil separar o protótipo do assunto literário. Na verdade, a presença do gaúcho contamina o gênero, às vezes como mito; outras, como maldição. Rivera, neste sentido, ressalta a importância de não se esquecer que o juízo elaborado sobre esta imagem do gênero corresponde a um gaúcho composto por normas convenientes ao texto e, principalmente, ao contexto. Por estas razões, talvez, a gauchesca seja um veio inesgotável de questionamentos. No caso rioplatense, Rivera a percebe como um fator de íntima ligação com o passado e como uma experiência significativa, que pode ser inserida no patrimônio cultural. Sendo assim, não considera simples exaltação patriótica, o fato de buscar as fontes deste gênero. Se o gauchesco apresenta certa facilidade em confundir manifestação literária com postura ideológica, deve-se atentar para este detalhe, fazendo perguntas sobre esta particularidade do gênero, observando-a como um elemento sintomático.

Para Rivera, não se justifica o estudo do gaúcho a partir da gauchesca, mas é relevante se descobrir a razão da escolha desta figura como matéria literária. Neste aspecto, retoma a evolução da palavra "gaúcho", na tentativa de encontrar uma explicação para esta preferência - "La etimología de la palabra 'gaucho' es tan vaga como la aparición del tipo a quien designa."⁽¹³⁴⁾ Com base em várias opiniões, como a de Fernando de Assunção que - "en su libro El gaucho (Montevideo, 1963) ha ordenado y analizado cerca de 44 versiones, vinculadas con 18 lenguas euroasiáticas e indoamericanas, sin arribar a una solución definitiva"⁽¹³⁵⁾ - Rivera fixa uma cronologia aproximativa de várias denominações, que se vinculam à personagem, desde o século XVIII: changador (meados de 1729), gaudério (por volta de 1746) e gaucho (em torno de 1771. Desse levantamento, conclui que, até os movimentos de independência,

as três designações recebem conotação pejorativa. Ainda nos documentos coloniais, qualquer destas referências se confundia com ladrão, vagabundo, "el tipo de conducta antisocial por excelencia." É somente após o processo de independência e a campanha federalista, que se modifica esta situação.

Por outro lado, a imagem registrada pelos viajantes apresenta um gaúcho romântico - franco, livre e nobre. Provavelmente, estas opiniões, tais como as de Samuel Haigh, de Francis B. Had, de Charles Darwin ou de Campbell Scarlett, são influenciadas pela fascinação bárbara de cunho romântico e exotista, que envolve a personagem. No caso de William Mac Cann, reaparece a noção primitiva do vocábulo e este viajante, em particular, prefere evitá-lo, visto que o considera ofensivo se usado em relação ao povo trabalhador. Levando em conta as variações que cercam a palavra "gaúcho", Rivera cita Martínez Estrada para quem "cada cual tiene su gaucho."

Delimitado o problema em torno do nome, que designa o personagem gauchesco, Rivera se volta para a análise do gênero em si mesmo. Sobre este, anota muito de contradição também - "hallaremos aquí, como data común y al margen de cierta exterioridad más denunciada que real, un fondo de militancia, de participación vital, que constituye el antecedente de lo más agresivamente perdurable que se haya escrito entre nosotros."⁽¹³⁶⁾ É desde a seleção dos temas, sempre polêmicos, que os gauchescos encontram um lugar para suas obras no quadro literário argentino. Ao tratar desta literatura, Rivera procura delinear-lhe a origem, entretanto, reconhece a inexistência de um marco, que lhe defina o nascimento. A melhor explicação para os detalhes estilísticos da gauchesca, Rivera a encontra na relação deste gênero com a literatura culta espanhola - que resgata a herança hispânica - e com o repertório poético tradicional - que marca uma tentativa de elaboração de uma literatura própria. Em virtude do antagonismo destas relações e porque não existem manifestos, que marquem o início desta literatura, Rivera estabelece três graus de diferenciação cronológica, que auxiliam na compreensão do fenômeno literário da gauchesca. O primeiro momento seria de 1778 a 1812, em que se criam as formas primárias ou precursoras⁽¹³⁷⁾ com temas americanos, desenvolvidos através do modo coloquial do gaúcho, seguindo as formas populares já usadas na Espanha; de 1813 a 1821, quando surgem os "cielitos", que marcam o primeiro ciclo da literatura gauchesca - no entender de muitos autores - e que caracterizam uma tentativa de diferenciação da literatura local em relação à de Espanha; o terceiro momento (de 1821 a 1822), que assiste ao desenvolvimento de uma forma - o

diálogo - e o surgimento de um autor - Bartolomé Hidalgo.

No entanto, de acordo com Rivera, ainda não se define o nascimento do gênero. Sua primeira manifestação notável se dá com Hidalgo, mas isto não delimita a origem da gauchesca. Supõe-se, de outra forma, que o seu nascimento ocorreu nos fins do século XVIII, justamente no momento em que se prefigura a Revolução de Maio. Aqui, Rivera volta a afirmar o caráter militante dos gauchescos, através desta possível ligação do gênero com aspectos políticos, sociais e econômicos -

"Remitiéndolo a este cúmulo de materiales, podemos fijar los orígenes del género hacia fines del siglo XVIII; es decir, en la época de fractura entre las formas clásicas de la vida colonial y las nuevas tentativas de estructuración que en el plano político y económico prefiguran a la Revolución de Mayo. Consignaremos dos fechas por el impacto que tuvieron en el Río de la Plata: 1750 (punto final de la 'vaquería') y 1787 (comienzos de la explotación saladerista)." (138)

Neste ponto, o autor de La primitiva literatura gauchesca também ressalta a originalidade desta produção. Segundo ele, os "cielitos" e os "diálogos" - formas escolhidas pelos primeiros gauchescos - fogem ao metro consagrado, mas não seria este o único motivo de sua singularidade. Ao contrário dos seus contemporâneos, primeiro os neoclássicos e, depois, os românticos, que se originam das influências metropolitanas, a gauchesca é o fruto de uma renovação na sociedade argentina mesma. Neste caso, as causas desta originalidade estão ligadas ao processo de quebra, que sofreu a cultura colonial ante a explosão dos ideais revolucionários de Maio. Segundo Rivera, "el estilo 'literário' cambia, inevitablemente, con la concepción del hombre; es una víctima de la historia", desta forma, a Revolução serviu de choque, opondo o poema simples de Hidalgo à retórica de Echeverría. E a gauchesca, então, pretendeu expressar, de uma maneira plena e vital, a vontade do novo homem. Portanto, a singularidade de Hidalgo está em abandonar as concepções da "arte maior". E, neste caso, se a gauchesca

recebeu a acusação de ser "menor", menor era a cultura nacional que, para formar o incipiente campo intelectual, renegava as formas simples populares e buscava outros modelos no exterior. Por estas razões, nos momentos em que não convinha mostrar a realidade, a gauchesca era colocada de lado.

Por sua proximidade com a verdade social, incluindo-se aqui as rudezas linguísticas no falar do gaúcho, o estilo gauchesco foi rejeitado pelos meios produtores da cultura erudita. Outra das acusações contra o gênero se refere ao fato de que, apesar do caráter popular, a gauchesca se fazia em mãos letradas. De acordo com Rivera, este aspecto combinaria com a originalidade da produção gauchesca. Na mesma linha de Borges⁽¹³⁹⁾, reconhece, nestes autores, a fidelidade à fala do povo, o que os diferencia dos "payadores", os quais tentam corrigir em seus versos, o caráter rústico deste falar. É, neste sentido, que se reforça a originalidade da gauchesca, pois enquanto a poesia popular e a poesia folclórica, como formas tipicamente orais, pretendem se identificar com o estilo culto, a poesia gauchesca se elabora na escrita, com tendências muito fortes à oralidade. Sem dúvida, esta questão é fundamental na gauchesca. Para Rivera, assim os gauchescos conjugam poesia escrita e poesia oral. A oralidade, neste caso, resulta da utilização de recursos empregados nas formas populares, entre eles, a escolha de estruturas que facilitem a assimilação e a memorização. De acordo com Rivera, a difusão oral desta literatura se veiculou de três formas - no meio urbano, através do teatro; nos subúrbios, através do leitor primário e, no meio rural, através do cantor popular.

Outros dois problemas, levantados por Rivera, são a ausência do índio na gauchesca e a confusa relação "gaúcho-cidade", que reúne o gaúcho - o homem rural - e o homem da periferia num mesmo processo. No que se refere ao índio, sabe-se que, no período de desenvolvimento da gauchesca, restam já poucos no Rio da Prata e os que existem pertencem a culturas refinadas, de certa forma, também, invasoras, o que favoreceu a mistura com o espanhol. Assim, a poesia gauchesca reproduz as falas do Prata específicas deste momento, e o que aparece são as assimilações resultantes de um confronto anterior entre índios e colonizadores.

Sobre a relação "gaúcho-cidade", Rivera procura não fundi-la com o surgimento do "orillero" - o marginal urbano.⁽¹⁴⁰⁾ Neste sentido, retoma Borges, desta vez para discordar a respeito da associação entre gaúcho/compadrito.⁽¹⁴¹⁾ De acordo com Rivera, a proximidade entre os tipos - o gaúcho, o "orillero" e o compadre - é consequência do espaço marginal ocupado por eles na sociedade

argentina, muito embora durante épocas diferentes de alterações sócio-econômicas em sua estrutura. Além disto, esta associação resulta dos próprios tipos fronteiriços, que aparecem em certos textos gauchescos, como no Fausto, por exemplo: Desta forma, as possíveis coincidências entre estes personagens resultam de semelhantes processos de transformações sociais, marcadas em cada um deles em períodos distintos e as quais impingiram ao gaúcho, ao "orillero" e ao compadre a condição de marginalidade. Para Rivera, então, o gaúcho pertence a um momento histórico específico e a gauchesca é a representação da crise, que o transforma. Com esta postura, defende, enfim, o sentido de protesto e o caráter militante da gauchesca. Ainda, segundo ele, o aspecto revolucionário desta produção fica bem claro em Martín Fierro. José Hernández devolve ao gaúcho a linha do protesto social, voltando-se, muito mais, para a mudança, que o afetou, do que para a urbanização do seu mundo.

e) EDUARDO ROMANO: o popular na gauchesca

Ainda no levantamento das diversas visões sobre a gauchesca, encontra-se o interessante ensaio de Eduardo Romano - "Poesia tradicional, poesia popular, poesia cultivada"⁽¹⁴²⁾ - escrito entre 1982 e 1983. Aqui, numa linha que não escapa ao político, Romano considera a literatura dos gauchescos como uma das mais fortes manifestações da poesia popular argentina do século passado.

De acordo com Romano, nos séculos coloniais e começos do dezenove, a poesia argentina seguiu o modelo hispânico, como parte do transplante cultural. No século XVII, em Córdoba, Luis de Tejeda se filiava ao gongorismo e Vicente López y Planes era neoclássico em Buenos Aires de 1810. Em 1830, Echeverría acompanha as mudanças no cenário da literatura argentina. Com ele, Juan María Gutiérrez, J. Bautista Alberdi, Félix Frías, Juan Thompson, Carlos Tejedor, Vicente Fidel López, entre outros, propõem, alimentados pelos ideais românticos, alcançar uma literatura nacional. Neste caso, as alterações no quadro literário se fazem apenas a nível de troca de modelos - de Espanha à França.⁽¹⁴³⁾ Echeverría, se não houvesse menosprezado os "payadores"⁽¹⁴⁴⁾ e ignorado a espontaneidade de Hidalgo, talvez fosse o fundador da legítima poesia nacional e popular na Argentina. No entanto, Romano o alinha aos poetas cultivados⁽¹⁴⁵⁾, observando, na rejeição de Echeverría pelos hábitos populares, uma forma de nacionalismo, que dissocia o popular do nacional.⁽¹⁴⁶⁾

Na verdade, a poesia nacional-popular argentina nasce com um poeta que, apesar de sua bagagem neoclássica, descobre uma

forma de se comunicar com o povo através do verso. É o caso do gauchesco Bartolomé Hidalgo, que não escreveu como o povo falava, mas criou uma linguagem acessível ao gaúcho, com quem consegue se identificar através do canto. Para melhor definir a trajetória da gauchesca, como forma popular, Romano faz a distinção entre a poesia tradicional, a poesia nativista e a poesia popular. A primeira, segundo ele, integra o patrimônio memorialístico de qualquer indivíduo do povo; a poesia nativista é uma forma da poesia cultivada, que se volta para a exploração do pitoresco e para a descrição dos ambientes ou objetos mais característicos do meio rural e, finalmente, a poesia popular - "que no es 'del' sino 'para' el pueblo, y requiere ya autores con una intencionalidad más personal que colectiva y de un transmisor especializado."⁽¹⁴⁷⁾

Desta maneira, Romano justifica o popular na gauchesca, através da presente intencionalidade de Hidalgo e, mais tarde, de José Hernández, os quais confeccionam uma língua, capaz de aproximá-los do público, ao qual pretendem atingir. Além da invenção de uma linguagem poética, como em qualquer outro gênero, o poeta gauchesco ainda se preocupa em ser acessível e em se colocar na posição de homem do povo e, desta forma, conseguindo falar a um interlocutor de mesma condição. Os "payadores", neste caso, exercem o papel de transmissores, divulgando, junto ao repertório tradicional, as produções dos autores cultos. Quando, nos Diálogos, o interlocutor fala, deixando de lado "el 'adoctrinamento' empreendido por Hidalgo en su etapa anterior para abrirse hacia una problemática social desde la perspectiva de los desposeídos y ultrajados"⁽¹⁴⁸⁾, Hidalgo coloca a fala do povo no discurso poético, o que faz com que ele seja o primeiro a enumerar os sofrimentos do gaúcho, meio século depois, vem Hernández.

Outra questão em Romano se refere à gauchesca partidária. Segundo ele, até 1830, esta literatura serviu a diversas facções políticas - "Los autores mismos se sentían cumpliendo, al producir poesía popular gauchesca, una tarea política."⁽¹⁴⁹⁾ Uma das conseqüências deste partidarismo foi a da exclusão de alguns poetas, porque serviam a grupos em decadência. Este é o caso de Luis Pérez, que não foi reconhecido por muitos críticos, porque era federal e porque servia aos interesses de Rosas. A partir destes vínculos políticos, de maneira mais sentida com a Revolução, a gauchesca se transforma, juntamente com a sociedade argentina da época.

Superado o momento partidarista da gauchesca, marcado pela oralidade e pelo uso desta produção como divulgadora das ideologias em luta, nos meios populares, os gauchescos buscam o in-

gresso deste gênero no circuito escrito. Com esta intenção surge o Fausto. Neste sentido, para Romano, Estanislao del Campo é o primeiro gauchesco com objetivos notadamente literários, sem esquecer que, também, Ascasubi e Hernández criaram a poesia gauchesca. No Fausto, há uma filiação mais direta com a literatura universal - "lo que él cuenta, ya había sido contado dramáticamente por otro, nada menos que por Goethe, y en todo caso el interés recae en cómo vuelve a contarlo, desde su humilde perspectiva el Pollo." (150) Romano não acredita que del Campo tenha pretendido ridicularizar o gaúcho, o que ele consegue, de certa forma, é realizar um jogo duplo, através da paródia, no qual o espectador culto se diverte, ao ver o embaraço do homem do campo, lidando com um texto erudito, ao mesmo tempo em que este zomba desta erudição, percebendo-a desde uma experiência de homem criado no campo.

Ascasubi, por sua vez, distancia-se de Estanislao del Campo, desde que em seu Santos Vega não explora o mesmo humorismo sutil, marcado no Fausto. Na realidade, a obra de Ascasubi pertence à gauchesca pela linguagem e pelo caráter narrativo, no entanto, existe nela uma forte influência do descritivismo romântico de Echeverría, o que a identifica muito mais com as produções de cunho nativista. Romano constata este hibridismo em Santos Vega e, ainda neste poema, além do nativismo apolítico, descobre outro aspecto antigauchesco, que é o grau de distanciamento entre o narrador e o que ele conta. Ascasubi, diferente dos outros gauchescos, não assume a posição do gaúcho. Já em José Hernández, afastado de Hilário Ascasubi e de Estanislao del Campo, há uma poética autônoma, um compromisso com uma poética popular, que não se sujeita "ni al conservadorismo de lo tradicional, ni a las modas de lo literário." (151)

Em Martín Fierro coexistem dois poemas distintos, escritos em momentos diferentes, o que, segundo Romano, impede que o poema seja lido, em princípio, como uma unidade. Da espontaneidade da Ida, Hernández chega à intelectualização de La Vuelta. Porém, sem nunca abandonar a fidelidade da caracterização social do gaúcho, o poeta recupera a unidade nos dois poemas. Martín Fierro possui uma estrutura polifônica (152), recurso usado por Hernández, que permite, através da apresentação de muitas vozes, superar o realismo ingênuo e restaurar a unidade do poema - "Según este planteo, los poemas resultan de superponer una serie de voces que son las del gaucho cantor, el gaucho trabajador y el gaucho matrero, a las que se entrelazan de diversa manera las del gaucho sabio, acomodaticio o huérfano." (153) Todas estas vozes servem à composição de uma imagem representativa da condição do gaúcho. Neste sentido, Martín Fierro conquista uma originalidade, que o torna uma das mais fortes manifestações da poesia popular argentina, no sé-

culo XIX.

Baseado no aspecto polifônico do texto de Hernández, Romano, a partir da enumeração das vozes, compara a tipologia do gaúcho hernandiano ao gaúcho de Sarmiento. Em Facundo, através de um limitado retrato, aparece somente o gaúcho mau, o representante da barbárie, o autêntico anti-social. De acordo com Romano, a divergência entre Sarmiento e Hernández tem sua maior razão no desconhecimento do primeiro sobre o gaúcho trabalhador, tipo central de Martín Fierro. Assim, enquanto Sarmiento se perde numa doutrina determinista, Hernández critica uma situação sócio-econômica com a intenção de melhorá-la.

Apesar de alguns setores da crítica terem submetido a obra de Hernández às leis da poesia cultivada, Martín Fierro resiste e se firma como uma das mais importantes experiências da literatura popular na Argentina. Após o desaparecimento do gaúcho cantado por Hernández, o público em formação é atraído pelas novelas folhetinescas de Eduardo Gutiérrez, enquanto isso a gauchesca cede lugar ao "gauchismo". Aqui, são produzidas obras por senhores pertencentes à oligarquia rural.⁽¹⁵⁴⁾ Na verdade, voltados para os moldes da poesia nativista de Echeverría e de Obligado. Em 1884, na Argentina, Joaquín V. González, com seu livro La tradición nacional é um dos propulsores do tradicionalismo. Este movimento se valeu da poética nativista, afastando-se da gauchesca, portanto.

Para os autores tradicionalistas, os gauchescos teriam criado versos sombrios e perturbadores do sossego, enquanto que eles, de outra forma, espalhavam a felicidade e a união entre o povo, ao afastarem dele tais realidades mesquinhas. No entender de Romano, o apoio do tradicionalismo à poesia nativista, justifica-se porque "Esos autores son, sin lugar a dudas, hijos de los gringos transplantados que buscan, a través de la idealización de un gaúcho y un ambiente campero que no conocieron, vincularse con el pasado autóctono, congraciándose, de paso, con linajudos sectores de la clase terrateniente argentina."⁽¹⁵⁵⁾ No que diz respeito aos poemas gauchescos do século XX, em 1933, Bartolomé Aprile compõe El hijo de Martín Fierro, poema no qual a inclinação nativista comprova, segundo Romano, a decadência da poética militante, defendida por Hernández.

Se Aprile representa a gauchesca decadente, outros poetas deste século conservam o sentido crítico desta poesia. Romano destaca Arturo Jauretche, com o poema que pode ser uma exceção no gauchismo - El paso de los libres.⁽¹⁵⁶⁾ Também cita o espanhol José José Alonso y Trelles, com o livro de 1915 - Paja Brava. Sobre o último, Romano afirma que se pode considerá-lo uma ponte entre a

gauchesca e o tango - "Un sector del tango canción absorbió la modalidad gauchesca dentro de sus propios módulos."⁽¹⁵⁷⁾ A partir daqui, Romano estabelece linhas de relação entre a gauchesca e o tango. Segundo ele, nestes momentos, dois tipos individuais são chamados à literatura, no primeiro caso vem o gaúcho; no outro, o compadre.⁽¹⁵⁸⁾ Com isto, retoma o Borges criolista de vinte, relacionando a poesia do tango com a da gauchesca. Neste sentido, Romano verifica que, nas duas poéticas, prevalece a intenção de criar uma linguagem literária, capaz de representar um setor específico da sociedade. Assim também, quanto ao registro da cotidianidade, que, no caso do tango, sofre as devidas reacomodações, visto que trabalha com uma realidade diferente.

f) ANGEL RAMA: a gauchesca, forma de expressão de uma classe social

Desde o ensaio "Bartolomé Hidalgo, poeta de la revolución", publicado em Marcha de Montevideu (nº 1181, 8 nov/1963), ao prólogo da edição de Poesía gauchesca, organizada por Rivera em 1977 - "Sistema literario de la poesía gauchesca", Angel Rama considera de muita importância o estudo do fenômeno artístico da gauchesca. Segundo o autor de Los gauchipolíticos rioplatenses, esta produção não deve permanecer "como una curiosa y simpática anomalía de la historia literaria latinoamericana"⁽¹⁵⁹⁾, pois representa uma das formas mais originais da literatura nacional no século XIX e, sobretudo, porque a gauchesca legitima o momento social de uma literatura e exemplifica a criação literária de uma classe social. Neste sentido, Rama analisa, também, o singular processo de formação do campo intelectual argentino, a partir da criação e do desenvolvimento das cidades.

No entender de Rama, a criação da literatura na América Latina está fortemente vinculada ao surgimento de uma classe social. Desde o século XVI, a América Latina serve às experimentações européias. Uma das tentativas dos colonizadores no Novo Continente foi a de criação da cidade sonhada.⁽¹⁶⁰⁾ Assim, a ordem se tornou a lei mais importante na organização das cidades latino-americanas, no entanto, houve grande disparidade entre os projetos e a realidade. Motivados pelo exemplo grego, "que oponía la 'polis' civilizada a la barbarie de los no civilizados"⁽¹⁶¹⁾, os conquistadores pretenderam criar cidades, mas inverteram a norma européia e, enquanto lá, o desenvolvimento agrícola criava pólos urbanos, aqui se assentaram cidades com o objetivo de gerar, ao seu redor, o progresso agrícola. Em consequência, de repente, se fazem urbanos, os camponeses europeus e a experiência cotidiana é de estranhamento e desajuste.

No entanto, para garantir, pelo menos, a ilusão da ordem possível na urbanidade, chama-se à cena "un escribano, un escribiente o incluso un escritor", que deve autenticar a ordem ideal, através da escritura.⁽¹⁶²⁾ Desta forma, a palavra escrita, na América Latina, adquire o valor de verdade histórica absoluta. O escritor, armado de instrumentos simbólicos, consolida a ordem imaginária no discurso, visto que, no plano concreto, a história se fazia desordenadamente. Com esta atuação, o escritor garante, de outra parte, a sua própria inserção na sociedade como elemento de força. Na verdade, os letrados dominam um campo, que lhes é próprio e que consiste no exercício das linguagens simbólicas da cultura. Por esta razão, pode-se afirmar que "no sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder".⁽¹⁶³⁾ A partir disto, os escritores articulam-se como um grupo, que, em virtude de suas atividades, está bem próximo do poder. Esta relação gera o mito das letras como degrau para o ascenso social. Neste momento, proliferam os advogados e os médicos nas colônias, o que provoca a coexistência de duas línguas - uma, pública; outra, popular. Com esta ruptura, a nível linguístico, fica claro, segundo Rama, que "la propiedad y la lengua delimitaban la clase dirigente".⁽¹⁶⁴⁾

O plano de urbanização, neste aspecto, favorece o surgimento de uma nova classe social, além das já definidas no processo de colonização. Este grupo - o dos letrados - assume o controle da inteligência nas novas sociedades. E, através da escritura, fixam para sempre a produção oral, que está desaparecendo, em virtude da penetração de normas impostas pelo mundo urbano, no meio rural. Desta forma se constituem as literaturas na América Latina. A partir da imposição da escrita e do repúdio à oralidade, consagram-se os modelos cultos, cancelando-se a espontaneidade da produção oral. Em vista disso, na América Latina, há um período de completa desconexão entre a literatura culta oficial e urbana e a tradicional-oral das comunidades rurais. Esta última, na maioria das vezes, quando reconhecida, serve à exaltação do poder, como no caso paradigmático de Leopoldo Lugones. A apropriação da tradição oral faz parte, também, do projeto nacionalista, desde Sílvio Romero, contribuindo para legitimar a nacionalidade e para edificar o culto dos heróis. Neste sentido, acrescenta-se o popular ao nacional, o que nem sempre garante autenticidade à literatura resultante deste amálgama. Normalmente, esta produção continua ligada aos valores estéticos das classes médias, em nada representando o grupo social campesino, típico criador das formas orais.

A complexa formação da sociedade latino-americana resultou, sem dúvida, no intrincado estabelecimento do seu campo in-

telectual. Nos fins do século XIX e início do XX, já envolvida pela modernização internacionalista, a América Latina assiste ao surgimento da especialização e da divisão do trabalho. Os problemas gerados por estas alterações, entre eles, as diferenças marcantes entre as classes sociais, apontam para um movimento cultural, que não só atendesse à burguesia, mas também "las reclamaciones del proletariado naciente".⁽¹⁶⁵⁾ Neste momento, a geração nacionalista do novecentos formula um novo ideário para se pensar a criação artística latino-americana, da mesma forma que estabelece novos rumos para o seu estudo, a partir dos aspectos históricos do continente. No plano da crítica, nomes como José Veríssimo e Ricardo Rojas, descobrem comportamentos literários específicos na América Latina, desde uma visão que prefere não abandonar as influências européias, mas que busca adaptá-las à realidade americana. Em todos é central a procura da originalidade em culturas singulares, através de suas manifestações literárias. Assim, Rama atualiza discursos representativos de diferentes linhas do nacionalismo na América Latina - entre elas, a postura nacionalista romântica que, apesar da temática nacional, continua presa às influências cultas européias; a linha nacionalista novecentista, que aplica modelos europeus ajustáveis à realidade latino-americana e, mais tarde, a geração dos vanguardistas - como Mariátegui - que herda a posição culturalista anterior, mas que se reveste de concepções socialistas. A partir desta trajetória, nem sempre renovadora do nacionalismo, conclui-se que, na América Latina, mais do que regiões, há classes sociais e, por outro lado, que não existem apenas culturas regionais, mas diversas culturas de grupos específicos. Este aspecto se comprova através das criações literárias, as quais autenticam as diversas concepções culturais, que se substituem ou se enfrentam na América Latina. Neste sentido, justificam-se os diferentes valores estéticos, pois, na verdade, eles representam estas situações culturais.

Reconhecida a existência de diferentes concepções estéticas, que representam diferentes classes sociais, Rama analisa a desconexão entre as produções aceitas e as rejeitadas pelo setor culto e critica a divisão estanque dos períodos literários. Neste sentido, afirma que duas obras coexistentes, mas sem relação, podem revelar estruturas sociais mascaradas. Normalmente, uma das produções é consagrada, enquanto que a outra é posta à margem, o que demonstra a fragmentação dos públicos, diferenciados por suas culturas. Para exemplificar, Rama descreve as "estratificaciones colindantes"⁽¹⁶⁶⁾ e cita no caso da produção culta, as Memórias de um sargento de milícias em confronto com a obra alencariana.⁽¹⁶⁷⁾ Na tradição oral, por sua vez, o maior exemplo se dá com a literatura

gauchesca, que se limita com a folclórica, apontando a existência de grupos sociais com diferentes comportamentos. Na verdade, assim a gauchesca delata os conflitos sociais do homem do campo americano, provocados pelas revoluções de independência. Com Hidalgo, concretiza-se o discurso de uma classe social e, mais tarde, com Hernández, a gauchesca adquire a consistência de projeto literário, através da criação de uma linguagem própria, o que a distingue, então da poesia folclórica. De acordo com Rama, nesta poética, que exige a reelaboração da língua, revela-se uma modificação do campesino, que se está incorporando ao processo social em andamento no Rio da Prata. Assim é que, ao homem do campo, esta literatura "sirve de autoconciencia de su situación de clase: le es posible a través de ella definirse y le abre el camino hacia la conciencia de clase".⁽¹⁶⁸⁾ Este ponto é central para o entendimento dos aspectos diferenciadores entre a gauchesca e as literaturas que se servem de conteúdos folclóricos, mas que se ligam às concepções estéticas das classes médias.

Referindo-se ao nascimento da gauchesca, Rama a associa aos movimentos revolucionários de 1810⁽¹⁶⁹⁾, considerando esta produção como o primeiro exemplo, na história hispano-americana, de uma literatura enquadrada nas mudanças político-sociais. Anterior a ela, porém, é o estilo neoclássico que predomina nas formas iniciais da literatura rioplatense, representando os legítimos princípios burgueses. Em seguida, quando se fortalece o setor revolucionário da burguesia, a função educativa percorre os textos neoclássicos, que incitam os leitores à luta, mas que não lhes dão experiências de realidade. Antes de Hidalgo, o que existe é a chamada arte de exaltação. Nela, o discurso poético responde a uma função estritamente utilitária. Através dele, a burguesia hispano-americana, que agora reivindica a independência, apela para as classes menos favorecidas - os escravos, os negros e os campesinos - na tentativa de defender os próprios interesses. Desta forma, a revolução deixa de ser apenas uma expectativa da classe dirigente e se torna um desejo, também, dos setores rurais. Com isto, nasce no Rio da Prata, a poesia política gauchesca de Bartolomé Hidalgo, que, segundo Rama, não pode ser confundida com a literatura popular em língua vernácula ou com a literatura tradicional folclórica.

Em Los gauchipolíticos rioplatenses, Rama apresenta o esboço de uma provável cronologia para a evolução da gauchesca. Considera o período colonial e pré-revolucionário, como o momento de origem do que se chama, muitas vezes, de primitiva poesia gauchesca.⁽¹⁷⁰⁾ Fora deste, ainda registra outras quatro etapas na gauchesca do século XIX. A primeira corresponde ao período revolucionário (1810 a 1828-1830), no qual se insere a obra de Hidalgo. O segundo mo-

mento se caracteriza pela luta de facções (em torno de 1832) e Ascasubi, "acompañado de la sombra enemiga de Luis Pérez", é a sua figura principal. Neste período fica estabelecido o "gênero poesia gauchesca"⁽¹⁷¹⁾, reconhecido, desta forma, pelos intelectuais da época. Estanislao del Campo se enquadra na terceira etapa, a de transição. Com Hernández e Lussich, impõe-se um sistema literário rígido, marcando o quarto período da gauchesca. Esta última fase se encerra por volta de 1894, quando da fundação das sociedades crioulas e tradicionalistas, como a de Elías Regules.

De acordo com Angel Rama, a gauchesca dá um passo atrás, para se adiantar dois. O retrocesso está no uso de formas tradicionais da literatura espanhola. A oposição entre estas estruturas conservadoras e os temas políticos atualizados na gauchesca resultam numa arte híbrida, que marca o primeiro avanço. O segundo "paso adelante" se refere à reintegração da poesia à linguagem falada - "En definitivo", el pacto de una ideología moderna con una forma conservadora a través del funcionamiento poético de una lengua, es índice de un nuevo condicionamiento social de las formas literarias en el período de la revolución emancipadora."⁽¹⁷²⁾ Neste aspecto, como mestre e criador da gauchesca, Hidalgo representa o momento da invenção deste gênero. Inicialmente, com os "cielitos", o poeta exerce uma função cívica e não foge ao euforismo neoclássico, no entanto, em seus "diálogos", obtém a simplicidade e o lirismo que, filiados ao uso da fala popular, garantem à sua poesia as bases de uma "auténtica y promisorá fórmula de la americanización."

No momento em que a República escolhe o neoclássico como sua forma de expressão, surge a poesia gauchesca. Em Hidalgo, a simplicidade de suas produções revela esta nova tendência. Enquanto neoclássicos e românticos procuram elevar a fala popular, os gauchescos trabalham com o espanhol corrompido, que caracteriza a fala gaúcha. Com Ascasubi, o poeta serve de intermediário entre a massa e os dirigentes. Nesta fase da gauchesca, Rama identifica a poesia de partido, colocada a serviço das facções. Esta poesia atravessa vinte anos de exercício, até o esgotamento. O continuador de Ascasubi, num plano mais culto, é Estanislao del Campo, que se incorpora ao periodismo militante, adotando a condição de propagandista de uma ideologia, mais do que de uma facção. Em 1866, escrevendo o Fausto, del Campo liberta a poesia da servidão partidista - "La poesía política que había atravesado dos períodos iniciales, el revolucionario que protagoniza Hidalgo y el partidista de Ascasubi, ha llegado a su agotamiento."⁽¹⁷³⁾ Esta passagem da poesia revolucionária de Bartolomé Hidalgo à poesia de partido de Hilário Ascasubi e de Estanislao del Campo resulta, muito mais, de uma mudança no homem do campo, do que

na própria gauchesca. Em 1872, Ascasubi escreve Santos Vega, que é a culminação legítima de sua poesia política.

Os processos políticos, acelerados desde a queda de Rosas (1852), configuram uma nova sociedade. Neste contrato, o gaúcho, antes chamado à luta, passa a ocupar o lugar do vencido. Para representar este momento da história do gaúcho, Antonio Lussich e José Hernández escrevem Los tres gauchos orientales e Martín Fierro, respectivamente. Como em 1838, quando escritores cultos, vindos da burguesia, cantam o índio, - assim também em 1865, alguns poetas tomam a causa dos homens do campo. Hernández, por este caminho, assume o discurso do vencido e inaugura a poesia social. Os textos de 1872, neste sentido, marcam a passagem, na gauchesca, de uma visão partidária para uma visão social. Com os autores deste período - Hernández e Lussich - instala-se uma tradição que consolida, assim, um sistema literário, dando coerência ao que se chama poesia gauchesca.

A partir dos autores mais representativos de Hidalgo a Hernández, Rama questiona a constante preocupação com o estudo do termo gaúcho, para se entender a literatura gauchesca. Para ele, é importante que se atente para estas obras como produções literárias legítimas. Neste sentido, afirma que a gauchesca, como um sistema literário, atinge sua maturidade ao harmonizar língua e projeto artístico. Em Martín Fierro, mais do que falar como um gaúcho, Hernández utiliza o código metafórico deste grupo social. Além disto, a escolha do público fez com que os gauchescos definissem a sua poética e a sua ideologia. A gauchesca inventa o seu leitor, pois antes dela este público não existia, era uma massa alheia ao consumo literário. Além de criar o seu leitor, a invenção de um narrador também garante a esta poesia a sua originalidade. Nela, o escritor finge o outro - o narrador - assumindo o lugar do produtor. Através desta articulação, ao narrador se outorga o direito de usar a língua popular, o que assegura o caráter oral da gauchesca. Sob este emissor fictício, ocultam-se personagens, aos quais Rama prefere chamar de vozes.⁽¹⁷⁴⁾ Estas, por sua vez, garantem a veracidade do narrado.

Ainda sobre o sistema literário da gauchesca, Rama analisa a busca da oralidade, afirmando que, nesta poesia, o canto está a serviço de uma mensagem narrativa. Através do esquema: cantar/contar a história; contar/cantar a melodia, o poeta imita as formas populares, que se elaboram desde um conteúdo narrativo, associado a uma expressão melódica. Na verdade, os gauchescos escolhem um público quase analfabeto, mas, apesar disso, conseguem atingi-lo ao usarem as suas formas expressivas, de cunho coletivo, no tratamento de problemas, que os envolvem muito de perto. Nesta relação, a gauchesca aproxima o criador e o público, estabelecendo um pacto, no qual a escolha da fala gaúcha define uma tomada de posição e, ao mesmo tem-

po, determina um projeto intelectual de tipo ideológico, que atua como primeira e eficiente causa desta produção.

Continuando a delinear os caminhos da gauchesca, Rama se refere ao ano de 1894, em que Elías Regules impulsiona "la tradición" e se torna líder de um movimento, que procura resgatar o gaúcho como mito representativo da força nacional. Em virtude de uma polémica entre Regules e Blixen, chega-se ao dilema progresso-tradição, o que revela as questões geradoras do movimento nativista - "Pasa el sociedad con el aluvi6n inmigratorio que estaba viviendo el país, y al cual muchos habían atribuido la crisis económica del 90, de la cual en este año de 1894 apenas comenzaba a salirse." (175) Ao tradicionalismo de Regules, que reivindica o gaúcho como elemento formador da nacionalidade, ao mesmo tempo em que admite o seu desaparecimento social, Rama dá o nome de "gauchesca domesticada".

"La teoría de Regules es simple y hoy muy popularizada. Según ella nuestra naturaleza 'obrando sobre la descendencia de los ejemplares importados, les imprimió el sello de atributos nuevos y fijos, constituyendo así un tipo local que, con el traje de gaucho lo hemos visto varonil e ingenioso, dominando las dificultades del medio' (...)" (176)

No século XX, a herança gauchesca pode ser registrada em Serafín J. Garcia, Atahualpa Yupangqui ou Mercedes Sosa, agora associada a filosofias recentes de esquerda.

Em resumo, para o autor de La ciudad letrada, a poesia revolucionária de Hidalgo, a poesia partidista de Ascasubi e del Campo, a poesia social de Hernández e Lussich, enfim, a poesia política gauchesca é o produto da integração entre um criador letrado/um leitor popular mediante o artifício e o pacto. Além disto, esta literatura está abaixo das produções alfabetas rioplatenses e acima do estrato tradicional folclórico de transmissão oral. Por estas razões, este conjunto deve ser encarado como uma literatura, sobretudo, capaz de oferecer a imagem artística da participação histórica do seu público, na formação da sociedade.

LEÔNIDAS LAMBORGHINI: uma postura discordante

Após o levantamento histórico-crítico sobre o regionalismo e sobre a gauchesca, pôde-se constatar que, em ambos os casos, os posicionamentos acerca destas manifestações literárias se alicerçam no conceito de literatura como produção cultural vinculada ao sério. Desta forma, na medida em que a seriedade implica em erudição e determina a chamada arte maior, o que foge ao modelo preestabelecido pelos setores cultos integra o popular e representa uma arte menor.

No caso do regionalismo, o próprio termo, que designa esta produção, já é discriminatório. Os textos ditos regionalistas são normalmente rejeitados pela crítica oficial, porque representam o mundo de grupos sociais cujos hábitos, principalmente os linguísticos, escapam aos padrões hegemônicos. No Brasil, como vimos, mesmo a crítica mais lúcida se preocupa em discutir o regionalismo, para tanto, ora recorre aos fatores econômicos, sociais e políticos, que justificam a existência desta literatura, ora se vale dos conceitos estéticos já comprometidos com ideologias consagradas - por exemplo, o universal/o particular - na tentativa de valorizar estas produções. No entanto, em qualquer destas atitudes predomina a abordagem que situa estas obras à margem da literatura alta. Aqui, talvez seja importante a reavaliação dos critérios adotados pelos estudiosos, ao distinguirem o literário do não-literário, ou mesmo, do pouco literário. Neste aspecto, pode-se retomar a crítica sobre a gauchesca platina, observando-se este detalhe.

De acordo com as posturas críticas apresentadas, fica claro que, embora existam discordâncias marcadamente ideológicas acerca da gauchesca, desde Leopoldo Lugones até Angel Rama, prevalece em todos o conceito de literatura séria, na qual se enquadram as formas que privilegiam a ordem. Assim sendo, a gauchesca é lida a partir das normas cultas e as obras resgatadas neste sistema são, precisamente, aquelas que não representam ameaça ao equilíbrio do campo literário. Os estudos sobre o poema de José Hernández, neste sentido, exemplificam as diferentes pautas de valoração, que se alternaram na formação do campo intelectual argentino.⁽¹⁷⁷⁾ Em termos gerais, pode-se constatar a existência de padrões estéticos, que determinam hierarquias literárias. E um dos valores mais arraigados à literatura, que atua como linha de força na graduação literária, é o peso da seriedade. Se um texto viola esta norma, desde então será estudado como uma "rachadura" no campo literário.⁽¹⁷⁸⁾ Outro conceito de valor, que envolve as produções literárias, subentende a existência de uma separação muito distinta en-

tre as formas cultas e as populares. A seriedade e a erudição, neste aspecto, são valores que determinam o campo literário. Ao mesmo tempo, os pressupostos estéticos que definem o sério e o erudito se confundem, de maneira que as leis geradas pelas instituições literárias se tornam cada vez mais discriminatórias.

Desde esta perspectiva, Bernard Muralis afirma que os textos rejeitados pelo estatuto da literariedade não ficam apenas à margem da "literatura", mas são "também textos que, só com a sua presença, constituem já uma ameaça para o equilíbrio do campo literário, visto que assim revelam tudo o que nele há de arbitrário".⁽¹⁷⁹⁾ Em outras palavras, toda obra marcante cria a sua crítica e obriga a repensar a convenção. Assim, a rapsódia modernista de M. de Andrade discute o conceito do nacional, confundido ainda com o regional-telúrico, ao passo que um romance como o de Guimarães Rosa força o crítico a novos modelos conceituais que o descrevam (o "super-regionalismo"). A partir destes textos reabrem-se o debate sobre o que devemos considerar como literário. Surge daí que essa discussão tome como marco referencial o texto desviante: Macunaíma, Grande Sertão: Veredas e assim por diante.

Se repensarmos as concepções que definem o modelo gauchesco, é fácil comprovar que toda a reflexão gira em torno a Martín Fierro. De acordo com o levantamento crítico sobre a gauchesca platina, constata-se que esta manifestação literária sofre um processo de marginalização e, mesmo quando resgatada, não perde a sua marca de singularidade, ora sendo estudada como desvio, ora sendo considerada elemento formador do sistema literário argentino. Aqui, parece que a escolha do texto gerador de discussões, pretende garantir a própria hegemonia do campo intelectual, além de preservar as concepções estéticas já consagradas, a respeito da seriedade e da erudição. Neste sentido, merece atenção o artigo de Leônidas Lamborghini - "El gauchesco como arte bufo" -⁽¹⁸⁰⁾ o qual reavalia o sistema literário da gauchesca, observando o que aí existe de transgressão à literatura séria.

Para Lamborghini, a gauchesca implica num procedimento, que busca um determinado efeito artístico, através da tentativa de o poeta trabalhar a linguagem no limite entre o sério e o cômico, utilizando-se da palavra do gaúcho ignorante. Desta forma, o próprio texto conspira contra a ordem estabelecida pela literatura elevada. O uso deste artifício resulta num tom "distorsivo"⁽¹⁸¹⁾ que de acordo com o ensaísta, permite se conhecer melhor estes textos e entender, muito mais, a própria cultura argentina. No caso de Martín Fierro, Lamborghini retoma a entrevista de Nosotros e aí destaca as idéias que não o aceitam como poema nacional, porque

nele aparece o tom rude do homem do campo. Nas duas atitudes da crítica: a que rejeita a linguagem simples do poema e a que o aceita, sobretudo pelo que nele há de épico, prevalece o estatuto da arte ordenada. De outra parte, Lamborghini afirma que é, justamente, através desta linguagem "defeituosa", segundo as normas cultas, que a gauchesca cria o seu próprio sistema. Do mesmo modo, o épico de Martín Fierro resulta noutra forma de distorção. Neste poema somente se pode falar de uma "épica de la derrota"⁽¹⁸²⁾, o que contraria as expectativas da épica tradicional.

Lamborghini reavalia, juntamente com Martín Fierro, Fausto e La Refalosa. Através destes textos pode afirmar que a distorção é o fundamento do gênero. Na gauchesca, quando o escritor opta pela fala do gaúcho rude, as próprias palavras abalam a ordem estabelecida da literatura culta. A partir de uma relativa autonomia em relação aos modelos tradicionais, estas obras descobrem caminhos paralelos à literatura alta, mas reveladores da própria mentira artística, como no Fausto. O gauchesco, ao inverter a ordem, assimila o método do Sistema, que é o da distorção e, para Lamborghini, Martín Fierro, Fausto e La Refalosa dão ao sistema de sua própria medicina por via da paródia.⁽¹⁸³⁾ Em Martín Fierro, a relação paródica é com a epopéia, pondo como herói um bufão, no que a gauchesca desvenda a tramóia de um sistema político. No Fausto, a distorção sempre multiplicada no texto, dirige-se ao plano cultural, dando comicidade a um modelo sacralizado - a ópera européia. La Refalosa, por sua vez, descobre um plano de submissão e domínio, através do riso oblíquo, que põe em cena a mentira do Sistema.

De acordo com Angel Rama, a seriedade como garantia da ordem ideal vem desde a formação das cidades latino-americanas. Em La ciudad letrada⁽¹⁸⁴⁾, constata-se de que forma a palavra escrita dá consistência às ideologias, ao encarnar entre os cidadãos a idéia da ordem. Neste aspecto, a escritura ganha foros de ser a única verdade e ao escritor cabe a missão de "dar fé", ou seja, aos letrados se ajusta a função de criar a cidade ordenada, a nível do sonho. Com esta responsabilidade, as letras "*no solo sirven a un poder, sino que también son dueñas de un poder*", pois dominam o campo das significações, a partir da manipulação direta das linguagens simbólicas da cultura.

De outra parte, ao indagar sobre o lugar de José Hernández na historiografia argentina, Tulio Halperín Donghi aborda a questão do periodismo. Segundo ele - "em 1860 Hernández podia simbolizar a través de la armonía de esos tres elementos - estado, pueblo, escritor - la promesa de concordia que declaraba ver ya presente en la Argentina que acababa de unificarse."⁽¹⁸⁵⁾ Como se ob-

serva, a idéia da organização harmônica, presente em Angel Rama na "cidade ordenada", reaparece aqui. Estes pontos comuns revelam a situação do escritor/publicista que, comprometido em dar voz às aspirações coletivas, cria uma nova relação entre público e escritor. A partir desta cumplicidade, "la relación entre escritor y pueblo aparece redefinida en favor del primero, que sólo recibe del segundo orientación sobre el tema que debe ocuparlo." (186)

Halperín Donghi, assim como Rama, acompanha a evolução do controle do Estado sobre o escritor. Ambos os ensaístas destacam a complexidade desta relação. Para eles, o artista, apesar de ter sido chamado para afiançar um sistema autoritário, consegue uma relativa autonomia em relação a ele, na medida em que a palavra escrita se estabelece como verdade. No entanto, como salienta Halperín Donghi na trajetória de Hernández, o momento desta aparente libertação da palavra escrita coincide com a expansão das idéias liberais.

Outra vez o escritor encontra-se atrelado ao Sistema, só que agora, como já afirmava Lamborghini, a escritura dá ao sistema de sua própria medicina. Neste caso, fica permitido distorcer. É o que fazem os gauchescos, os quais ainda somam a esta permissão, a própria voz popular assumida no texto literário, desestabilizando as regras mesmas da literatura oficial.

II - ANTÔNIO CHIMANGO: UM TEXTO Ã DERIVA

1. ESTRUTURA DO POEMA: a história que se conta que se conta

Pelo exposto anteriormente, pode-se afirmar que a resposta que a literatura gauchesca pode oferecer às instituições sociais, consistem em desvelar as máscaras da seriedade, o que, por sua vez, resulta na apresentação de um mundo pelo avesso.⁽¹⁸⁷⁾ A forma que atende a essa função é a sátira, que daí em diante passa a fundamentar o gênero. A partir da visão do "mundo às avessas", segundo Curtius, "*agora se glorifica o que antes se proscovia. Tudo saiu do seu trilho*".⁽¹⁸⁸⁾ Com isso, questiona-se, na própria alternativa cômica do texto, a seriedade do Sistema.

Se, do lado platino, Lamborghini retoma La refalosa, Fausto e Martín Fierro por serem obras desestabilizadoras; do lado brasileiro, também Antônio Chimango realiza várias operações: a) desmascara um regime de violação como no primeiro texto; b) põe em xeque o próprio sistema literário, como no Fausto e, c) como Martín Fierro, denuncia os arranjos políticos das classes dominantes. Além destas relações com os textos do Prata, o poema de Ramiro Barcelos permite outras tantas considerações, que merecem um estudo mais detalhado. Neste sentido, vale dizer que a aproximação com Martín Fierro é a mais freqüente, mesmo quando esta se dá para afirmar as possíveis diferenças entre os dois textos.⁽¹⁸⁹⁾ Esta questão, todavia, não será a condutora do presente estudo. Em José Hernández, bem como em Bartolomé Hidalgo, em Hilario Ascasubi ou em Estanislao del

Campo, buscam-se os traços da gauchesca, gênero ao qual Ramiro Barcelos parece estar filiado.

No que se refere aos autores, a partir de Halperín Donghi se podem estabelecer algumas linhas de contato entre Martín Fierro e Antônio Chimango. Assim como José Hernández, Ramiro Barcelos foi também político e publicista, antes de ser poeta. Em José Hernández y sus mundos, Halperín Donghi mostra de que forma Martín Fierro é o reflexo das descobertas de seu autor sobre si mesmo.⁽¹⁹⁰⁾ Através desta experiência de análise, pode-se estudar o caso de Ramiro Barcelos com o seu Antônio Chimango. Apoiar-me-ia, para tanto no trabalho de Maria Helena Martins que, conquanto seja passível de restrições em mais de um ponto, permite-nos um diálogo crítico e fecundo.⁽¹⁹¹⁾

Uma das particularidades do poemeto campestre está na definição de seu Autor, o que nos remete à idéia de inclusão e engaste narrativo. Na verdade, em Antônio Chimango temos uma história "que se conta que se conta". Nela há um escritor (Ramiro Barcelos), escondido sob um pseudônimo (Amaro Juvenal), o qual delega sua palavra a um narrador que, por sua vez, ausenta-se para deixar falar um cantador (Lautério). Aqui, o fato de Ramiro Barcelos ser reconhecido, na época - mesmo sob pseudônimo, como afirma Maria Helena Martins - somente reforça a noção do pacto consciente, hipótese que será explorada no decorrer de nosso trabalho.⁽¹⁹²⁾ A própria postura de Ramiro Barcelos, de outro lado, sugere ainda a idéia de inclusão, levando-se em conta que o poeta foi também político e publicista. A partir deste paralelo entre construção do texto e atitude do autor, podemos retomar observações de Halperín Donghi, Angel Rama e Lamborghini, quando estes, por caminhos diferentes, conseguem delinear a trajetória do escritor. Neles fica muito nítida a idéia da inclusão do artista num sistema maior.

Este jogo⁽¹⁹³⁾, sugerido no plano da produção do texto, repete-se a nível da forma. O poema se compõe de cinco cantos, nos quais coexistem duas narrativas encaixadas, mas diferenciadas inicialmente pelo tipo gráfico.

Para comodidade de análise, a estas narrativas, integrantes de cada ronda, chamaremos respectivamente de primeiro e de segundo bloco. Das relações entre eles resultam os seguintes quadros. No primeiro tentamos confrontar os dois blocos que compõem cada uma das rondas, utilizando a variável do assunto. De acordo com esse tratamento da matéria narrada, se estabelecem diversos graus de distanciamento em relação ao ambiente ideológico conforme o primeiro. (QUADRO I)

No esquema inicial, procuramos delimitar cada um dos blocos, observando-lhes a estrutura. Colocados lado a lado, os blocos primeiro e segundo - de cada ronda - estabelecem entre si relações que compõem a estrutura final do poema. O segundo quadro resume o inicial, colocando em posição de enfrentamento e complementação as cinco rondas com seus blocos. (QUADRO II) Através deste jogo, a nível do distanciamento⁽¹⁹⁴⁾, podemos ler Antônio Chimango como um espelho onde se refletem imagens invertidas. Neste sentido, os blocos se organizam em movimentos, que deslocam os códigos de representação, confundindo os planos do simbólico e do imaginário. De acordo com a esquematização, permitida pelo texto, iniciaremos a sua leitura crítica. Este exercício será feito nas cinco rondas, lendo-se cuidadosamente cada um de seus blocos.

O poema se organiza a partir do movimento de ausência/presença entre o acontecido e o contado, movimento que reúne os dois blocos de cada ronda. Deste movimento dual resultam unidades, que são os cantos, os quais, por sua vez, incluem-se num plano maior - o poema.⁽¹⁹⁵⁾ No primeiro bloco da ronda inicial, o nível simbólico está garantido pela idéia da ordem e da transparência; aqui o distanciamento em relação ao real⁽¹⁹⁶⁾ tende a zero. Por outro lado, o segundo bloco privilegia o plano do imaginário, através da articulação das idéias de opacidade e desordem, configuradoras do distanciamento máximo.

Embora a estrutura do primeiro canto se repita no segundo, há neste último um conflito entre personagens que se expande a nível da forma. Enquanto na ronda inicial, os discursos do narrador e do contador (tio Lautério) estão nitidamente separados, na segunda ronda tio Lautério os une, ameaçando o equilíbrio formal do texto.

No primeiro bloco, com a metáfora da revolução sugerida em "tormenta", dá-se a inversão do movimento acontecido/contado do terceiro canto. Além disto, o testemunho de tio Lautério e a delimitação da estância como "um lugar em ordem" realizam este mesmo deslocamento - contado/acontecido - no seu segundo bloco. A metaforização continua no primeiro bloco da quarta ronda - "Era sinal de mais chuva." O segundo bloco entra no primeiro, no plano do discurso: tio Lautério se mistura ao narrador, dando ares de ficção ao primeiro bloco. Da mesma forma, o lugar, no segundo bloco, define-se como real: Estância de São Pedro. É a estância com letra maiúscula e com um nome, que a individualiza. Nesta coincidência entre real/ficção, o distanciamento é neutralizado através de um pacto a nível da estrutura e no plano do enunciado mesmo. Neste momento, o

texto permite a transparência das ideologias que determina o ocultamento do poder e o elogio à obediência.

Na última ronda, as imagens se invertem e o distanciamento máximo confunde o real e a ficção. Ao mesmo tempo, o verbo conjugado no segundo bloco é o do presente -

*Na mão do triste Chimango
O arvoredado está no matto;
O gado... é só carrapato;
O campo... cheio de praga,
Tudo depressa se estraga,
No poder de um insensato. (E. CXCI) - (197)*

- dando ao que era pura ficção garantias de real. Neste jogo de oscilação entre os planos do simbólico e do imaginário, poder-se-ia dizer que o texto fica à deriva. (198)

QUADRO I

	I - BLOCO	II - BLOCO
Primeira Ronda	<ul style="list-style-type: none"> - Brasil (em "touro brazino") - real: o acontecido (o simbólico) - ordem - transparência 	<ul style="list-style-type: none"> - brasis (em "tropa") - ficção: o contado (o imaginário) - desordem - opacidade
	D(0)	D(+)
Segunda Ronda	<ul style="list-style-type: none"> - o acontecido: etnia e hierarquia das classes sociais (Brasil real) <u>DESEQUILÍBRIO</u> (conflito entre personagens) 	<ul style="list-style-type: none"> - o contado (caracteres dos brasileiros) - instauração da ironia
	D(0)	D(+)
Terceira Ronda	<ul style="list-style-type: none"> <u>AMEAÇA</u> (Lautério une os dois blocos) - as revoluções (a "tormenta" = <u>metáfora</u>) 	<ul style="list-style-type: none"> - (a estância): ordem a nível do espaço - coincidem I e II - Lautério testemunha o contado, o que lhe dá garantias de real
	D(R)	D(R)
Quarta Ronda	<ul style="list-style-type: none"> - As revoluções ("Era sinal de mais chuva") - o II bloco entra no I, a nível de forma: Lautério se mistura ao narrador, dando ao I bloco ares de ficção 	<ul style="list-style-type: none"> - como agora é real, torna-se ideológico: (Estância de São Pedro)
	P A C T O	
Quinta Ronda	<ul style="list-style-type: none"> - corrosão pela ironia - da desordem à ordem: (por um <u>preço</u>) - confusão entre real/ficção - texto fica à deriva - há espaços para a denúncia 	<ul style="list-style-type: none"> - o contado passa a "acontecendo": verbo no presente (no real)
	D(+)	D(0)

D = distanciamento
D(0) = distanciamento zero

D(R) = distanciamento reduzido
D(+) = distanciamento máximo

QUADRO II

	I - BLOCO	II - BLOCO
Primeira Ronda	<p>D(0)</p> <ul style="list-style-type: none"> - o real (o simbólico) - o acontecido 	<p>D(+)</p> <ul style="list-style-type: none"> - a ficção (o imaginário) - o contado
Segunda Ronda	<p>D(0) + DESEQUILÍBRIO</p> <p>conflito entre personagens</p> <p>Lautério é quem faz a passagem do I/II</p>	<p>D(+) - ficção (ainda)</p>
Terceira Ronda	<p>D(R)</p> <ul style="list-style-type: none"> - a metáfora revoluções 	<p>D(R)</p> <ul style="list-style-type: none"> - a metáfora UM LUGAR = estância
Quarta Ronda	<p>- cantar/contar</p>	<p>P A C T O</p> <p>- Estância /estância</p> <p>"o poder oculto"</p>
Quinta Ronda	<p>D(+)</p> <ul style="list-style-type: none"> - a ironia instaurada 	<p>D(0)</p> <ul style="list-style-type: none"> - o verbo presente <p>TEXTO À DERIVA</p>

2. Primeira ronda: uma teoria do Brasil

O movimento contínuo de inversão/inclusão entre os blocos, já na primeira ronda, estabelece a tensão no texto. Aqui, literalmente, o narrador descreve um momento na vida dos tropeiros:

Antes que ficasse escuro
As camas foi-se arranjando
C'os arreios e tratando
de ver lenha p'ra o fogão,
Que um bom fogo é o galardão
De um pobre que anda tropeando. (E.III)

Entretanto, nos dois versos seguintes, temos -

Carneou-se ali o munício:
Era um tourito brazino (E.IV)

A expressão brazino nos remete a um nome - Brasil. E, sobretudo, a "Brazil". Se fizermos uma leitura interpretativa, observando esta primeira relação, podemos dizer que o texto apresenta um sentido explícito e outro, implícito. Estes dois sentidos atualizam a idéia da inclusão, já constatada a nível da produção e da forma. Como se não fosse bastante eloquente a metáfora do touro como imagem do país - recurso amplamente garantido por ritos vegetativos espontâneos como o Boi Bumbã e apropriações cultas dessa imagem que são muito freqüentes entre modernistas como Manuel Bandeira ou Mário de Andrade - o animal sacrificado ganha um atributo que o qualifica mais ainda: o touro é brasino. Em brazino/Brazil podemos conjecturar que existe uma outra história por baixo da apresentada. Literalmente, narra-se a refeição de um grupo de trabalhadores. Mas, subjacente a este plano, há um sentido oculto, que parece vir à tona na relação Brasil/brazino/Brazil. No texto, brazino é a cor do touro, que é servido à mesa. Se associamos o segundo elemento da expressão "tourito brazino" a "Brazil", é preciso atentar também para o primeiro - tourito. Não é um touro, mas o seu diminutivo. A idéia de poder, sugerida em touro, anula-se. Além do mais, o "tourito brazino" está sendo digerido por outros.

Gordacho e de pelo fino,
Que repontava o matambre;
Fez-se um bandão de fiambre,
Ninguém foi nisso mofino. (E.IV)

É possível, aqui, a correlação "tourito brazino/Brazil", no que se refere à leitura do país servido aos estrangeiros. Neste sentido, fica subentendida a teoria nacionalista da rejeição ao estrangeiro.⁽¹⁹⁹⁾ Na verdade, o que temos aí é a noção do país rico - - gordacho -, e por isso sujeito à exploração - de pelo fino. É interessante observar que a idéia do animal servido à mesa não tem

aqui o sentido de repasto totêmico integrador, presente na obra dos modernistas. A imagem do país apetitoso pode ser apontada, aliás, como parte de uma estrutura de sentimento comum entre uma fração dos escritores pré-modernistas. Assim, L. Barreto em Os Bruzundangas refere-se a uma terra cuja "missão tem sido criar a vida e a fecundidade para os outros." (200)

Em seguida, vem a discussão entre o "piã" e o "velho". O primeiro, sem dúvida, representando o novo e o tio Lautério, por sua vez, no lugar do antigo. Novamente se presentifica no texto a luta entre duas forças. No entanto, se identificamos o piã ao imigrante/ao estrangeiro, e o velho ao nativo, temos, agora, o poder ao lado do antigo. Isto fica mais claro quando Lautério se faz escutar pelo piã. Neste caso, vence o conservadorismo.

Um piã já bem taludo,
No ponto de assentar praça,
Disse ansim, meio por graça
"Isto é ronda relamboria,
Quem quer contar uma história
Por um trago de cachaça?" (E.VI)

Foi logo direito aos troços,
Trouxe de lá o instormento,
Ficou pensando um momento,
E, se aprumando direito,
O Lautério abriu o peito
E assim cantou ao relento: (E.IX)

Por outro lado, embora o velho/o antigo seja "mui sério", ele obtém a palavra através de uma troca pouco enobrecedora.

Por um trago de cachaça? (E.VI)

Este verso evidencia, de alguma forma, um pacto, resultante de uma certa apreensão por parte do nativo -

E puxando o barbicacho,
Pondo o chapéu para a nuca,
Como quem sente a mutuca,
Levantou-se o tio Lautério (E.VIII)

Neste primeiro bloco da primeira ronda, o caráter negativo das forças tensionadas sofre uma anulação. Isso ocorre quando se reforça a idéia da ordem, já nos versos iniciais -

Antes da estrada do sol
Estava a tropa encerrada,
A porteira bem atada
Com cuidado e segurança; (E.I)

- o que consegue suspender o conflito.

No primeiro bloco da primeira ronda, portanto, define-se um espaço onde impera a ordem. É no segundo bloco que se vai delineando o indivíduo típico deste lugar. Ainda nesta ronda, aparentemente, existem dois lugares distintos: um, no primeiro bloco, integrante do acontecido e outro, no segundo bloco, referente ao contado. Na terceira ronda, ambos se confundem e, na quarta, tornam-se um só lugar - a Estância de São Pedro.

A determinação do espaço se elabora a nível do simbólico, através da relação Brazil|brazino. Neste bloco predomina o acontecido. O tipo característico, por outro lado, define-se às claras, mas ainda sob o filtro do imaginário - é o contado. Neste segundo bloco, o que se lê é a história de Antônio Chimango, contada por tio Lautério. Tem-se o seguinte:

*Para les contar a vida
Saco da mala o bandonio,
A vida de um tal Antonio
Chimango - por sobrenome,
Magro como lobishome,
Mesquinho como o demonio. (E.X)*

Este "Antônio Chimango" permanece indefinido: é um "tal Antônio" - portanto, qualquer um. No entanto, a separação em estrofes diferentes de Antônio/Chimango mostra este "Antônio" individualizado, através de um nome específico. Ao mesmo tempo, constatando-se o sobrenome - "Chimango" - podemos admitir que este indivíduo, destacado no plano social, torna-se um elemento coletivo. Aqui reinstaura-se a dualidade, através do individual e do coletivo. É "Antônio Chimango", nome e sobrenome, isto é, um elemento social, nada mais do que um indivíduo coletivo, talvez um tipo. Desta forma, como vimos no primeiro bloco quanto à relação Brazil/brazino, poder-se-ia dizer, então, que no segundo se define o "tipo brasileiro."

A instauração da ironia no texto coincide com o momento em que se imita a definição de um tipo nacional, à maneira das teorias examinadas por Dante Moreira Leite.⁽²⁰¹⁾ É aqui, também, que se inicia o "jogo do brincar"⁽²⁰²⁾, onde se sente o descomprometimento do autor. Este, já sob duas máscaras - a do pseudônimo e a do narrador, assume a terceira - a do cantador. Neste sentido, fica muito clara a sua postura: "não fui eu quem disse e, se foi, estou brincando."⁽²⁰³⁾

Destacamos ainda, no segundo bloco, as primeiras nuances da relação paródica com outros textos ou modelos, no dizer de

Lamborghini⁽²⁰⁴⁾, que se emaranham, de alguma forma, na temática do caráter nacional- Martín Fierro e Macunaíma. Seria longo pormenorizar a questão, mas se poderia dizer em poucas palavras que no meio século que vai de 1880 a 1930 os Estados nacionais oligárquicos se consolidam, desenvolvem e entram em crise em toda a América Latina. Assim, portanto, teremos no início desse período, textos que constroem uma ideologia do caráter nacional e em seu fechamento, textos que delatam as linhas de fratura e oclusão do sistema. Em outras palavras: Martín Fierro, na fundação e Antônio Chimango (em 1915) ou Macunaíma (1928) na quebra do sistema, vale dizer na crise do Estado liberal, há textos que preparam um novo equilíbrio de forças. Não pré-modernos. E há textos que condensam temas e motivos ideológicos literariamente já ensaiados. São os clássicos da modernidade. Essa a relação que une Antônio Chimango e Macunaíma.

Em todos três a mesma atitude de apropriação das formas populares - contar é cantar:

Aqui me pongo a cantar
al compás de la vigüela,⁽²⁰⁵⁾

Em Antônio Chimango -

*Para les contar a vida
Saco da mala o bandonio,
A vida de um tal Antonio
Chimango - por sobrenome, (E.X)*

Nos textos críticos - Antônio Chimango e Macunaíma - predomina a fórmula do distanciamento irônico, esse brincar que busca o prazer através da desarticulação do sério.⁽²⁰⁶⁾ É conhecido o incipit da rapsódia:

"No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a Índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a fa-

lar exclamava:

- Ai! que preguiça!...

e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem." (207)

Em Antônio Chimango, da mesma forma, invertem-se as categorias de valoração da literatura séria.

*Nos cerros de Caçapava
Foi que viu a luz do dia,
À hora d'Ave Maria,
De uma tarde meio suja;
Logo cantou a coruja
Em honra de quem nascia.*

(E. XI)

.....
*Inda aos tres annos mamava
E só dizia: - teteia,
N'uma magreza mui feia,
Quasi como a se sumir,
P'ra dar um passo ou subir
Era só por mão alheia.*

(E. XVIII)

Convém lembrar que, em relação a Martín Fierro, Lamborghini chamava a atenção para o fato de o texto devolver ao sistema a sua própria distorção, multiplicada, através de "um tom distorsivo." Em Antônio Chimango, este mesmo esquema reafirma a idéia da inclusão, constatada a nível da forma e da produção. Aqui, o texto "assimila a distorção já assimilada" nos seus modelos, devolvendo ao Sistema a sua própria imagem, que é a da distorção.

A respeito da inclusão, vale registrar o caso singular da expressão "chimango". Esta palavra pode significar: a) ave de rapina; b) alcunha dada aos republicanos, liberais moderados que se opunham aos conservadores; c) pinça para segurar brasas do fogão. (208) Observando-se os dois primeiros significados, logo reconhecemos a sua dupla função no texto. Neste sentido, confundem-se os planos do imaginário e do simbólico, a partir da oscilação entre a denotação

e a conotação, o que, por fim, assegura a ambigüidade no texto.

Além desta carga negativa - *chimango* = ave de rapina, existem algumas inversões, que comprometem o modelo da relação homem/natureza estabelecido pelos românticos. A harmonia entre estes elementos, representada por exemplo na obra de Alencar⁽²⁰⁹⁾, anula-se diante das comparações, que atualizam o caráter negativo da natureza e do homem. Esta inversão dos elementos negativos e positivos já se inicia, quando Chimango nasce n"*uma tarde meio suja*", e quando "*a coruja*" é quem canta "*em honra de quem nascia*". Com este procedimento, o poema fica ainda mais próximo de Macunaíma, cujo personagem é "*filho do medo da noite*" e sofre, na segunda parte (de siludida) da rapsódia, o pio agourento do Tincum⁽²¹⁰⁾. Além disso, se Macunaíma era "*uma criança feia*", Chimango já não havia deixado por menos: era "*magro como lobisome*", de "*uma magreza mui feia*", "*flaquito, esmirrado e choquinho*". Da mesma forma, Chimango "*Inda aos tres annos mamava/E sô diazia: - teteia*"; Macunaíma, por sua vez, "*passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: - Ai! que preguiça'....*"

Retomando a relação homem/natureza, temos na fala da cigana uma amostra da primazia do caráter negativo.

Na estrofe XXVII -

Cabra é bicho traiçoeiro,⁽²¹¹⁾
Guarachaim disfarçado;
Quando se sente pegado
Deita e se finge de morto;
Matreiro é o novilho torto,
Que se esconde no banhado.

(E. XXVII)

- a "*cabra*", o "*guarachaim*" e o "*novilho torto*" presentificam a negatividade. Nesta mesma linha, as estrofes XXVI e XXVIII, configuram a idéia do parasitismo.

Virabosta é preguiçoso,
Mas velhaco passarinho;
P'ra não fazer o seu ninho
Se apossa do ninho alheio;
Este ha de, segundo creio,
Seguir o mesmo caminho.

(E. XXVI)

.....
A herva de passarinho
É praga mui conhecida
E tão mal agradecida

*A's arves em que se nutre,
Que, mais feroz que um abutre,
Mata as que le dão vida.*

(E. XXVIII)

Nos últimos versos referentes à fala da cigana, Chimango é comparado à raposa.

*Este, pois, que aqui se vê
C'um geitinho de raposa,
Parece um Mané de Souza,
Mas, isto é só na apparencia;
Inda ha de ter excellencia,
Inda ha de ser grande coisa.*

(E. XXXI)

Novamente podemos relacionar Antônio Chimango e Macunaĩma. Com as premonições da cigana vemos que o Chimango "*inda ha de ser grande coisa*", entretanto "*é só na apparencia*", porque tem um "*geitinho de raposa*" e somente "*parece um Mané de Souza*". Na verdade, Antônio Chimango poderia ser alguém, por que não um herói? Isto não é possível, desde que o Chimango tem o "jeito da raposa", isto é, a sua manha, às vezes desonesta, o que o torna apenas um herói, mas "*sem caráter*".

Por esta mesma linha, o mundo machadiano também encontra ecos no poemeto campestre, quando aí transparece a sociedade dos favores, do parasitismo e da trapaça. ⁽²¹²⁾

*C'o aquelle doce nos queixos
Acudiu logo o mosquito,
Foi aprendendo bem cedo
Que, quem tem doce p'ra dar,
Fica logo popular,
Todo o mundo aponta o dedo.*

(E. XVII)

.....
*Mesmo ansim tão fanadinho,
Pescoço cheio de figas,
Levado por mãos amigas
E a benção dos seus padrinhos,
Foi crescendo aos bocadinhos,
Cheio de manha e lombrigas.*

(E. XIX)

A cigana representa esse mundo parasita, vivendo do favor dos ingênuos ou, como no conto Transação de Cigano de Graciliano Ramos, dos otários ⁽²¹³⁾.

Em Antônio Chimango -

*Principiou a cigana
Exigindo um candieiro,
Um pellego de carneiro,
E uma guampa d'agua fria;
Mas, o que ella mais pedia
É que le dessem dinheiro*

(E. XXII)

Ainda neste sentido, há no mistério e na premonição⁽²¹⁴⁾ uma tentativa de conquistar o público, fazendo-o cúmplice de uma mentira. O mesmo pacto com o leitor se efetuará, no caso de Antônio Chimango, no uso dos provérbios como em - "*quem tem doce p'ra dar, fica logo popular*", por exemplo. Com isto se reforça o que vimos anteriormente, a respeito do descomprometimento do autor. Este faz o possível para não se arriscar, e para tanto busca a cumplicidade do leitor. Deste modo, a primeira ronda se encerra com o chamamento à cumplicidade no vocativo "*amigos*", no quinto verso da última estrofe.

*Amigos, aquillo tudo
Tinha de ser algum dia.*

(E. XXXII)

3. Segunda ronda: uma teoria do caráter nacional

Na segunda ronda, o espaço e o indivíduo, apresentados nos blocos iniciais do poema, servem de elementos referenciais no discurso onde se enfrentam o simbólico e o imaginário. Em outras palavras, diríamos que a segunda ronda repete o esquema acontecido/contado, predominando o real no primeiro bloco e, no segundo, a ficção. Entretanto, um conflito entre as personagens incorre em ameaça a este equilíbrio. A intromissão da fala do contador no discurso do narrador estabelece, do mesmo modo, a ruptura na fórmula acontecido/contado. Para melhor entendermos este segmento, estudaremos cada um dos blocos da segunda ronda em separado.

Sendo assim, temos o real predominando no primeiro bloco. Do mesmo modo que, em princípio, impera a ordem - *A tropa foi se deitando, / Pouco a pouco e socegou* - esta mesma ordem, ao final, é quase inexistente, como se percebe no verso *O rolo ia sendo preto*. A passagem da ordem para a desordem - do sossego ao rolo - coincide com o momento da confrontação entre diferentes materiais ideológicos, como os seguintes: a) a ideologia do mando (a nível político); b) a ideologia do amálgama racial (no plano da etnia) e c) a ideologia das hierarquias (no plano do social).⁽²¹⁵⁾

A nível político, presentifica-se a ideologia do mando, que se confunde com a noção do "*gado mui bem conduzido*", do segundo verso da estrofe XXXIV. Neste aspecto, é preciso notar que a idéia da liberdade acompanha a ideologia do mando, mascarando-lhe a carga repressora. No entanto, mais atentos, verificamos que esta liberdade é outorgada, o que devolve à ideologia o seu caráter indiscutivelmente redutor.⁽²¹⁶⁾

*A tropa foi se deitando
Pouco a pouco e socegou
Quando o capataz mandou:
- Ronda larga e à vontade,
Que com folga e liberdade
Nunca o boi se alvorotou.*

(E. XXXIII)

*Não tinha havido desconto,
Gado mui bem conduzido,
Sobretudo bem bebido,
Pastando em marcha e reponte;
Até passou n'uma ponte
Sem mesmo ter percebido.*

(E. XXXVI)

A nível da etnia, por sua vez, se voltamos à relação Brasil/brazino, que determina o espaço, teremos, neste primeiro bloco da segunda ronda, o abc étnico do Brasil. Aqui, podemos ler

a teoria determinista, que assim fixa as características psicológicas de cada uma das raças formadoras do homem brasileiro:

- ao índio atribui-se a preguiça.

"É do índio a inercinação

"Levar vida de lagarto. (E. XXXIX)

- ao negro reserva-se a inferioridade e a servidão. (217)

"(...) Mas, não penses que este velho

Não pode metter-te o relho

Como em negro de quilombo."

(E. XLI)

- o elemento intermediário - o mulato - que também na enunciação está entre o índio e o negro, presentifica a insignificância.

E não é qualquer mulato

que me governa no mais, (E. XL)

A definição étnica está incluída no discurso do narrador, mas pertence à fala do cantador. Isto demonstra que, neste caso, o Autor não se responsabiliza por ela. Ao narrador cabe o seguinte verso, na estrofe XLII - *O rolo ia sendo preto*. Neste sentido, cola-se ao texto a idéia da mistura e confusão entre as raças na formação do homem brasileiro.

Já sobre a hierarquia social, os versos - *Só me manda o capataz/hã peão velho barato* (E. XL) - revelam-nos a existência de uma sociedade de classes no espaço representado no poema.

Enfim, o confronto entre estes materiais ideológicos - o político, o étnico e o social - gera uma certa tensão, que vai provocar um desequilíbrio do próprio texto. Em outras palavras, podemos dizer que, ao enfrentamento das ideologias, soma-se o conflito entre as personagens - tio Lautério e o piã. Desta soma resulta uma quebra na estrutura do poema. Ao contrário da primeira ronda, agora na segunda, os dois blocos se confundem. A fala de tio Lautério se intromete no discurso do narrador, anulando a separação estanque entre os dois blocos e, da mesma forma, entre o acontecido e o contado.

O caboclo foi p'ra ronda

De vagar e resmungando;

E o Lautério se acalmando;

"Dar n'um gury não é gloria.

Vamos continuar a historia

Que hontem les vinha contando.

(E. XLIII)

A caracterização física e psicológica do brasileiro se realiza, de maneira mais clara e detalhada, no segundo bloco da segunda ronda. E são nove os atributos relacionados: (218)

- a covardia

*Molhava a noite o pellego;
Tinha medo de morcego,
Corria vendo pistola.*

(E. XLIV)

- a moleza e a incapacidade

*Nunca acertava um pealo;
E se montava a cavallo
- Não troteava... era no passo.*

(E. XLV)

- fraqueza, debilidade física (verminose)

*Andava sempre atempado:
Volta e meia... era churrio,
Pontadas pelo vazio,
Dor de barriga, enxaqueca,
Catapora, tosse secca...*

(E. XLVI)

- gula

Mas, nunca tinha fastio.

(E. XLVI)

- falta de discernimento

Tudo, tudo elle topava

(E. XLVII)

- a teimosia

*O guri abriu a bocca,
Ficou como coisa louca,
Se arranhou, ficou puava;
Fez um salseiro, gritava*

(E. LII)

- a falta de educação

*Brabinho como um zorrilho
Com grande marceriação
Até levantou a mão
P'ra o bahiano e le quiz dar,*

(E. LIII)

- a ignorância

*Levou tempos o Chimango,
Ru'im como a carne de pã,
Pra sahir do b-a-bã
E chegar ao a-m-ão,
Nãõ era por vadiação,
A cabeça é que era mã.*

(E. LXIII)

Ainda neste bloco, mantêm-se a aproximação entre o acontecido e o contado. É no testemunho de tio Lautério sobre a incompetência do professor de Chimango, que temos mais um índice do enovelamento entre o real e a ficção.

*E, ansim por diante, ensinando
As lettras c'oa pareença.
Era esta a maior sabença
D'aquelle mestre d'escola
Um grande bocõ de mola,
Digo sem fazer-le offensa. (219)*

(E. LXII)

Na medida em que o limite entre os dois blocos tende a desaparecer, o equilíbrio na estrutura do texto - a relação acontecido/contado - sofre uma ameaça.

4. Terceira ronda: a instauração da metáfora

A ameaça, que percorre o texto no segundo canto, finalmente culmina no terceiro, estabelecendo a ruptura na fórmula acontecido/contado. Na verdade, o real prevalece nos primeiros blocos das rondas anteriores. Tal não acontece com o bloco inicial da terceira ronda, neste, uma elevada dosagem metafórica compromete a permanência do simbólico. A estrutura do texto, que antes reforçava no símbolo a imagem do "eu sou o que se diz", quebra-se com a instauração da metáfora, que, por sua vez, garante o estatuto do "eu finjo ser". No entanto, o momento exato da formulação da metáfora revela a própria cisão na estrutura do texto, permitindo, assim, que o processo metafórico seja assistido no instante em que está acontecendo.

A nível da história, o temporal é um elemento que ameaça a tranquilidade dos viajantes.

Do meio dia p'ra tarde
 Se foi o tempo arruinando,
 Soprava de quando em quando
 Um vento quente do norte,
 Ansim é que muda a sorte
 De um pobre que anda tropeando
 (E. LXV)

No que diz respeito à análise, a partir da relação Brasil/brazino, podemos ler a "tormenta que coloca a tropa em rebuliço" como a própria revolução. Para tanto, é preciso retomar o nível simbólico. Neste aspecto, partimos da seguinte hipótese: se o homem pode ser identificado com a natureza, como nos versos -

O temporal era certo.
 Quem isto sabe não erra:
 Um cheirinho assim de terra,
 Que vem de lá não sei donde
 Avisa que não se ronde,
 Mas que se busque uma encerra.
 (E. LXIX)

E, se o animal, da mesma forma, também se liga à natureza, como nos mostra a estrofe LXX -

Desde a vespra em reboliço,
 A tropa custava a andar.
 Inda está por se expricar
 Que, muito mais que a gente
 De longe o animal presente
 Que o tempo se vae mudar.

Destas relações - homem=natureza e animal=natureza - pode-se montar uma terceira homem=animal. Neste caso, se o "tourito brazino" do primeiro canto remete a "Brazil"; a "tropa", na terceira ronda, pode aludir a um "grupo de braziis", ou melhor, de brasileiros. Sendo assim, a "tormenta" simbolizaria os pensamentos que geram revoluções ou, no texto, "o reboliço". É novidade, aqui, a desordem inserida num primeiro bloco, pois vimos antes, nos blocos iniciais dos cantos um e dois, que aí reina a ordem.

No texto, a "mudança do tempo"/revolução, provocada pelo "temporal"/idéias contestadoras, resolve-se no momento em que os tropeadores encontram um lugar seguro e vão "dançar".

Inda o resto foi mais lindo:
Tinha a estancia muita china,
No galpão fez-se fachina,
Alimpou-se bem o piso;
E armou-se ali, n'um proviso,
Um baile de relancina.

(E. LXXIV)

Antes disso, no entanto, como se lê nos seguintes versos: "O capataz foi adiante,/P'ra aranzar uma mangueira" (E. LXXI), temos a figura do poder - em capataz, atrelada à de domínio, visto que a "mangueira" ⁽²²⁰⁾ representa o lugar da opressão. Neste sentido, detectamos duas forças opostas: os tropeadores, que encarnam a idéia do poder e a tropa, que representa a submissão. No momento em que a tropa se revolta, há duas saídas: para os tropeadores, a alienação - no "baile de relancina"; para a tropa, o aprisionamento - na "mangueira".

Sendo assim, a restauração da ordem se dá quando o capataz encontra lugar seguro numa "estância". Aqui, é necessário rever o segundo bloco da segunda ronda, mais precisamente, os versos - "*Na Estancia havia uma escola/Pr'ós filhos da peonada*" (E. LVII), onde encontramos dois índices de aproximação entre o segundo bloco da segunda ronda e o primeiro bloco da terceira ronda. Inicialmente, temos a estância como um espaço comum entre os níveis do acontecido e do contado. Da mesma forma, relacionam-se as idéias do coletivo em "*filhos da peonada*" e em "*tropa*". No primeiro caso, o espaço, onde se dá o contado, está representado pela Estância com letra maiúscula. A "estância", referida no primeiro bloco da terceira ronda e que pertence ao plano do acontecido, vem com letra minúscula. Retomando-se a norma adotada nesta análise, na qual o termo contado se refere ao que está mais próximo da ficção e acontecido, ao que se encontra mais perto do real, podemos afirmar, então, que aí existe um desvio na regra. Em outras palavras, se a

letra maiúscula é um código do mundo real, em Estância/contado há uma inversão neste código. De outra parte, na relação Estância/estância, ainda podemos ler o coletivo no caso do segundo elemento - estância, enquanto que à Estância se filia a noção da individualidade.

A idéia do coletivo, presente nas expressões "*filhos da peonada*" - que se encontra no 2º bloco da segunda ronda, e "*tropa*" - que está no primeiro bloco da terceira ronda, reforça a confusão entre os dois blocos. Com isto, vai se definindo a ameaça instaurada no final do segundo canto. Na verdade, quando o acontecido e o contado se confundem, também se anulam as fronteiras entre o simbólico e o imaginário. Ainda sobre este aspecto, podemos dizer que a ideologia do pampa ordenado atravessa o texto no primeiro bloco da terceira ronda, o que permite ao imaginário invadir o simbólico.

Se antes, nos primeiros blocos dos cantos um e dois, a ideologia vinha disfarçada, agora ela vem num discurso óbvio e assumida como tal. É o caso da simbologia do pampa, que reproduz o mito do gaúcho, no que se refere às suas características mais exploradas pela ideologia dominante: o brio e a hospitalidade, por exemplo.

Foi o quanto deu p'ra encerrã
E desabou a tormenta.

Quanta vez um home aguenta
Aquella coisa medonha
Firme, porque tem vergonha,
Como quem toma agua benta.

(E. LXXII)

Mui franco, o dono da casa,
Moço guapo e bonanchão,
Offereceu logo o galpão,
Agua, lenha, mate doce;
Parecia até que fosse
A tropa de um seu ermão.

A ameaça presente no texto está representada em três níveis: a) pelo temporal, a nível da história, b) pela revolução a nível interpretativo e, c) no âmbito formal, pela metaforização. Na verdade, a metáfora encontra o seu espaço na simbologia do pampa, e, aqui, trai o símbolo ao desvendá-lo. Isto gera o conflito interno do texto, a sua "desconstrução".

O temporal era certo.

Quem isto sabe não erra:

Um cheirinho assim de terra,

Que vem de lá não sei donde
 Avisa que não se ronde,
 Mas que se busque uma encerra.

(E. LXIX)

Neste sentido, o ideológico metaforizado apresenta o seu duplo, mostrando assim o seu avesso. Na integração homem/natureza (E. LXIX), por exemplo, temos uma fórmula regionalista. Entendendo-se, por outro lado, o regionalismo como o produto de uma ideologia, pode-se dizer que o esquema homem/natureza é falso, aparecendo a mentira através da lógica da metáfora. Esta questão pode ser analisada da seguinte forma: se partimos da premissa que este texto é regionalista e constatamos, ainda, que o regionalismo é um atributo ideológico, portanto, distorsivo, e em consequência, falso, só podemos concluir que este texto se legitima em função de sua distorção.

Por esta razão, neste momento temos um índice da traição no texto. Nele disputam duas leituras tão coladas entre si, que é difícil separá-las, talvez por mérito da própria metáfora.

A ordem, que pertencia ao plano do acontecido, agora integra também o plano do contado.

*Lá não se via macega,
 Tudo grama de forquilha
 Trevo matto e flechilha;
 Muita fartura de aguada;
 Cada cerca d'invernada
 De moirão de coronilha.*

(E. LXXIX)

No primeiro bloco desta terceira ronda, trata-se de uma "estância", cuja ordem está ameaçada. No segundo, é uma "Estância" em ordem, mas num tempo passado.

*Estancia linda era aquella,
 Onde a vista se estendia
 Por mais de uma sesmaria
 De campo todo gramado;
 Era de fama o seu gado,
 Quer de cõrte, quer de cria.*

(E. LXXVIII)

A idéia da ordem/desordem pode garantir que a "estância" do primeiro bloco (do acontecido) seja a mesma do segundo bloco (do contado). Neste aspecto, não se deve subestimar o fato de que o verso limítrofe entre os dois blocos é justamente este: "Estan-

cia linda era aquella". Aqui, o simbólico e o imaginário voltam a se confundir. No momento em que a utopia do paraíso perdido⁽²²¹⁾ invade o contado, temos aí o primeiro traço ideológico neste segmento. Desta forma, o movimento de inversão entre o acontecido e o contado garante a dinâmica do poema.

É assim que algumas ideologias, antes presentes no primeiro bloco, agora aparecem a nível do contado. Por exemplo, na estrofe LXXX, onde coexistem a ideologia da ordem e a do mando.

*Tudo em orde e bem cuidado,
Cada coisa em seu logar;
Sabia o dono mandar
A' peonada ga'ucha.
O coronel Prates, cuêpucha!
Tinha um dom particular.*

Em seguida, ainda se configuram: a) a ideologia do poder representada no caudilhismo.

*Boleava como uma charrua
E nunca se atarantava;
Si, por acaso rodava,
Nem le prestava atenção;
Rêdea e cabresto na mão,
Fresco e de pé se aprumava.
(E. LXXXII)*

b) a rejeição ao estrangeiro, que mascara o jogo da oligarquia x colonos.

*Se apparecia algum gringo
D'esses que vêm lá d'Oropa,
Que não é qualquer que topa
E que entende o idioma...
P'ra o coronel era broma...,
O mesmo que fazer tropa.
(E. LXXXIII)*

c) o gauchismo, que disfarça uma sociedade classista.

*E a peonada da Estancia!...
Isso é que era de se ver!
Moçada guapa a valer,
Na porteira do curral,
Cada qual, com seu bagual,
A' espera do amanhecer.
(E. LXXXIV)*

Por outro lado, retorna o pessimismo ao se traçar a personalidade do Chimango. Outra vez, a exemplo do segundo bloco da ronda anterior, delinea-se o "sem-caratismo"⁽²²²⁾ do personagem, através da projeção de suas diversas faces:

- o corrupto;

*Ficou sendo um aperreado
Com tantos que eu conheço,
Que se vendem por bom preço
Por terem pello pintado.*

(E. LXXXVII)

- o vadio;

*Ficou p'ra ali de vadio
C'oa protecção do padrinho,
Não sabia ir a um visinho
P'ra levar qualquer recado;*

(E. LXXXVIII)

- o inútil;

*Mas, vendo o coronel Prates
Que se creava um remisso,
Foi le inventando serviço
Mesmo ali pelo terreiro:
Cuidar porco no chiqueiro,
Puxar agua num petiço.*

(E. LXXXIX)

- o delator;

*E informava o coronel
Tudo, tim tim por tim tim*

(E. XCI)

- o oportunista

*Ansim foi, como caruncho,
Que penetra n'um pau duro,
Abrindo aos poucos o furo
No bem querer do padrinho,
O Chimango era espertinho
Em preparar o futuro.*

(E. XCVI)

Neste aspecto, observa-se que, aqui, convivem os opostos: o gauchismo, na "moçada guapa a valer" (E.LXXXIV) e o anti-gauchismo, sobretudo nos versos -

*Ia, às vezes, ao rodeio,
O que raro sucedia;
E o Chimango ali se via,
N'uma equa velha de empello,
Atacando o sinuelo...
Que era só p'ra o que servia,*

(E. XCIII)

Na medida em que as ideologias avançam no texto, é o testemunho presente de tio Lautério, que vem reiterar a coincidência entre o contado e o acontecido.

*Ao me lembrar d'esses tempos,
De tão grande bizarria,
Eu até já me esquecia,
Como quem come mogango
Do nosso Antonio Chimango
Quando da escola sahia.*

(E. LXXXVI)

Nesta terceira ronda, portanto, o acontecido adquire caracteres de ficção, quando a metáfora invade o texto. Do mesmo modo, o contado ganha foros de real no testemunho de tio Lautério. Além da redução no distanciamento do real, em muitos outros pontos, os blocos deste canto coincidem. Assim é que a palavra "estância" também os une. No primeiro bloco, vem "estância", de maneira indefinida, podendo ser qualquer uma. No segundo, temos "Estância", com maiúscula, determinando - e "aquela estância". Mas, como vimos anteriormente, em ambos os casos é "um lugar", onde se enfrentam ideologias pretéritas e presentes. A definição deste espaço - estância = Estância - nos faz lembrar a relação Brazil/brazino. E, neste sentido, questionamos se não será o Brazil/brazino uma "fazenda", como a de Orwell, onde o absurdo do real se torna o absurdo da ficção, confundindo também os planos do simbólico e do imaginário.

Além disto, se retomamos as relações sempre duais do texto: acontecido/contado, Brazil/brazino, estância/Estância, vamos alcançar, mais uma vez, a idéia da leitura dúplice. Neste sentido, talvez pudéssemos ler o próprio texto como uma "estância" (223), onde convivem e se enfrentam o simbólico e o imaginário, na busca da ordem ou, até mesmo, do literário.

5. Quarta ronda: o pacto na história/o pacto no texto

O movimento de inversão/inclusão entre os blocos da quarta ronda desvenda um pacto, que se dá tanto a nível estrutural, quanto no plano das significações. Outra vez, como na terceira ronda, a chuva funciona como elemento desestabilizador. Neste aspecto, ainda no primeiro bloco do quarto canto, a idéia da revolução permanece colada ao texto, como se lê no verso - "Era signal de mais chuva" (E. CI). No entanto, não se trata, agora, apenas de uma "tormenta", mas de sua consequência - de uma "enchente". Se, na terceira ronda, o esquema era tormenta/revolução, neste momento, com a "enchente", pensamos num período de transformações, ou seja, na concretização dos ideais revolucionários. Mas, neste sentido, nossa expectativa se frustra quando lemos que "dia e meio ali ficou-se/Parado a beira da enchente (E. C), ao mesmo tempo em que -

Mas mui prompto, felizmente,
Foi-se apresentando a baixa,
Entrou, logo o rio na caixa,
Ansim muito de repente.(E. C)

De onde, através da expressão "a beira da enchente", pode-se concluir que não houve, a rigor, mudança alguma. Na verdade, a enchente funciona como uma ameaça, que se desfaz no próprio texto. Em outras palavras, a enchente, que atua como um elemento de desordem, perde a sua eficácia, na medida em que a tropa é dominada, o que vem garantir, mais uma vez, a ordem. Aqui, na idéia do retrocesso, temos um primeiro índice do pacto.

Tinha a tropa que passar,
A nado e já, sem demora,
Pois, se não passasse agora,
O remedio era voltar. (E. CI)

Na estrofe seguinte, é onde o pacto se anuncia com maior nitidez. Aí transparece a idéia da rejeição à mudança, mesmo que esta seja a de se voltar atrás. Neste sentido, o pacto, embora perverso, como o de "abraçar uma cascavel de guizo" (E. CII), é preferível ao desequilíbrio.

P'ra dar volta do caminho
Muita corage é preciso!
Não é tanto o prejuízo,
É a vergonha que se passa,
Com mais gosto a gente abraça
Uma cascavel de guizo.

(E. CII)

Por outro lado, a noção da aliança, no texto e na história, se reforça, quando tio Lautério atua como intermediário entre o acontecido e o contado - a nível do texto e entre a tropa e o rio - a nível da história. O discurso de tio Lautério, que era marca de ficção, pertencendo, portanto, ao contado, invade o real, ou seja, o plano do acontecido, confundindo os dois segmentos. Na verdade, o cantador viabiliza o pacto, quando atravessa o rio com a tropa - na história, - e quando invade o discurso do narrador - no texto. Ainda aqui, a idéia do "atravessar", ou melhor, a idéia da transferência, atualiza o plano metafórico, que já se havia ins-taurado na terceira ronda.

Vendo a ponta do outro lado,
O resto frechou direito
Não é lá quarqué sujeito,
Não é quarqué matabobra
Que executa esta manobra
E passa um gado com geito
(E. CVI)

Com o verso "e passa um gado com geito", tem-se outro índice do pacto, que se efetua, definitivamente, quando a fala de tio Lautério trai o discurso do narrador, dando ao primeiro bloco ares de ficção. Soma-se a este aspecto, a relação com um outro texto literário, no caso com o Martín Fierro. Assim, como no poema de José Hernández, a estrutura de Antônio Chimango se fundamenta no contar/cantar:

A noite ficou bonita,
A lua vinha nascendo:
E o Lauterio foi dizendo:
Amigos, este luar
Dá saudades de cantar...
E eu canto dês que m'intendo.
(E. CVIII)

Inda tenho que dizer,
O canto não se acabou,
Que vá dormir quem cançou;
Eu cantando é que descanso...
E o mulato ansim de manso
A historia recomeçou:
(E. CIX)

Esta fórmula, presente nos dois textos, reverte-se em conquista, desde que o contar/cantar já atua como princípio de polissemia. Nestes textos, dois motivos se complementam: o empenha-

do - em contar e o lúdico - em cantar. Desta forma, em Martín Fierro, a função do texto se configura no "cantar opinando".

Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando
pero yo canto opinando,
que es mi modo de cantar.(224)

Em Antônio Chimango, por sua vez, a noção do "cantar" se associa a "descansar" - "Eu cantando é que descanso".

Neste sentido, se tomamos esta declaração literalmente, vamos dizer que os dois poemas são contrários. De outra parte, levando em conta o verso anterior - "Que vá dormir quem cançou" e, sobretudo, o caráter polissêmico dos textos, podemos ler no "cantando é que descanso" de Antônio Chimango a noção do dever cumprido. Sendo assim, constatamos que, nos dois poemas, existem índices de que há algo a ser descarregado através do "cantar".

No poema de Ramiro Barcelos, esta questão se desenvolve no segundo bloco do quarto canto. Neste bloco, a redução da personagem que, segundo Hodgart, é a técnica básica usada na sátira (225), vem agora com toda a sua força corrosiva. Neste momento, portanto, através da figura-tipo, detectada na primeira ronda, através da relação Brazil/brazino, dá-se o rebaixamento máximo de quem ela representa, no caso - o brasileiro.

*Mas, o certo é que o Chimango
Foi logo colhendo a linha;
Não entrou mais na cosinha
E se ausentou do galpão;
Deu p'ra guapetão
Elle que era uma gallinha.*

(E. CXXXIX)

A partir da redução irônica, transparecem no texto certas denúncias, que podem indicar as causas deste "cantar". Neste sentido, destaca-se a crítica ao poder. De acordo com o texto, existem certas condições para alcançá-lo:

a) a submissão.

*Aos poucos foi o Chimango
Se perpassando a carancho
Ia fazendo o seu gancho
E arranjando o seu farnel
À sombra do coronel,
Caladinho e sem desmancho*

(E. CX)

b) o protecionismo

*Era o mimoso da Estancia,
 Todos reparavam n'isso;
 Parecia até feitiço
 Aquella predileção!
 Tão grande era a protecção
 Que recebia o magriço.*

(E. CXI)

c) o oportunismo

*De vagar se foi mettendo,
 Todo cheio de mezura,
 Como piolho em costura
 Em tudo o que era de casa;
 E ansim foi criando aza
 Com marcha certa e segura.*

(E. CXII)

d) a obediência

*Sei que tu és murrango,
 Porém, dou-te a preferencia,
 N'isto está a minha sciencia,
 Escolhendo-te entre os outros;
 Elles sabem domar potros,
 Mas, tu tens a obediencia.*

(E. CXVI)

Na estrofe CXIII, há um poder que recebe nome - é o coronel Prates.

*C'o tempo o coronel Prates
 Se foi sentindo pesado;
 Tinha muito trabalhado
 N'aquela vida campestre,
 Onde elle, com mão de mestre,
 Tinha tudo preparado.*

Aqui, o poder se individualiza. Com isso, então, deduzimos que a crítica não se dirige ao poder em si mesmo, mas a um tipo de poder em particular. Neste caso, questiona-se o poder manipulado, garantido pela obediência, pela submissão, pelo protecionismo e pelo oportunismo.

*Um dia chamou o Chimango
 E disse: escuta, rapaz,
 Vais ser o meu capataz;*

*Mas, tem uma condição:
As rédeas na minha mão,
Governando por detraz.*

(E. CXIV)

De acordo com a crítica, o poder oculto é mais perigoso do que o conhecido, talvez porque o primeiro camufle o pacto que o sustenta. No texto, o capataz representa o poder escondido e sobre ele recai toda a ironia, por onde escapa o discurso das vozes sociais em situação de enfrentamento. Neste discurso, inserido no texto, é o peão quem conta a história, portanto, prevalece a sua visão da realidade. Dentro desta ótica, o patrão representa o bem; o mal está no capataz. De onde se conclui que o problema não se encontra na obediência, mas "a quem se deve obediência". Em outras palavras, não se questiona o "obedecer", porque a questão está em "quem executa" as ordens e não em "quem as dá". Nisto se revela o pacto social, que sustenta o poder, ao intensificar as diferenças entre as classes. Na medida em que este pacto não pode ser resolvido, passa a ser descarregado no texto através da sátira.

*O povo é como o boi manso
Quando novilho atropela,
Bufa, pula, se arrepela,
Escrapetea e se zanga;
Depois... vem lambar a canga
E torna-se amigo d'ella.*

(E. CXLI)

Neste sentido, as críticas ao ocultamento do poder continuam sendo dirigidas à figura do capataz, que deve ser "obediente", "mansinho" e "fraco".

Mas, tu tens a obediência

(E. CXVI)

*Mas, eu procuro um mansinho,
Que não levante o focinho
Quando eu for meter-le o freio.*

(E. CXVII)

Pego o mais fraco de todos

(E. CXX)

A nível da história, quando Chimango é o escolhido para ocupar o lugar do Coronel Prates, este o apresenta a uma espécie de conselheiro - o velho Aureliano, para que o mesmo lhe ensine as "manhas de governar". Aqui, segundo Augusto Meyer, as comparações feitas entre Vizcacha - que dá conselhos a um dos filhos de Fierro - e Aureliano só podem se basear no "tom cínico" destes conse-

lhos. (226) Ao nosso ver, porém, em ambos os textos se verifica ainda a mesma estrutura distorsiva, que ultrapassa o puro cinismo, desencadeando a ironia e garantindo, desta forma, o duplo sentido, como se pode observar nos exemplos:

- em Martín Fierro

*Hacéte amigo del juez,
No le dês de que quejarse;
Y cuando quiera enojarse
Vos te debês encoger,
Pues siempre es güeno tener
Palenque ande ir ã rascarse. (227)*

- em Antônio Chimango

*E para te conservares,
Tu que na lida inda ês grego
E desfructares o emprego
Sem barulho e sem tropel...
Cuidado com o coronel,
Nã pises fora do rego.*

(E. CXXXVI)

Neste aspecto, as regras de governar, encontradas no segundo bloco da quarta ronda do Antônio Chimango, permitem a montagem do perfil do capataz ou, de acordo com a duplicidade de sentido, favorecem a denúncia ao poder oculto. Essas são algumas das posturas, que deve manter o capataz:

a) ignorar os revoltosos, deixar que os ingênuos os condenem.

*P'ra pegar um percoceiro
Que ha sempre algum na tropilha,
Desses que pouco se ensilha,
Nã precisas ter cansaço;
Que os bobos puxem o laço,
Fica-te tu na presilha.*

(E. CXXVI)

b) não assumir os próprios erros.

*Quando um erro cometeres
(O que bem se pode dar)
Nã debes ignorar
Como se sahe da rascada:
A culpa é da peonada;
O patrão nã pode errar.*

(E. CXXVII)

c) não permitir qualquer tipo de poder, além do seu.

*Quando vires um peão,
Mesmo o melhor no serviço,
Ir pretendendo por isso
Adquirir importancia...
Bota p'ra fora da Estancia
Mas, sem fazer reboliço.*

(E. CXXVIII)

d) não reconhecer a eficiência dos seus comandados.

*De vez em quando, convem...
Mesmo aos que procedem bem
Queixa-te dos seus desleixos.*

(E. CXXIX)

e) tirar proveito de todas as situações.

*Da adulação não ter nojo,
E tirar d'ella partido.
Fica d'isto convencido:
Quem ordenha bebe o apoio.*

f) ser submisso ao patrão.

*Conhece bem o teu papel,
Não largues da mão o prumo,
Por ti só não dês o rumo,
Nem resolves por ti só;
Tu carregas o bocô
E o dono é quem pica o fumo.*

(E. CXXXV)

E mais, o capataz deve conhecer as falhas dos outros, para tê-los submissos através do pacto de silêncio, que deverá garantir a ordem aparente.

*Cada qual tem o seu fraco
E também sua perva,
É por ahí que se os leva,
Mas, sem dar a perceber;
Está tudo em se metter
Com geito o porco na seva.*

(E. CXXX)

Já na estrofe CXXXIV temos, outra vez, a "Estância". E agora os blocos coincidem inteiramente, desde que a fala do tio Lautério invadiu o discurso do narrador, dando ares de ficção ao acontecido. De outra parte, também as metáforas coincidem, quando,

nos primeiros versos da estrofe CXL, a estância do contado se concretiza ao ser nomeada - é a estância de São Pedro.

Toda a gente de S. Pedro

(Assim se chamava a estancia)

Neste sentido, se lemos o espaço e o indivíduo através da relação Brasil/brazino respectivamente como Brasil e brasileiros, temos, em primeiro lugar, que o Brasil é uma fazenda; e em segundo lugar que os brasileiros são "tropa". Portanto, nada impede que se leia a "tropa em reboliço" como metáfora do país em revolução. Além disso, como já se admitiu a presença, no poema, do mito do gaúcho, entendemos agora o esquema coletivo/individual em estância/Estância. Na verdade, o texto trata de "uma Estância" - "*Toda a gente de S. Pedro/(Assim se chamava a estancia)*" (E. CXL) - entre "outras estâncias" - "*Por aquelle visindario/correu logo a novidade.*" (E. CXXXVIII). Assim, se o Brasil representa o todo - a estância, o Rio Grande do Sul pode representar uma parte - a Estância. Com base nestas postulações, dir-se-ia que o Chimango pode representar o brasileiro ou "um" brasileiro, no caso - o gaúcho.⁽²²⁸⁾

Por fim, se consideramos a idéia do disfarce, sugerida na estrofe CXLIV, temos atualizada, aqui, a leitura que se fez na ronda anterior.

Tinha as pennas de pavão

Mas não passava de gralha,

Era figura de palha

Para espantar passarinho;

Armação de pau de pinho

Que nem serve p'ra cangalha.

(E. CXLIV)

De acordo com a análise do terceiro canto, a estância poderia representar o texto, onde não só se enfrentam as vozes sociais, mas onde conflitam o simbólico e o imaginário. Agora, somando-se o estudo da quarta ronda, esta estância/texto representa, ainda, o lugar onde se dá o pacto entre os dois níveis da produção literária: o real e o ficcional.

6. Quinta Ronda: a revolução traída/o texto traidor

Seguindo os esquemas iniciais de nossa análise, no primeiro bloco da quinta ronda, o distanciamento em relação ao real atinge o seu ponto máximo, enquanto que, no segundo bloco, este distanciamento tende a zero. Como se pode ver, neste último canto inverte-se a estrutura do primeiro. Também, nesta ronda final, a comparação substitui a metáfora, na relação homem/animal. Se antes "tropa" nos remetia a brasileiros, através do processo metafórico, agora, pela comparação direta, "a gente" é como "a tropa".

Tanto a gente como a tropa
 Vinha muito aborrecida
 D'aquella marcha batida
 Por dentro de um corredor,
 O alambrado é um pavor
 Pra quem anda nesta lida.

(E. CXLVII)

Os elementos aí comparados reforçam a metáfora final, que é a da revolução traída. Esta leitura se sugere quando se tem que a gente/tropa "vinha muito aborrecida/D'aquella marcha batida", onde se lê "marcha" como o resultado de um esforço, de uma luta insistente, mas provavelmente frustrada, visto que provoca aborrecimentos. Em seguida, lemos que a gente/tropa, cansada pelo esforço inútil, vem "por dentro de um corredor", aqui, em "corredor" temos um índice de limitação. No entanto, é no verso seguinte - "O alambrado é um pavor" - que o limite se torna opressor. Neste sentido, então, é que a leitura de "tropa em reboliço" como o país em revolução se define completamente e, mais, acrescenta-se agora que a mudança não se concretiza, tendo em vista o "alambrado", ou seja, a opressão.

Neste primeiro bloco, desaparece a idéia da ordem. Se nas rondas anteriores, o elogio à vida do tropeiro ainda resistia, neste quinto canto, percebe-se uma desvelada crítica a esta vida. De acordo com o texto, os peões não desfrutam, sequer, das mínimas condições de sobrevivência, a começar pela ausência da água -

Em marcha o pobre tropeiro
 Não sabe o que ha de fazer;
 Nem agua para beber
 Mesmo a custa de dinheiro.

(E. CXLVIII)

O que se complementa com a denúncia da falta de liberdade e do desinteresse por parte do governo, no que se refere à vida dos gaúchos.

Mais valia andar sem poncho
 E tropear durante o inverno
 Que metter-se nesse inferno
 De cercas que não tem fim,
 Mas, que seja tudo ansim...
 Que bem l'importa ao governo?

(E. CXLIX)

Quando à ausência de liberdade para os tropeiros, que vivem num "inferno/De cercas que não tem fim", vale registrar alguns dados reais examinados por Ricardo E. Rodríguez Molas que, sem dúvida, coincidem com a metáfora do texto. Na Historia social del gaucho (229) temos, a descoberto, o sistema repressivo que conduzia a vida dos peões, a ponto de obrigar o uso de uma "papeleta", por aqueles que estivessem desempregados, indicando que o mesmo pertencia à "clase de sirviente". Isto sem falar naqueles que trabalhavam sob o jugo de um patrão autoritário, ou ainda, naqueles que eram arrastados pelas "levas" militares como 'voluntários', para defenderem o próprio regime que os oprimia. A indiferença do governo quanto à situação dos gaúchos se retrata nos últimos versos da estrofe CXLIX - "Mas, que seja tudo ansim.../Que bem l'importa ao governo?"

Imediatamente após o esfacelamento do mito da liberdade, a ironia volta a conduzir o texto, o que permite a veiculação da denúncia através da duplicidade de sentido.

O tropeiro que se amole,
 Ou mude de profissão,
 Que o governo tem função
 Mais nobre a desempenhar:
 Gente p'ra qualificar
 E os preparos da eleição.

(E. CL)

Neste momento, a crítica ao governo, reforçada no tom irônico, sai contundente. Da mesma forma, na leitura dúplici do texto, permanece a figura da "tropa em reboliço", o que pode significar, metaforicamente, a crise permanente de um Estado, cujo governo é ineficiente. A estrofe CLI atualiza a idéia da manutenção da ordem aparente, ao se referir à "acomodação" da tropa.

A' ronda foi num varjedo,
 Que já tarde se alcançou;
 Ninguém d'ali se afastou
 A ver que se accommodasse
 A tropa e enfim se deitasse
 O que muito demorou. (E. CLI)

Entretanto, os versos seguintes prenunciam algo terrível. A "lua bonita", da quarta ronda, transforma-se na "noite escura" e no "céu sem estrelas."

A noite tornou-se escura,
Nenhuma estrella no céu;
De repente um escarcêo
Brotou ali n'um costado:
Era um matungo enredado
Nas rodilhas de um sovêo.

(E. CLII)

Em "de repente um escarcêo" temos, outra vez, a noção do desequilíbrio. Aqui, o prenúncio se concretiza no "estouro" da estrofe CLIII - "E' n'um vâ, deu-se o estouro...". Se antes havia apenas um "reboiço", agora existe um movimento completo em "uma tropa dispara" - "Amigos, é coisa feia/Quando uma tropa dispara!" (E. CLIII).

Novamente a metáfora funciona como elemento desestabilizador no texto. Através da desmontagem do símbolo liberam-se as três instâncias do texto: a) na história, a tropa dispara; b) na metáfora, a nação se rebela; c) na produção do texto, a estrutura se problematiza. Vistos já os dois primeiros níveis, resta-nos explicitar o terceiro. Inicialmente, é preciso registrar que, nas rondas anteriores, apenas o cantador solicita a cumplicidade do público. Por outro lado, se analisamos o discurso de tio Lautério, descobrimos nele o depositário da sabedoria popular⁽²³⁰⁾, como por exemplo ainda na segunda ronda, através do provérbio -

*Como diz a medicina;
Se não é fome canina,
Não passa de solitária.*

(E. XLIX)

Já, na quinta ronda, é o narrador quem pede a cumplicidade do leitor, quando diz - "Amigos, é coisa feia" (E. CLIII). Neste momento, podemos pensar que há, também, dois públicos, confundidos na relação narrador/cantador. Da mesma forma que, tecidos num mesmo discurso, o narrador e o cantador se misturam, deixando sem resposta a questão: "quem conta?" Assim retomamos a idéia inicial de nossa análise, a respeito da inclusão, sugerida a nível de produção do texto. Aqui se dá, portanto, a problematização da estrutura.

Do mesmo modo que o "estouro" pode significar - a desestabilização do texto, a nível formal; a revolta, no plano metafórico e o disparo do gado, no sentido literal - por outro lado, a

idêia do retrocesso, presente no quarto verso da estrofe CLIV, pode sugerir o corte nestes três níveis - "Os gritos de - volta! volta!"

Assim, justamente quando o texto se desconstrói, instaura-se a negatividade. Desta vez, "Nas trevas da negra noite", (E. CLV), por exemplo, é o verso que faz a passagem de volta da metáfora para o símbolo. A partir do retorno ao mito no texto, supõe-se que, assim como na realidade, isto acontece aqui para compensar as perdas resultantes de uma crise. Neste aspecto, se lemos o estouro como revolta e se, de acordo com a quarta ronda, a tropa corresponde aos gaúchos, fica fácil entendermos porque retornam, nas estrofes CLV e CLVI, o mito do "gaúcho destemido" e do "centauro dos pampas". Sem dúvida, neste caso, a ideologia do gauchismo vem para garantir a ordem.

Nas trevas da negra noite
O gaúcho destemido
Corre, seguindo o ruído,
Sem medo ou temor da morte;
E vai, sem rumo e sem norte
Guiado só pelo ouvido.

(E. CLIX)

Não tem que esperar socorro
N'aquelle immenso perigo;
No cavallo tem o amigo
Em quem se pode fiar
E, no mais, é atropelar.
Contado apenas consigo.

(E. CLVI)

Enquanto isso, a nível da estrutura, voltam a se confundir o real e a ficção, o que compromete a relação acontecido/contado. A reincidência do símbolo, neste sentido, funciona como saída estabilizadora para o conflito entre o imaginário e o simbólico. Com isto, durante o "estouro", o segredo está em saber conduzir a harmonização do real e da ficção - no texto; da tropa - na história; das vozes sociais - no plano metafórico.

Nisto é que está o busilis,
Que não depende de ensino:
Saber tomar um destino
E não se apertar no apuro,
Poder guiar-se no escuro
E nunca perder o tino.

(E. CLVIII)

A tentativa de equilibrar os diversos planos do texto resulta na aproximação entre narrador/cantador/leitor, na medida em que o velho Lautério passa a ser "o nosso Lautério velho".

N'isto apontou na coxilha
 N'um passito demorado,
 Com sua ponta de gado
 O nosso Lauterio velho:
 Vinha reboleando o relho
 No seu lubuno caçado.

(E. CLXI)

De outra parte, a tensão provocada pela busca da harmonia confunde o simbólico - na história e o imaginário - na lenda do Negrinho do Pastoreio⁽²³¹⁾, por exemplo. Este conflito embaralha os níveis, o que impede o desvendamento da metáfora, anteriormente sugerida em "- Virou-se o barco, patrão?" Aqui, após lermos o "estouro" como revolta, "virar o barco" nos envia a noção de mudanças radicais e, portanto, de desequilíbrio total. Em se tratando da estrutura do poema, esta mesma figura pode representar a inversão entre o real e a ficção, visto que, neste primeiro bloco do quinto canto, os mitos invadem o texto. Ao contrário do canto inicial, como já vimos, onde o primeiro segmento representa o espaço do acontecido.

E quando chegou mais perto,
 Gritou no tom folgazão.
 - Virou-se o barco, patrão?
 - Qual é a falta que tem?
 "De trinta, se contei bem,"
 - Pois, esses trinta aqui estão.

(E. CLXII)

A relação rolo/sossego, presente no primeiro bloco da segunda ronda e aí associada à imagem da restauração da ordem, retorna nesta quinta ronda sob a forma do estouro/sossego.

Depois de acertar-se o preço
 C'o dono que era gallego!
 E que tirava o pellego
 De um pobre necessitado,
 Tudo ficou arranjado
 P'ra uma noite de socego.

(E. CLXIV)

Assim, podemos ler que, neste momento, a ordem se restabelece na história, quando se controla o "estouro da tropa". A nível estrutural, por outro lado, a ordem retorna ao texto, quando

o simbólico e o imaginário estão suficientemente amalgamados no jogo metafórico. Neste quinto canto, portanto, torna-se clara a "mistura" entre o real e a ficção, o que se comprova na E. CLXV, quando o mítico - em valentia - se confunde ao humano - em cansaço.

A encerra foi feita cedo
 Pois que não faltava pasto,
 Para aproveitar o gasto,
 E dar um descanso à gente
 Que, apesar de ser valente,
 Já vinha meio de rasto.

Com isto, desaparecem as aspas que, nas rondas anteriores, separam o real e a ficção. Aqui, o acontecido/o contado estão incluídos num mesmo discurso, onde inexistem limites entre o simbólico e o imaginário.

Que vancês querem a historia
 E pensam qu'inda sou frango,
 Eu por isso não me zango
 Porque gosto de cantar.
 Mesmo é preciso acabar
 A história do tal Chimango.

(E. CLXVIII)

Neste sentido, retomamos os versos da estrofe CLXIV, principalmente o primeiro - "Depois de acertar-se o preço" - de onde se pode concluir que, no texto como na história, o restabelecimento da ordem tem um preço. No plano literário, este preço estaria na fusão entre o simbólico e o imaginário, o que resulta, em fim, na fórmula barthiana do texto à deriva.

Ainda neste bloco, é preciso registrar que, mais uma vez, a estrutura do "cantar" volta ao texto, descomprometendo-o das normas rígidas do "escrever" ⁽²³²⁾ - "Eu por isso não me zango/ Porque gosto de cantar." (E. CLXVIII)

A morte do poder conhecido, representado através do Coronel Prates, inicia o segundo bloco da quinta ronda.

*Um dia... ansim de repente,
 Esta noticia correu:
 - O coronel Prates morreu!*

(E. CLXIX)

No momento em que desaparece este poder, instaura-se um outro poder - o outorgado. Do mesmo modo, o testamento deixado pelo Coronel Prates objetiva preservar a unidade da estância e manter o regime de obediência. Vale registrar que a idéia da preser-

vação da unidade coincide com aquela estudada por Leopoldo Marechal, no poema de José Hernández. (233)

*P'ra não dividir-se a Estancia,
Ao tempo em que fallecesse,
Que a peonada escolhesse
Dentre si o mais sizudo,
Que este administrasse tudo
E que o resto obedecesse.*

(E. CLXXIV)

De outra parte, a noção de coletivo, que se vinha anunciando nas rondas anteriores, em "tropa" e "estância", por exemplo, justapõe-se à idéia do testemunho. Isto se constata, quando tio Lautério fala em nome de "a gente". Sendo assim, a função do "cantar", vista no primeiro bloco, associa-se, agora, a do testemunhar.

*Toda a Estancia de S. Pedro
Ficou como atordoada,
Si ha morte que foi chorada
Devia ser como aquella;
Quando a gente pensa n'ella
Parece um sonho e mais nada.*

(E. CLXXII)

As críticas ao poder, desfechadas contra a figura do capataz, reaparecem nesta quinta ronda.

*Como capataz que era
Tinha a sua camarilha,
Que escorava de forquilha
Seus projectos de ambição;
A quem tem poder na mão
Nunca lhe falta a matilha.*

(E. CLXXVI)

Da mesma forma, o pacto retorna, a nível da história e a nível da produção do texto. Em relação ao primeiro, denuncia-se agora a força de uma minoria - de um "grupinho" - que decide a vontade da maioria.

*Fez um simples arremedo
De proceder-se a uma escolha
C'um grupinho muito rolha,
Que ageitou ali por perto;
E até houve algum esperto
Que se assignou n'essa folha.*

(E. CLXXVIII)

Ao mesmo tempo, este pacto ainda se revela na omissão, onde "E os outros, que estavam longe,/(...)/Tiveram repugnancia/D'irem queixar-se à policia" (E. CLXXIX). E, sobretudo, quando o primeiro verso da estrofe seguinte resume - "E tudo ficou por isso!" (E. CLXXX) Mais adiante, ainda a nível da narração, o pacto do poder oculto se revela como necessário ao "mandado", denunciando a incapacidade dos que dirigem "em nome de".

*Quem nasce p'ra ser mandado
Já traz marca na picanha;
E não dança a meia-canha
Sem que outro toque a viola;
Sempre a cabresto e na cõla;
Andar só é que elle estranha.*

(E. CLXXXII)

Os protegidos, figuras típicas dos regimes de mando, lutam entre os seus iguais para ocuparem o lugar do poder oculto.

*Antigamente, da Estancia
Um certo José Turuna
Que havia feito fortuna
Do coronel protegido,
P'ra outros pagos tinha ido
Morar nos campos da Tuna.*

(E. CLXXXIII)

*Sobre a estancia de S. Pedro
Fundava grande esperança
De a receber por herança,
Por morte do coronel;
Mas sem fazer arranzel
Deu outro geito na dança.*

(E. CLXXXVIII)

Por causa da disputa, os não escolhidos descarregam o descontentamento sobre os seus concorrentes vitoriosos. Aqui, a nível da produção, mostra-se a traição no texto de Ramiro Barcelos. A este respeito, é preciso retomar a leitura de Maria Helena Martins. De acordo com a ensaísta, em Antônio Chimango, Ramiro Barcelos desabafa o seu desagrado pela escolha de Júlio de Castilhos, que prefere Borges de Medeiros ao poeta para ocupar o lugar de "cheefe" no governo rio-grandense.⁽²³⁴⁾ Desta forma, justifica-se o mascaramento, a nível do ponto de vista narrativo. Na verdade, o autor oculta-se, também, sob o pseudônimo e nas figuras do narrador e do cantador, disfarçando, assim, o seu compromisso com os fatos. Neste sentido, ainda, podemos pensar que o escritor - como o dono

da palavra - também representa uma espécie de poder oculto. Por fim, torna-se mais clara a leitura, que se fez nas rondas anteriores, nas quais foi possível estabelecer a relação estância/texto.

Em seguida, no plano da narração, Chimango - o escolhido do Coronel Prates - volta a ser reduzido, através da ironia.

*Fez que não deu pela coisa
Armada pelo Chimango;
Sabia que aquelle frango
Esporas mesmo não tinha,
Não aguardava uma rinha
Nem sustentava um fandango.*

(E. CLXXXIX)

*Nem podia ser por menos;
Chimando era um pobre rato
Mettido a jogar c'o gato;
Como havia dê ter lucro?
C'o aquelle turuna chucro...
Nem jogo a leite de pato.*

(E. CXCIV)

Em se tratando ainda da disputa pelo poder entre os protegidos, a bajulação determina as atitudes, dos que não são os escolhidos.

*Fez-le muitos cumprimentos,
Muita fiesta, muito enguiço;
Até mandou-lhe um petiço.
E n'elle o dar era raro;
Gau'cho de muito faro
P'ra amanunciar um noviço.*

(E. CXC)

Ao mesmo tempo, ao vencedor serve a força de quem perde, desde que esta lhe possa dar garantias do mando.

*Tinha achado um grande alívio,
Um verdadeiro thesouro;
Quem le defendesse o couro,
Quem lhe garantisse o mando*

(E. CXCII)

Nesta relação entre vencido/vencedor fica estabelecido o pacto de interesses, como se pode ler nos dois primeiros versos da estrofe CLXIII - "Entre os dois fizeram - vacca/No jogo c'a peonada". Na verdade, subentende-se, aqui, que para garantir o poder, a minoria se une contra a maioria, não importando as diferenças in

dividuais. Esta mesma idéia se repete na estrofe CXCV - "*E o Chimango no poleiro, / Combinando e' o parceiro.*"

Como vimos anteriormente, neste segundo bloco impera o ponto de vista de um peão - o tio Lautério e, mais ainda, de uma classe social, representada por ele e concretizada na expressão "a gente". A partir disso, entende-se a figura da "estância perdida", que sintetiza a ideologia do "paraíso perdido", como sendo uma saída compensatória para os que se sentem excluídos do pacto.

*Pobre Estancia de S. Pedro
Que tanta fama gozaste!
Como assim te transformaste
Dentro de tão poucos annos,
De destinos tão tyrannos
Não ha ninguem que te afaste!*
(E. CXCVII)

Do mesmo modo em que, a nível da história, a idéia do passado transforma o contado em acontecido; a nível da estrutura, também o verbo do contado passa a acontecendo, como podemos constatar na estrofe CXCIX -

*Na mão do triste Chimango
O arvoredado está no matto;
O gado... é só carrapato;
O campo... cheio de praga,
Tudo depressa se estraga,
No poder de um insensato.*

A noção do presente se reforça na estrofe CCXII, através do "agora" - e se abre até para o futuro, na hipótese do aprofundamento das transformações:

*Ninguem dizer sabe ao certo
Quando isto ha de ter um fim;
Que a continuar tudo ansim,
Como agora tem andado,
Mande esparramar o gado,
E faça arrancar o capim.*

Por um lado, se o distanciamento em relação ao real tende a anular-se, de outra parte, a desordem, um elemento antes caracterizador do ficcional, invade o plano do "acontecendo". Desta forma, então, o texto permanece no limite entre o real e o ficcional.

*E ansim, tudo na Estancia
Vai mermando de vagar,
Tudo de pernas p'ra o ar*
(E. CCVI)

A rachadura, que abala o texto a nível da estrutura e no plano da história, é provocada pela invasão das novas ideologias, que escapam através do discurso de Lautério, na forma de crítica. Neste sentido, o maior destaque se dirige ao positivismo -

*Dizem até que o Chimango,
Apesar de baptisado,
Vive como renegado
E deixou de ser christão;
Que tem outra religião,
Na qual anda enfeitado.*

(E. CCI)

Ou ainda na estrofe CCVII -

*E tudo mais em S. Pedro
Vai morrendo, pouco a pouco,
A manotaços e a sôco
Rolando para um abysmo;
Pois e' o tal positivismo,⁽²³⁵⁾
O home inda acaba louco.*

De acordo com o texto, o escolhido para ocupar o lugar do poder - o Chimango - mudou os costumes, instaurando, portanto, o conflito. Aqui, o novo está associado à destruição e, no caso do poemeto campestre, ao fim das tradições.

*Os seus pobres agregados
Não sabem mais que plantar,
Pois não cessa d'embirrar
C' o feijão, batata, arroz...,
Sõ falta que elle depois
Não deixe a gente carrear.*

(E. CCXI)

Através desta situação de conflito transparecem as marcas do autor e, mais ainda, vazam no texto algumas idéias de oposição ao advento da modernidade. Partindo destas conjeturas, podemos entender o caráter dual do texto, sobretudo, a própria escolha de sua forma de expressão - a linguagem do peão. Neste sentido, a fala do gaúcho, quando condensa a sua visão de mundo, faz representar o elemento limítrofe entre um mundo conservador - o rural - e um mundo moderno - o urbano. É, neste aspecto também, que se garante a dualidade do sentido e, com isso, a duplicidade do público.

De outra parte, uma das principais denúncias em relação ao novo se refere à permanência da ideologia do mando, apesar das mudanças.

*Com a tal religião nova
Tudo é possível fazer;
Basta o Chimango querer
E não ha mais embaraço;
Quem resmonga vai p'ra o laço,
Pois a regra é obedecer.*

(E. CVV)

A esta altura, presentifica-se a metáfora da revolução traída, que vem norteando o texto desde a terceira ronda.

*Porém de tal novidade
Muito grandulo aproveita
E tem logo a cama feita
Si se diz de devoção;
Si é desta laia o peão
O Chimango não regeita.*

(E. CCIV)

Para concluir, é preciso anotar que, embora a narração de tio Lautério termine na estrofe CCXIII, o poema continua em aberto, através do outorgamento da palavra, o que vem lhe reforçar a imagem do "texto que se escreve", ou melhor, do texto à deriva:

*E aqui le ponho o arremate
Na presilha desta historia,
Que um outro tenha victoria
De cantar n'algum fandango
O mais que fez o Chimango
P'ra levar S. Pedro à Gloria.*

CONCLUSÃO

O número específico da gauchesca é o dual

Apesar de reconhecermos a importância do trabalho de Maria Helena Martins, que resgata e analisa o poema de Ramiro Barcelos, ainda assim discordamos de sua posição, quando afirma que, em relação à gauchesca platina

"Um dos primeiros passos para facilitar o ingresso de Antônio Chimango na digna corporação das obras máximas da gauchesca consistiu na tentativa de filiá-los aos platinos. Isso dar-lhe-ia 'status' indiscutível."(236)

E mais, que

"Não há motivos para forjar identidades, buscar parentescos 'nobres' quando o poemeta desfruta de autonomia, não só pela peculiaridade da

situação em que foi criado, mas, principalmente, pela superação do circunstancial, em vista de seu processo de elaboração." (237)

Concordamos com a ensaísta, quanto à "autonomia do poemeto", todavia pensamos que é, justamente, este detalhe, somado a outros, que integram Antônio Chimango ao "espaço polêmico", que se abre, no entender de Josefina Ludmer, quando os autores escrevem poesia gauchesca. (238)

Como se pôde observar em nossa análise, são vários os motivos que nos levam a considerar o poemeto como um legítimo representante do gênero gauchesco. Na tentativa de provarmos esta hipótese, reuniremos, agora, as considerações apuradas no decorrer de nosso trabalho. Antes disso, ainda, vale dizer que não intencionamos buscar "parentescos nobres" para Antônio Chimango, ao aproximá-lo dos poemas platinos. Como nos foi possível mostrar, ao longo do levantamento histórico-crítico sobre a gauchesca, nem sempre estes poemas foram aceitos como "nobres". Além do mais, esta visão da literariedade como um critério de valor é outro ponto discutido em nosso estudo. Afirmar a superioridade alheia não deixa de ser uma forma oblíqua e melancólica de afiançar a própria dependência. Assim como é impossível entender a transculturação barroca com prescindência dos modelos ibéricos ou a modernização dos anos vinte sem a correspondente relação com as vanguardas européias, parece-nos inaceitável analisar o fenômeno gauchesco sem alargar a mira e unificar as determinantes culturais, comuns à região. Se não há nessas sintonias nenhum demérito para um Gregório ou um Oswald de Andrade - contrapostos a um Gôngora ou um Blaise Cendrars - não pode havê-lo ao aproximarmos manifestações coincidentes de um mesmo processo social, no Brasil e no Prata.

Isto posto, vale a pena suspender o exame do valor e atestar para a questão da forma. Em Antônio Chimango, a partir do movimento entre os dois blocos de cada ronda, em que o acontecido e o contado se enfrentam e se harmonizam, temos, ao mesmo tempo, uma complexa relação, que se revela, ainda, nas demais estruturas do poema. Já na sua divisão em rondas, observa-se o sentido dessa palavra - ronda - como critério literário ou como dado real. (239)

Neste aspecto, podemos pensar em ronda como jogo de azar ou, ainda, como estado de vigilância. Aqui, além da polissemia, ressaltamos, principalmente, a noção do estado de vigília, que atualiza a mesma instabilidade vista na relação de enfrentamento/harmonização entre os sentidos dos blocos.

Além disso, através do jogo polissêmico, instaura-se a ironia no texto. Há, no poema, uma personagem, que é vítima de uma corrosiva redução - é o capataz Antônio Chimango. Neste sentido, afirma Hodgart que a técnica básica do satírico é a redução⁽²⁴⁰⁾, e, o que é mais importante, que um exemplo dessa redução se dá na destruição do símbolo.⁽²⁴¹⁾ Ainda segundo Hodgart, "el satírico se pone una máscara con la finalidad de desenmascarar a los demás."⁽²⁴²⁾ Desta forma, podemos descobrir algumas estruturas profundas do poema.

Inicialmente, em nossa análise, vimos a idéia da inversão/inclusão, marcada desde o ponto de vista narrativo, quando o autor se oculta sob um pseudônimo, dando lugar, por sua vez, ao narrador, que ainda passa a palavra ao contador. Ao mesmo tempo, do mascaramento ao desmascaramento, filtrado na redução, a sátira sai duplamente corrosiva. E aqui, se de um lado a sátira destrói, de outro, a ironia tenta preencher o símbolo esvaziado, através da duplicidade do sentido. Por fim, a imagem, que se projeta, é a da distorção. Neste jogo, vence o texto traidor. Em outras palavras, temos um "poema em negativo" ou um "texto que se desfaz", exatamente como Martínez Estrada pôde observar em Martín Fierro.⁽²⁴³⁾

Instaurada a ironia, prevalece o elemento dual: é o duplo sentido, é a máscara do autor e é, sobretudo, o duplo auditório. Neste caso, baseamo-nos ainda em Hodgart, para quem a ironia "pressupõe também, um duplo auditório."⁽²⁴⁴⁾ Assim, se retomamos Antônio Chimango, notamos que, através da escolha da fala gaúcha, inventa-se um público. Ao mesmo tempo em que, ao estabelecer uma relação paródica com os modelos épicos, seleciona-se um outro público, capaz de perceber as tramóias⁽²⁴⁵⁾ do sistema repressivo, no qual vivem os gaúchos.

De outra parte, se aceitamos que a poesia gauchesca é o produto da integração entre um criador letrado e um leitor popular, mediante o artifício e o pacto, conforme a visão de Angel Rama⁽²⁴⁶⁾, temos em Antônio Chimango um exemplo cabal deste gênero. Cabe ressaltar neste sentido, que para esse autor, um dos traços distintivos da gauchesca é o verbo presente⁽²⁴⁷⁾, exatamente como constatamos no poema de Ramiro Barcelos.

Como nos foi possível analisar no poema, além da idéia da inversão/inclusão e do jogo entre o simbólico (o acontecido)/o imaginário(o contado), há na quarta ronda a noção do pacto, a nível de história, a nível interpretativo e a nível da feitura do texto. Neste aspecto, diríamos que o pacto entre o autor e o público se dá na escolha da fala gaúcha, incluindo nela o seu código metafórico.⁽²⁴⁸⁾ Em Antônio Chimango, como vimos, a ordem, representa

da nas rondas iniciais, é abalada no primeiro bloco da terceira ronda, quando se estabelece o jogo metafórico entre tormenta/revolução e entre "tropa em reboição"/país em transformação. E assim, em sua elaboração formal, o poemeto campestre vai destruindo os seus símbolos e revelando o pacto consciente do escritor com o público, através do uso de uma linguagem marcadamente popular. Aqui, vale registrar a postura de Josefina Ludmer, quando afirma que "la alianza de palabras y culturas - del que 'habla' y el que escribe - aparece como la primera lógica de funcionamiento de la poesía gauchesca." (249)

Outra situação de conflito, representada pelo gênero gauchesco, está na relação entre campo e cidade. O visível enfrentamento entre o velho e o novo, somado à visão do autor, como homem letrado que é e, ainda mais, as questões levantadas acerca do positivismo nos últimos versos de Antônio Chimango, podem revelar que, no poema, conflitam o urbano e o rural. (250) Neste sentido, talvez se justifiquem certas coincidências entre este texto e os pré-modernos, por exemplo, o Policarpo Quaresma. (251) Como em Lima Barreto, no poema de Ramiro Barcelos, a questão sobre o nacional se define mediante dois caminhos: a) o "paraíso perdido", através da restauração do passado - representado na figura da estância destruída; b) o "paraíso a alcançar", através da busca de uma sociedade mais justa - representado na figura da estância sonhada. Portanto, nestes textos, que oscilam entre o passado e o futuro, entre o velho e o novo, predomina a problemática de um presente instável. Cabem aqui duas observações. A primeira, que tanto o poema de Ramiro Barcelos quanto a ficção de Lima Barreto "irromperiam na cadeia discursiva nacional-ufanista causando um curto circuito que é inapelável(...) Este acidente chamaria a atenção para o fato concreto de que todo discurso sobre o Brasil foi irremediavelmente idealista, comprometido que estava com o discurso religioso paralelo e que, finalmente, foi o dominador. Daí advém que toda e qualquer discussão sobre o Brasil (tanto nos seus aspectos sociais quanto culturais) se encontre de início marcada por uma alta taxa de metaforização da linguagem". Não se trata, portanto, de resgatar uma identidade cristalizada mas de recuperar o processo de significação. (252)

A segunda observação, complementar à desta, é que, conforme a lição de Guattari, falar de identidade cultural implica ter paralizado o processo de elaboração da subjetividade. Para o filósofo francês, os conceitos de cultura e de identidade cultural são profundamente reacionários porque, ao utilizá-los, veiculamos, mesmo sem o saber, representações alienadas do social que não permi-

tem dar conta da complexidade fabricada, compôsita, do registro simbólico. (253)

No caso específico da literatura gaúchesca, podemos, pois, observar que, aliada ao verbo presente e ao uso de uma linguagem popular, também é marca do gênero a escolha do gaúcho como personagem central. Aqui, prevalece o caráter marginal do gaúcho, que representa o quase extinto mundo rural que, por outro lado, atua ainda como elemento retardador na instauração da urbanidade. Assim, a poesia gaúchesca representa o conflito urbano/rural, no exato instante em que ele se dá. A este respeito, afirma Josefina Ludmer que

"El género es un campo de debates históricos y políticos 'y a la vez' retóricos y literarios: con esto queremos decir que la literatura no ilustra ni reproduce lo real. En la gaúchesca se discute el lugar y la función que debe ocupar el gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones y alianzas que pueden establecerse entre él y los otros sectores políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periódica ni meramente política." (254)

Assim sendo, se em Antônio Chimango pudemos constatar a mesma fórmula da poesia gaúchesca, seria incoerente admitirmos a sua definição como um texto regionalista, visto que a este 'ismo' se filiam as questões pouco produtivas, ao nosso ver, acerca de "realismos" e "verossimilhanças". Neste aspecto, ao incluirmos Antônio Chimango no registro mais amplo da gaúchesca, questionamos, ainda, a estreiteza dos limites que definem as literaturas como regionais ou, até mesmo, nacionais. Entendemos, isto sim, que os limites geográficos servem apenas, para garantir domínios políticos, mas não conseguem definir fronteiras culturais e, sobretudo, literárias.

Finalmente, retomando a análise de Antônio Chimango, podemos repensar, agora, a relação sugerida no poema entre estância/texto. Se consideramos a estância como um lugar de conflito entre

classes na disputa pelo poder, também o texto pode representar um lugar onde se enfrentam o simbólico e o imaginário e, principalmente, onde a palavra, que representa uma espécie de poder, luta por sua legitimação. Neste caso, as forças tensionadas, que se geram no conflito, são descarregadas através da sátira. Por outro lado, a ambiguidade, que resulta do jogo irônico, garante ao poema a função de texto à deriva ou, como diz Borges, de um texto marginal. De outro modo, diríamos que, através do questionamento da língua nela mesma, a gauchesca presentifica o conflito da própria literatura, que usa a língua como meio e fim, para tentar despregar os símbolos colados na palavra institucionalizada.

NOTAS

INTRODUÇÃO

- (1) MEYER, Augusto. "Prefácio". In: Província de São Pedro, 6, Porto Alegre, 1946, p.140.
- (2) ORNELLAS, Manoelito de. Gauchos e beduínos. São Paulo. José Olympio, 1948, p. 133 (Coleção Documentos Brasileiros).
- (3) GARBUGLIO, José Carlos. "Fôlego de gato (O regionalismo e suas versões)". In: Acta Semiótica et Linguística. São Paulo . Global, 1979. v.3, p.55.
- (4) BORGES, Jorge Luís. "La poesía gauchesca". In: Discusión. 3ª ed. Madrid. Alianza, 1983, p.11.
- (5) Este ensaio estava praticamente concluído quando tomamos conhecimento das posições de Josefina Ludmer, quem concebe a gauchesca como um dentre os casos polêmicos de apropriação letrada de uma produção popular.
- (6) LAMBORGHINI, Leônidas. "El gauchesco como arte bufo". Tiempo Argentino. (Cultura) Buenos Aires, 23 jun 1985, p.2-4.
- (7) HODGART, Matthew. La sátira. (trad. Angel Guillén). Madrid . Guadarrama, 1969, p. 28 (Biblioteca para el Hombre Actual , 43).

- (8) MEYER, Augusto. op. cit., p.140.
- (9) HODGART, Matthew. op. cit., p. 30.
- (10) IDEM, Ibidem, p. 129.
- (11) Hodgart refere-se ao poder mágico da palavra, que servia para afugentar os demônios ou provocar a morte do inimigo.
cfr. HODGART, Matthew, op. cit., p.15.

I - REGIONALISMO X GAUCHESCA

- (12) MEYER, Augusto. "Prefácio". Província de São Pedro, 6, Porto Alegre, 1946, p.140.
- (13) VALÉRY, Paul. "Breve carta sobre los mitos". In: Variedad I. (Trad. de Aurora Bernardez e Jorge Zalamea), Buenos Aires, Losada, 1956.
- (14) ANDRADE, Mário de. "Giraluz e Duas Orações". Diário de Notícias, Porto Alegre, 1928. (Recortes M. de A. - IEB - USP) Apud LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: ramais e caminho. São Paulo, Duas Cidades, 1972, p.208.
- (15) IDEM, Ibidem, p.209.
- (16) Divisão em fases do regionalismo, de acordo com Antônio Cândido. (cfr. CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento". Argumento, Rio de Janeiro, nº 1, 1973. (Reprod. em FERNANDEZ MORENO, César - América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva).
- (17) MOURALIS, Bernard. As contra-literaturas (Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia). Coimbra, Livraria Almedina, 1982.
- (18) op. cit., p. 73-74.
- (19) CÂNDIDO, Antônio. Ibidem, p.9.
- (20) IDEM - Ibidem.

- (21) op. cit.
- (22) BOSI, Alfredo. "O nacional, artigo indefinido" FOLHETIM; DOM ,
10 de maio de 1981, p.5.
- (23) _____ . "O fio vermelho". idem; Dom, 17 de maio de 1981,
p.4-5.
- (24) op. cit., p.4.
- (25) Vale registrar, aqui, um exemplo entre os textos programáticos de Alencar:

"Aos que tomam a sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a êsses hás de murmurar baixinho ao ouvido, que te não escutem praguentos, estas reflexões:

'A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para êste solo virgem com uma raça illustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Iracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlêvo, para aquêles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda - alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dêle recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

Ao aconchego desta punjente criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

E a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no nôvo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem O Guarani e as Minas de Prata. Há aí muita e boa messe a colhêr para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço".

Cfr. ALENCAR, José de. "Prefácio a Sonhos D'Ouro" In: Romances Ilustrados de José de Alencar. 5ª ed., São Paulo, José Olympio, 1967 (v. 6).

- (26) O descontentamento e a crítica de Raúl Pompéia se repetem em alguns de seus textos abolicionistas: "O Boato"; "Srs. Escravocratas"; "Ça Ira!"; "Sobre a Escravidão"; "Ave Libertas!" ; "Ser ou não ser!"; entre outros.

Estes textos se encontram em:

POMPÉIA, Raul. "Escritos Políticos". Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira/Oficina Literária Afrânio Coutinho, FENAME, 1982 . (Coleção Vera Cruz, v. 324 d; obras completas de Raul Pompéia, v. 5).

- (27) SARMIENTO, Domingos Faustino. D.F. Sarmiento: política. Organizador León Pomer (Trad. de Vicente Cechelero), São Paulo, Ática, 1983 (Grandes cientistas sociais; 35).

- (28) A idéia do nacional resgatada através da cultura do povo reaparece muitas vezes em Lima Barreto. Veja-se:

BARRETO, Lima. "Mágoas e sonhos do povo". In: Marginália . São Paulo - Rio de Janeiro. Mérito. 1953. p. 241-311.

Outros ensaístas contemporâneos de Lima Barreto trilhavam caminhos semelhantes, todos voltados para a idéia de restauração de um passado harmônico, destruído pelas forças do poder financeiro. Ainda nesta vertente, Jackson de Figueiredo, coloca a salvação do homem na existência da fé e no "restabelecimento das hierarquias nos valores e nas instituições, para salvar os espíritos dos efeitos do agnosticismo e do individualismo, que, no seu entender, caracterizam o mundo moderno e são a causa dos seus males". (FRANCOVICH, Guilherme. Filósofos Brasileiros. Trad. de Nísia Nóbrega, Rio de Janeiro, Presença, 1979, p. 73-83).

Em outros países latino-americanos verifica-se o mesmo debate. Na Argentina, por exemplo, a idéia da "restauração nacionalista" está presente em Ricardo Rojas quando afirma "Pero todos, absortos ante el desarrollo material, que al par colmaba nuestros orgullos o acallaba com sus rumores cualquier protesta, han sentido rodar en la sombra, desde hace varios lustros, las cosas que constituían el alma argentina, de tal suerte , que hoy se plantea para algunos espíritus su verdadero problema de restauración nacional. Si éste llega a interesarnos a muchos, tendrán estas generaciones que dividirse entre los que quieren el progreso a costa de la civilización, entre los que aceptan que la raza sucumba entregada en pacífica esclavitud al extranjero, y los que queremos el progreso con um contenido de civilización propia que no se elabora sino en sustancia tradicional".

(ROJAS, Ricardo. La Restauración Nacionalista. 3ªed. Buenos Aires, A. Penã Lillo Editor, 1971, p.87).

No México, José Vasconcelos acreditava na criação de uma quinta raça - a raça iberoamericana, mistura do que se perdeu e do que foi adquirido ao longo dos anos de submissão: "El estado actual de la civilización nos impone todavía el patriotismo como una necesidad de defensa de intereses materiales y morales, pero es indispensable que ese patriotismo persiga finalidades vastas y transcendentales". E mais adiante: "Las tendencias todas del futuro se entrelazan en la actualidad: mendelismo em biología, socialismo en el gobierno, simpatía creciente en las almas, progreso generalizado y aparición de la quinta raza que llenará el planeta, con los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica".

(VASCONCELOS, José. La Raza Cósmica. Buenos Aires - Espasa-CAEPE, 1948. p.20 e 53. Col. Austral).

Por sua vez, na Bolívia, Franz Tamayo, considerava a "energia nacional" como um elemento adquirido através da restauração do sentimento nacionalista: "Hay que enseñar el orgullo personal y señoril, que más tarde se traducirá en orgullo nacional; hay que enseñar el dominio de si mismo, e instituir el culto de la fuerza en todas sus formas; hay que enseñar el gusto de vencerse, el desprecio de los peligros, el desdén de la muerte y de todo lucro de vida que sea enervador de la misma ; hay que enseñar el amor de la accion en todas sus formas, y combatir la pereza de la raza, secular y tradicional."

(TAMAYO, Fraz. Creación de la Pedagogia Nacional. La Paz , 1944. p.96).

- (29) cfr. BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na Literatura Brasileira". Temas, 6, São Paulo, 1979, p.141-152.
- (30) BOSI, Alfredo. "O fio vermelho". FOLHETIM; Dom, 17 de maio de 1981, p.5.
- (31) cfr. BOSI, Alfredo. A Literatura Brasileira: O Pré-Modernismo. 4ªed. Cultrix. São Paulo, 1973, p.13, v. V.
- (32) CHAVES, Flávio Loureiro. Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura. Porto Alegre, Mercado Aberto. 1982 (Documenta ; 12).
- (33) ENZENSBERGER, Hans Magnus. "Letteratura come Storiografia" Il Menabò di letteratura, 9, Torino Einaudi, 1966, p.7-22.
- (34) CHAVES, Flávio Loureiro. op. cit., p.10.
- (35) IDEM. Ibidem, p.235.
- (36) DACANAL, José Hildebrando. Dependência, cultura e literatura. São Paulo, Ática, 1978, p.50 (Ensaio; 41).
- (37) Grifado em Dacanal. cfr. IDEM. Ibidem.
- (38) Em certa medida, o conceito de "consciência infeliz" coincide com de "consciência amena de atraso", ao qual se refere Antônio Cândido no seu ensaio - "Literatura e subdesenvolvimento." cfr. CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento." Argumento. Rio de Janeiro, nº 1, 1973.
- (39) DACANAL, José Hildebrando. op. cit. p. 52.
- (40) DIAS, Cármen Lídia de Sousa. Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo, Ática, 1984 (Ensaio; 102).
- (41) DACANAL, José Hildebrando. op. cit., p.50.
- (42) IDEM - Ibidem, p.54.
- (43) DIAS, Cármen Lídia de Sousa. op. cit., p.5. (grifado pela autora).

- (44) IDEM - Ibidem, p.5. Estas considerações se pautam em Antônio Cândido, como registra a autora na nota 5 de seu ensaio. (grifo nosso).
- (45) IDEM - Ibidem, p.7-8.
- (46) ASSIS, Machado de. "Notícia da atual literatura brasileira ; instinto de nacionalidade". In: Obra Completa. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962. V.3, p. 804.
- (47) LOPEZ, Telê Porto Ancona. "Nacionalismo estético". In: Mário de Andrade: ramais e caminho. São Paulo, Duas Cidades, 1972, p.208.
- (48) DIAS, Cármen Lydia de Sousa. op. cit., p.11.
- (49) GULLAR, Ferreira. "Vanguarda e subdesenvolvimento". In: Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p.24.
- (50) Pré-modernismo cronológico, segundo BOSI.(cfr. DIAS, Carmen Lúcia de Sousa. op. cit., p.12-13).
- (51) DIAS, Cármen Lúcia de Sousa. op. cit., p.15-16-17.
- (52) IDEM - Ibidem, p.17.
- (53) IDEM - Ibidem, p.22 (grifado pela autora).
- (54) IDEM, Ibidem, p.23.
- (55) CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento." Argumento. Rio de Janeiro, nº 1, 1973. p.24.
- (56) IDEM, Ibidem.
- (57) A questão do super-regionalismo e o problema do universal/regional foram reavaliados por Carmen Lydia em entrevista que a mesma nos concedeu em fevereiro de 1985.
- (58) HAMILTON, Russel G. "A exaltação da palavra" In: Literatura africana. Literatura necessária. Luanda, INALD, 1981, p. 204.

- (59) MEYER, Augusto. Prosa dos Pagos. 3ª ed. Rio de Janeiro. Presença; Brasília, INL, 1979.
- (60) SIMÕES LOPES NETO, J. Cancioneiro guasca. 2ª ed. apud MEYER, Augusto, op. cit., p.46.
- (61) MEYER, Augusto. op. cit., p.52.
- (62) IDEM - Ibidem, p.67.
- (63) ALENCAR, José de. O gaúcho. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964.
- (64) cfr. MEYER, Augusto. op. cit., p.79.
- (65) cfr. nota 8 do ensaio sobre Simões Lopes Neto In:MEYER, Augusto, op. cit., p.150.
- (66) IDEM - Ibidem. loc. cit.
- (67) ANDRADE, Mário de. "Literatura Modernista Argentina III". In: RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Mário de Andrade/Borges. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- (68) CÂNDIDO, Antônio. "Literatura e subdesenvolvimento" Argumento. Rio de Janeiro, nº 1, 1973.
- (69) Em Fôlego de gato (O regionalismo e suas versões), José Carlos Garbuglio situa os problemas regionalistas desde uma abordagem sociológica. Para ele, falar-se, hoje, em literatura regionalista no Brasil resulta em matéria de controvérsias. José Carlos Garbuglio afirma que, neste sentido, "existem, isto sim, obras com ingredientes regionais, sem que haja, no entanto, um conjunto com relativa uniformidade, capaz de fazer supor a presença de um movimento, com propaganda, ação, harmonia e força suficientemente conhecidos e definidos dentro de certa linhagem". Mais adiante, o ensaísta se refere a "atitudes regionalistas", dentro das quais é possível classificar as obras que de uma ou outra maneira se enquadram em seus limites: a) a conservadora, presente nas obras em que a defesa do regionalismo serve à ideologia do grupo dominante, garantindo, desta forma, as "tradições"; b) a denunciante, que corresponde ao momento de elevação da qualidade estética das

obras. É, na verdade, "a literatura empenhada ideologicamente".
 c) a acomodada, nesta atitude predomina a exploração do pitoresco e do exótico, simplesmente; d) a globalizante, identificada em obras que transfiguram o espaço que lhe serve de base, como por exemplo, a obra de Guimarães Rosa.

crf. GARBUGLIO, José Carlos. "Fôlego de gato (O regionalismo e suas versões)". In: Acta Semiotica et Linguística. São Paulo. Global Editora, 1979. v.3, p. 55.

(70) MEYER, Augusto, op. cit., p.150.

(71) IDEM - Ibidem, p.184.

(72) Como vimos anteriormente, não se pode esquecer o trabalho 'sui generis' de Manoelito de Ornellas.

"A Argentina celebrou seus cantores nativos em Hilario Ascaubi, José Hernandez (sic) e Estanislau del Campo. O Uruguai conheceu Bartolomé Hidalgo; 'El Viego Pancho', Elias Regules e Santos Garrido. O Rio Grande, para confirmar sua identidade de espírito com o pampa e a gente platinas, também teve seus poemas campeiros que, como os poemas do Prata, foram, de preferência, sátiras política." (cfr. ORNELLAS, Manoelito. op. cit., p.133).

(73) JUVENAL, Amaro, pseud. (BARCELLOS, Ramiro Fortes de) Antônio Chimango. In: Província de São Pedro, Porto Alegre, 1946, p.140-4.

(74) Neste aspecto, registram-se as considerações dos estudiosos brasileiros - Augusto Meyer, Guilhermino César e Maria Helena Martins, entre outros - os quais usam a expressão "gauchesca" e relacionam as produções brasileira e platina, mas com apenas breves referências sobre o assunto.

Em se tratando de admitir paralelos e/ou diferenças sem muito aprofundamento na questão, até que isto se dá no Brasil. Também na Hispano-América pouco se fala sobre a gauchesca produzida no Brasil. O que não se pode negar é que a gauchesca do Prata recebe um tratamento muito mais minucioso do que a brasileira.

(75) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. Buenos Aires, Centro Editor da América Latina, 1982, p.40 (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, nº 152).

- (76) ROMANO, Eduardo. Sobre poesía popular Argentina. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1983, p.19 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 200).
- (77) Distinção feita, por Angel Rama (cfr. RAMA, Angel. op. cit. p. 59 e p.99). Sobre este assunto ainda voltaremos a falar.
- (78) RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo E. História social del gaucho. Centro Editor de América Latina, 1982. p.158 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 159).
- (79) LOBATO, Monteiro. "A evolução das idéias argentinas". In: Conferências, artigo e crônicas. 13ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1970, p.81.
- (80) RAMA, Angel. op. cit. p.105.
- (81) ALTAMIRANO, Carlos et SARLO, Beatriz. Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1983, p. 97 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 198).
- (82) SARLO, Beatriz. Aula de Literatura argentina II, dada na Faculdade de Filosofia y Letras da Universidade de Buenos Aires, a 14 de maio 1984 (transcrição mimeográfica).
- (83) GÁLVEZ, Manuel. Nosotros, nº 50, Buenos Aires, jun., 1913. apud ISAACSON, José. Martín Fierro. Centenário (Testimonios), Buenos Aires, M.C.E) 1972, p.76.
- (84) BORGES, Jorge L. "La poesía gauchesca". In: Discusión, 3ª ed. Madrid, Alianza, 1983, p.11.
- (85) VIÑAS, David. Índios, ejércitos y frontera. México, Siglo Veintiuno, 1982, p.30.
- (86) LUGONES, Leopoldo. El payador y antología de poesía y prosa. Venezuela, Ayacucho, 1979, p.3.
- (87) VIÑAS, David. op. cit. p.33. Grifado pelo autor.
- (88) LUGONES, Leopoldo. op. cit., p.130.
- (89) IDEM - Ibidem, p.127-8 (Grifo nosso).

- (90) Talvez, pudéssemos substituir em português, por cantador. Preferimos manter a forma castelhana, porque assim parece definir melhor a produção em que criador (ou divulgador) e consumidor pertencem ao mesmo ambiente cultural - o dos iletrados. (cfr. ROMANO, Eduardo. Sobre poesia popular argentina. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1983. (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 200).
- (91) ROJAS, Ricardo. "José Hernández, el último payador". In: ISAACSON, José. Martín Fierro. Centenario. Testimonios. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Cultura y Educación, 1972, p.115.
- (92) De acordo com Ricardo Rojas, a "payada" é uma espécie de poesia popular feita para ser cantada, produzida e consumida entre os peões. (cfr. ROJAS, Ricardo. op. cit., p.p. 104-5.

Em Eleutério F. Tircornia, encontramos o seguinte:

"LA PAYADA. A fines del siglo XVIII aparece em el escenario gauchesco el tipo del cantor que tiene la facultad de repentizar, acompañándose a la guitarra, sobre un asunto dado. Este tipo es el payador. Va a probar sus fuerzas y revelar la excelencia de sus facultades donde haya otro cantor que también se crea tocado de la chispa divina. Entonces se arma la payada, un canto de contrapunto, monótono y pesado de música, ágil y multiforme de letra, en que los contrincantes se ponen las cuestiones más diversas, a manera de problemas, que deben resolverse con repentina inspiración. El carácter peculiar de estas justas es, pues, el canto, aunque la guitarra desempeñe un papel secundario. Toda la importancia está en la facilidad de argumentar, improvisando octosílabos; todo el arte, en proponer, con sutileza, al contrario puntos de difícil resolución. Sobre estas bases el auditorio puede anticipar los despojos del vencido al vencedor y pregonar su fama."

cfr. TISCORNIA, Eleuterio F. Martín Fierro: comentado y anotado. Buenos Aires, Coni, 1925, p.315.

Da mesma forma, Naïade Anido, em número especial sobre a produção oral do Brasil de Cahiers de Litterature Orale, assim define "payada".

"Pour le gaúcho, la pajada est avant tout un moyen de communication qui lui permet non seulement d'exterioriser ses sentiments, ses pensées, ses idées, mais aussi d'exprimer ses

regrets, ses rancunes, ses haines même. Le pajador s'attaque très souvent au gouvernement. Son improvisation vise alors soit la propagande électorale, qu'il ridiculise généralement de façon remarquable, soit le régime lui-même, en faisant défilier les innombrables lois et décrets changeants, les principaux événements politiques au cours desquels l'héroïsme du peuple - essentiellement ouvriers et étudiants - est très souvent mis en relief, les amours adultères et les vices horribles des grandes personnalités du gouvernement, etc. Bref, le système politique tout entier passe par le filtre de sa pensée et est jugé publiquement, dans les strophes de sa pajada. Celle-ci, en faisant une dénonciation publique des injustices sociales et en critiquant ouvertement les moeurs "délicates" de la classe sociale élevée et/ou dirigeante devient une littérature orale engagée, sans mériter cependant l'étiquette de 'chanson-protesta'."

cfr. ANIDO, Naiade. "Pajadas et Desafios dans de Rio Grande do Sul: le défi effronte d'une Littérature Orale partie à la recherche de l'immortalité". In: Cahiers de Littérature Orale, Publications Orientalistes de France, n° 5, 1980, p.149-150.

- (93) No Peru, José de la Riva Agüero e Víctor A. Belaúnde, integrantes da chamada geração do 900, criam o chamado hispanismo. De acordo com José María Arguedas, este hispanismo "se caracteriza por la afirmación de la superioridad de la cultura hispánica, de como ella predomina en el Perú contemporáneo y da valor a lo indígena en las formas mestizas. Proclama la grandeza del Imperio incaico pero ignora, consciente o tendenciosamente o por falta de información, los vínculos de la población nativa actual con el tal Imperio, las pervivencias dominantes en las comunidades indígenas, que forman, en la actualidad, no menos del 50% de la población del Perú de la antiga cultura precolombina del país. En la política militante, los hispanistas son conservadores de extrema derecha y por eso, aunque de manera implícita, consagran el estado de servidumbre de los indios."

cfr. ARGUEDAS, José María. "Razón de ser del indigenismo en el Perú." In: Formación de una cultura nacional indoamericana. México. Siglo Veintiuno. 1975, p.191.

(94) cfr. TISCORNIA, Eleutério F. op. cit., p.137.

(95) De acordo com Villanueva "en cuanto reclama la presencia de otro cantor, configura um contrapunto, y el contrapunto es concurso de oposiciones o ejercicio de facultades en rivalidad."

(cfr. VILLANUEVA, Amaro. Crítica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro. Buenos Aires, Plus Ultra, 1972).

(96) Este é o sexto verso da terceira estrofe, que compõe o trigésimo canto de La vuelta de Martín Fierro.

A un cantor le llaman bueno
 Cuando es mejor que los piores;
 Y sin ser de los mejores,
 Encontrandose dos juntos,
 Es deber de los cantores
El cantor de contrapunto

(cfr. TISCORNIA, Eleutério. op. cit. p.307)

(97) "Me parece incontestável que nós estamos atravessando um momento muito importante da nacionalidade, principalmente pelas possibilidades de que ele tem de despertar no povo brasileiro uma consciência social de raça, coisa que ele nunca teve. Ora, tirando o pessoal de Minas e do Rio Grande do Sul e mais alguma excessão rara no resto do país, não só músicos, pintores, arquitetos, mas até entre os literatos mais novos estou percebendo uma pouca vontade vagarenta de tomar atitude. Parece que estão muito preocupados em contar a mãe preta, o seu rincãozinho e algum modismo vocabular para tomarem consciência verdadeira que a nacionalidade atravessa e vai bastante mais além desses lugares menos comuns temáticos do modernismo de agora. No poema de Martín Fierro vem aquela estrofe honesta de que gosto muito:

Yo he conocido cantores
 Que era un gusto escuchar,
 Mas no quieren opinar
 Y se divierten cantando;
 Pero yo canto opinando,
 Que es mi modo de cantar.

Eu acho que também temos que cantar opinando agora, pra ninguém chegar atrasado no tragicômico festim. Há muito mais

nobre virilidade em se ser conscientemente besta que grande poeta de arte-pura. Publicado no Diário Nacional - 1 de novembro de 1929; recolhido por Mário em Os Filhos da Candinha (1953) e por Telê Porto Ancona Lopes, Táxi e Crônicas no Diário Nacional. (cfr. ANDRADE, Mário de. Táxi e crônicas no Diário Nacional: estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo. Duas Cidades. 1976. p.156.)

- (98) MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina, 1983, p.136 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 181, V.1).
- (99) Ao que D'ors chama de estrofe henandiana, Estrada denomina Sexteta - "Sin ajustase a la convención de ninguna de las especies métricas conocidas, la denominación de Sexteta que le doy se justifica por su novedad y porque el vocablo responde a la forma desinencial con que la cuarteta se especifica de las formas de mayor rigor formal: de la quintilla, la redondilla y el serventesio."
- cfr. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Ensayo de interpretación de la vida argentina. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1983, p.126 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 181, V.1).
- (100) IDEM - Ibidem. p.121.
- (101) Veja-se página 40 do presente trabalho, onde tratamos desta mesma questão.
- (102) MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. op. cit., p.177.
- (103) MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, op. cit., V.3, p.796.
- (104) MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, op. cit., V.1, p.232.
- (105) ALTAMIRANO, Carlos et SARLO, Beatriz. Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina, 1983, p.171 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 198).

- (106) MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. op. cit., V.1, p.289.
- (107) BORGES, Jorge Luis e GUERREIRO, Margarita. "El Martín Fierro".
In: Obras Completas em Colaboración. Madrid/Buenos Aires .
Alianza Tres/Emecé. 1972, V.2, p.89.
- (108) BORGES, Jorge Luis. Discusión. 3ª ed. Madrid, Alianza, 1983 ,
p.130.
- (109) IDEM. Ibidem. p.12.
- (110) BORGES, Jorge Luis e GUERREIRO, Margarita. "El Martín Fierro".
In: Obras Completas en colaboración. Madrid/Buenos Aires .
Alianza Tres/Emecé. 1972. V.2. p.70.
- (111) TYNIANOV, J. "De la evolución literária". In: EIKHEMBAUM, B.
M. et alii - Formalismo y vanguardia. (Trad. A. García Tra-
do). Madrid, Alberto Corazón, 1970, p.123.
- (112) BORGES, Jorge Luis. Discusión. 3ª ed. Madrid, Alianza, 1983 ,
p.19.
- (113) Segundo J. Tynianov, a obra literária constitui um sistema e a
literatura constitui outro. (cfr. TYNIANOV, J. op. cit. p.
113).
- (114) BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. "El Martín Fierro. "
In: Obras Completas en Colaboración. Madrid/Buenos Aires .
Alianza Tres/Emecé. 1972. V.2, p.79.
- (115) IDEM. Ibidem. p.96.
- (116) Esta postura de Borges coincide com a de V. Chklovski, quando
este entende a arte como procedimento. Sobre esta coincidência
de Borges com o formalismo, recomenda-se a leitura do artigo
de Beatriz Sarlo - SARLO, Beatriz. "Borges en Sur: un episodio
del formalismo criollo." Punto de Vista.
nº 16, nov. 1982, p.3.
- A citação de Borges, que fazemos em nosso texto, pode ser
encontrada em: BORGES, Jorge Luis. Discusión. 3ª ed. Madrid ,
Alianza, 1983. p.29.
- (117) BORGES, Jorge Luis. op. cit., p.32-3.

(118) SARLO, Beatriz. op. cit., p.4.

(119) Na verdade, Borges elege o "protocompadrito", frente ao gaúcho heróico de Lugones e Rojas. Sobre isto, Beatriz Sarlo afirma - "Este es, en mi opinión, el verdadero punto de ruptura en la tradición literaria argentina: Borges se coloca frente al Martín Fierro de manera nueva, recuperando al mismo tiempo, el objeto que por momentos repugnaba a los contemporáneos de Hernández: la amoralidad del crimen." (cfr. SARLO, Beatriz . op. cit., p.3).

(120) BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. El Martín Fierro. In: Obras completas en colaboración. Madrid/Buenos Aires. Alianza Tres/Emecé. 1972, V.2, p.118.

(121) Nossa interpretação se baseia no que diz Angel Núñez, em prólogo aos textos reunidos de Leopoldo Marechal.

(cfr. MARECHAL, Leopoldo. El beatle final y otras páginas . Buenos Aires, Centro Editor de América Latina , 1981. (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, V.93).

A conferência de Marechal sobre o Martín Fierro foi previamente transcrita por sua mulher Elbia Rosbôco Marechal em Mi vida con Leopoldo Marechal . Buenos Aires, Paidós, 1973, p.113-128.

(122) IDEM. Ibidem. p.79 (Grifo em conciencia historica pelo próprio autor).

(123) MARECHAL. Leopoldo. op. cit., p.83

O problema da difusão de Martín Fierro também faz parte do estudo de outros críticos. É o caso de Martínez Estrada, que considera a escolha do público como uma característica da gauchesca. ou de Jorge Luís Borges, para quem a singularidade desta literatura está em se realizar como uma produção autenticamente popular, apesar de sua origem culta. Nesta mesma linha, vale conferir em RAMA, Angel. "La invención de un público." In: Los gau-chipolíticos rioplatenses. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1982. (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, V.152) p.163.

(124) MARECHAL, Leopoldo. op. cit., p.84.

- (125) IDEM. Ibidem. p.88.
- (126) IDEM. Ibidem. p.87
- (127) IDEM. Ibidem. p.89
- (128) IDEM. Ibidem. p.89.
- (129) IDEM. Ibidem. p.89
- (130) IDEM. Ibidem. p.89-90.
- (131) IDEM. Ibidem. p.91.
- (132) IDEM. Ibidem. p.91
- (133) RIVERA, Jorge B. La primitiva literatura gauchesca. Buenos Aires. Jorge Alvarez, 1968, p.22-3.
- (134) IDEM. Ibidem. p.24
- (135) IDEM. Ibidem.
- (136) IDEM. Ibidem. p.10. O caráter militante da gauchesca reaparece em Eduardo Romano, reafirmando, nestes críticos, uma leitura tipicamente peronista, na qual prevalece a recuperação do discurso popular, como agente de protesto social. Beatriz Sarlo denomina estas abordagens exaltadoras e, às vezes acríicas, de "círculo epistemológico do populismo cultural." (El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927). Buenos Aires, Catálogos, 1985). A autora de Literatura/Sociedade ressalva, contudo, o caráter despojado e pioneiro de Rivera e seus estudos sobre o folhetim.
- (137) Formas primárias ou precursoras e forma inicial são denominações usadas pelo próprio Rivera.
- (138) RIVERA, Jorge B. op. cit. p.29.
- (139) De acordo com Borges, os autores gauchescos, ao contrário dos "payadores", não se preocupam em corrigir e melhorar a fala do povo, mas procuram, isto sim, manter fidelidade à rudeza deste falar. Sobre este assunto, talvez seja interessante rever a postura de Borges, que pode ser encontrada, também, no presente trabalho.

- (140) cfr. RIVERA, Jorge B. "Gauchos y 'orilleros'". In: La primitiva literatura gauchesca. Buenos Aires. Jorge Alvarez , 1968. p.39-41.
- (141) cfr. Nota 119 do presente trabalho, quando tratamos deste assunto em Jorge L. Borges.
- (142) Este ensaio pode ser encontrado em:
- ROMANO, Eduardo. Sobre poesía popular argentina. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1983, p.9 (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 200).
- (143) Não se pode esquecer que fato semelhante ocorre no Brasil do Romantismo, apenas alterando o primeiro modelo colonial. O próprio Gutiérrez é citado por Joaquim Norberto em seu ensaio sobre a nacionalidade da literatura brasileira, estampado na Minerva Brasiliense em 1860.
- (cfr. COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada. O espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio; São Paulo, Eduspe, 1968. p.51).
- (144) Romano os chama de "copleros". cfr. ROMANO, Eduardo. op. cit., p. 11.
- (145) "(...) llamo cultivado al escritor cuya capacidad verbal depende en definitiva de alguna poética metropolitana (a la de los países europeos se sumaría, con el tiempo, la de Estados Unidos) que lo 'alimente' y a cuyo ritmo de renovación está, por eso, subordinado." ROMANO, Eduardo. op. cit., p.11-12.
- (146) Nacionalismo este, ao qual Mário de Andrade chamou de rotular.
- (147) ROMANO, Eduardo. op. cit., p.12.
- (148) IDEM. Ibidem. p.19
- (149) IDEM. Ibidem. p.22-3.
- (150) IDEM. Ibidem. p.25.
- (151) IDEM. Ibidem. p.32.

(152) Romano, apesar de criticar o uso dos modelos metropolitanos, a propria-se, aqui, de uma teoria, defendida por Bakhtin, para quem a polifonia se caracteriza pela multiplicidade de vozes plenivalentes e consciências independentes e imiscíveis, ou melhor - "Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade."

crf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. (Trad. de Paulo Bezerra), Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p.2.

(153) ROMANO, Eduardo. op. cit., p.36.

(154) Romano cita Elias Regules (Uruguai) e Martiniano Leguizamón (Argentina). Em Rama, estes escritores se enquadram ao que ele chama de "gauchesca domesticada."

(cfr. RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1982 (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, v.152)).

(155) ROMANO, Eduardo. op. cit., p.44.

(156) Sobre este poema, Romano concorda com Borges "criollista".

(cfr. ROMANO, Eduardo. op. cit., p.47).

(157) ROMANO, Eduardo. op. cit., p.51.

(158) O que reitera a postura de Borges de vinte, no que diz respeito à associação entre o gaúcho e o "compadrito" e sobre a qual discorda Jorge B. Rivera. Veja-se, neste nosso estudo, as posições de Borges e de Rivera.

(159) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1982. (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, v.152), p.178.

(160) IDEM. La ciudad letrada. Montevideo. Fundación Internacional Angel Rama, 1984, p.9 (Há tradução brasileira de Emir Nader. São Paulo, Brasiliense, 1985).

- (161) IDEM. Ibidem. p.22.
- (162) Grifado por RAMA.
- (163) RAMA, Angel. La ciudad letrada. op. cit. p.39.
- (164) IDEM. Ibidem. p.54.
- (165) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. op. cit. p.9.
- (166) "Son formas literarias específicas que se producen dentro de las literaturas cultas o de las populares e introducen subdivisiones dentro de sus normas." (cfr. IDEM. Ibidem. p.23).
- (167) Sobre Memórias de um sargento de milícias, Antônio Cândido afirma - "Há no Romantismo certas obras de ficção que poderíamos chamar de excêntricas em relação à corrente formada pelas outras. Num conjunto de livros que exprimem, de modo mais ou menos simultâneo, as diversas tendências da ficção romântica para o fantástico, o poético, o quotidiano, o pitoresco, o humorístico, elas encarnam de modo quase exclusivo uma ou outra dentre elas, ficando assim meio à parte, como as Memórias de um Sargento de Milícias". (cfr. CÂNDIDO, Antônio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 5ª ed. Belo Horizonte. Itatiaia. 1975, v.1, p.215).
- (168) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. op. cit. p.32.
- (169) Como também o fazem outros críticos, entre eles, Jorge B. Rivera, cuja posição sobre este assunto pode ser conferida no presente trabalho à página 58.
- (170) cfr. RIVERA, Jorge B. La primitiva poesía gauchesca. Buenos Aires. Jorge Alvarez, 1968.
- (171) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. op. cit. p.61
- (172) IDEM. Ibidem. p.42.
- (173) IDEM. Ibidem. p.95.
- (174) Como em Eduardo Romano. Sobre este assunto, incluindo a relação deste ponto de vista com a teoria bakhitiniana da polifonia, já nos referimos à página 62 do presente trabalho.

- (175) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. op. cit. p.157.
- (176) IDEM. Ibidem. p.151
- (177) ALTAMIRANO, Carlos et SARLO, Beatriz. Literatura/Sociedade .
Buenos Aires, Hachette, 1983. p.31.
- (178) MOURALIS, Bernard. As contra-literaturas. (Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia). Coimbra .
Livraria Almedina, 1982.
- (179) Segundo ele, existem algumas modalidades que conseguem, de modos diversos, subverter o campo literário. Entre elas, refere-se primeiramente ao texto do exotismo, o qual constitui apenas uma tentativa de subversão. Em seguida, considera o discurso que introduz o povo e o elemento popular como tema literário. Neste, mais uma vez, ainda não desaparece a possibilidade da manipulação elitista e, além do mais, é preciso distinguir aqui os textos sobre o povo e os textos criados pelo povo. Neste aspecto, Mouralis discute ainda as próprias concepções ideológicas que definem o "povo": a) como um ser coletivo (confundido com o termo nação; b) como determinante da classe operária; c) como uma natureza profunda exaltada por um setor da literatura das classes dominantes. A terceira modalidade seria a do texto negro-africano. Entendidas, estas três formas de discurso, como ameaças à homogeneidade da literatura institucionalizada, talvez se possa acrescentar aqui, como tentativa de subversão também, os textos gauchescos.
- IDEM. Ibidem. p.12-13.
- (180) LAMBORGHINI, Leónidas. "El gauchesco como arte bufo". Tiempo Argentino (Cultura). Buenos Aires, 23 jun 1985, p.2-4.
- (181) Usamos, aqui, o neologismo distorsivo, por ser esta expressão a que melhor sintetiza as idéias de distorção e de corrosão.
- (182) IDEM. Ibidem. p.2.
- (183) IDEM. Ibidem. p.2.
- (184) RAMA, Angel. La ciudad letrada. Montevideo. Fiar. 1984 (Há tradução brasileira: A cidade das letras, São Paulo. Brasilense, 1985).

(185) DONGHI, Tulio Halperín. José Hernández y sus mundos. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Instituto Torcuato Di Tella. 1985 (Colección Historia y Sociedad) p.29.

(186) IDEM. Ibidem. p.27.

II - ANTÔNIO CHIMANGO, UM TEXTO À DERIVA

(187) Trata-se do tópico moralista estudado por CURTIUS, Ernst Robert. Literatura européia e Idade Média latina. (Trad. Teodoro Cabral) Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro. Biblioteca Científica Brasileira. Série B-V. p.98.

(188) IDEM. Ibidem. p.99.

(189) Como nos casos de Augusto Meyer (Prosa dos pagos, op. cit.), Guilhermino César ("Prefácio" ao Antônio Chimango, op. cit.) e Maria Helena Martins (Agonia do heroísmo, op. cit.).

(190) Segundo Halperín Donghi, para José Hernández "descubrirse en Martín Fierro significa hasta cierto punto transformalo en él mismo". cfr. op. cit., p.289.

(191) Nossa intenção, se possível, será a de complementá-lo, exatamente como ficou sugerido pela ensaísta ao final de seu estudo.

cfr. MARTINS, Maria Helena. Agonia do heroísmo. (Contexto e trajetória de Antônio Chimango). Porto Alegre . Editora da UFRGS, L&PM, 1980.

(192) cfr. op. cit., p.84.

(193) Maria Helena Martins se refere a um jogo de espelhos, no qual o poeta conquista a cumplicidade do público, ao mesmo tempo em que se desobriga das responsabilidades pelo que se diz no texto. Apesar de concordarmos com esta idéia, buscamos, ainda, o último reflexo deste espelho, que talvez esteja vinculado à própria relação escritor/linguagem.

cfr. op. cit., p.83.

(194) Usamos o termo "distanciamento" na mesma acepção empregada por Wayne C. Booth, n'A retórica da ficção - "Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos (...) Os elementos normalmente discutidos dentro do 'distanciamento estético' têm obviamente o seu papel: distanciamento no tempo e no espaço, diferenças de classe social ou convenções de fala e modo de vestir - estes, e muitos outros, servem para controlar o sentido de que estamos a lidar com um objecto estético, do mesmo modo que as lousas de papel e outros efeitos de cena não realistas do drama moderno tem um efeito de 'alienação'.

cfr. BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. (Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro), Lisboa, Arcádia, 1980, p. 171.

(195) Mais tarde veremos que, também, o próprio texto se incluirá em outros planos.

(196) Quando nos referimos ao real, pensamos no conjunto de ações e experiências que se transformam, em argumento, tema ou motivo só depois de ter sido interpretado através do prisma do ambiente ideológico, só depois de ter assumido um corpo ideológico concreto. Como diz Bakhtine, uma realidade que de facto não tenha sido interpretada ideologicamente está, por assim dizer, ainda em bruto, não adquiriu um conteúdo literário específico. Ela seria quando muito uma estrutura de sentimento comum entre fenómenos separados. A esse elemento, que pertence tanto ao horizonte ideológico quanto à estrutura do texto, podemos denominar, como Bakhtine, ideograma. (cfr. Estética e teoria do romance, p.81). Ou ainda, como ideograma, assim definido por Beatriz Sarlo - "El ideograma es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideograma articula los contenidos de la conciencia social (...)" cfr. ALTAMIRANO, Carlos et SARLO, Beatriz. Literatura/Sociedade. Buenos Aires. Hachette, 1983. p.35.

(197) Para a localização das estrofes, ou de partes das mesmas, citadas em nosso trabalho, usamos um "E" entre parênteses, seguido do número da estrofe, em romano.

O citado aqui e os que se seguirão no decorrer de nossa análise foram retiradas de:

JUVENAL, Amaro, pseud. (BARCELLOS, Ramiro Fortes de) .
 "Antônio Chimango." Província de São Pedro, 6, Porto Alegre, 1946.

(198) Usamos aqui a terminologia de Roland Barthes, para quem o texto é o "entrelaçamento perpétuo com o seu sujeito". Nesta relação, a impossibilidade de preenchimento do desejo expõe o texto à carência de simbolização, o que provoca a metáfora. Da suspensão do significado resulta o corpo neutro ou o texto à deriva.

cfr. BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes .
 (Trad. de Leyla Perrone-Moisés), São Paulo, Cultrix, p.142.

(199) De acordo com Dante Moreira Leite, já no século XVIII, o romantismo garantiu a valorização das peculiaridade das línguas nacionais, das tradições de cada país e, desta forma, "a imitação e o modelo perdem o valor e, ao contrário, tornam-se condenáveis."

cfr. LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro.
 2ª ed., São Paulo, Pioneira, 1969, p.165.

(200) BARRETO, Lima. Os bruzundangas. São Paulo, Ática, 1985. p. 16. (Série Bom Livro).

(201) LEITE, Dante Moreira. op. cit.

(202) CURTIUS, Ernst Robert. op. cit., p.99.

(203) Este recurso nos lembra Os contos de Belazarte.

cfr. ANDRADE, Mário de. Os contos de Belazarte. 7ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980. (Obras Completas de Mário de Andrade, v.V).

(204) Para Lamborghini, "la parodia es un recurso reprimido que los diccionários definen como 'lo cómico-imitativo': en términos más amplios, esto podría ser espresado así: la parodia es siempre una relación de semejanza y contraste com un modelo determinado".

cfr. LAMBORGHINI, Leônidas. op. cit., p.2.

(205) HERNÁNDEZ, José. "El gaucho Martín Fierro". In: TISCORNIA, Eleutério F. op. cit., p.7.

(206) A idéia do "brincar" se liga ao que Roland Barthes chama de "prazer do texto". Segundo o crítico francês, na luta contra o estereótipo, que é devorador, o escritor busca o texto, onde passa a devorar e a ser devorado. No espaço da escritura o sujeito se anula e se unifica - "sou, mas sou meu imaginário". Assim, este devorar e ser devorado é o próprio prazer do texto, do escritor e do leitor. Neste sentido, Barthes afirma que é preciso descobrir o espaço do prazer, engatar o leitor, trazê-lo para dentro do texto. E como fazer isto? O leitor deve ser chamado à cumplicidade na relação edipiana estabelecida entre o escritor e a língua materna, em afronta ao estereótipo, autêntico representante do mundo cultural, do mundo simbólico. Portanto, o trabalho do escritor está em rodear "a mãe" - a língua materna, trazendo-lhe sempre uma brincadeira ou um jogo novo, agradando-a, fazendo-se desejado por ela. Desta forma, então, o texto se torna o tecido do desejo.

cfr. BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Paris, Seuil, 1973.

(207) ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter/ Mário de Andrade. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, p.7.

(208) cfr. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

É interessante registrar também a definição de Eleutério Tiscornia, para quem "el chimango es ave de rapiña, tan vulgar como despreciable, propia de la región del litoral. Su afición a la carne para sustentarse la ceba, de preferencia, en los animales muertos. Profiere de contínuo un grito agudo y destemplado".

cfr. TISCORNIA, Eleutério F. op. cit., p.362.

(209) Através da relação harmoniosa entre homem e paisagem, somada à procura de uma língua nacional, Fante Moreira Leite anali-

sa o "programa" nacionalista de alencar, que muito contribuiu para a formação de uma imagem positiva do Brasil.

cfr. LEITE, Dante Moreira. op. cit., p.p.174-5.

(210) PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p.230. (Coleção Vera Cruz, v.138).

(211) Na 22ª edição pela Martins Livreiro - Editor, encontramos cobra no lugar de cabra.

cfr. JUVENAL, Amaro. Antônio Chimango; poemeto campestre (sátira política) por Amaro Juvenal, pseud. de Ramiro Fortes de Barcellos. 22ª ed. Porto Alegre, Martins Livreiro - Editor, 1982, p.17.

(212) SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo, Duas Cidades. 1977.

(213) "Um punquista me afirmou há tempo que a sociedade se compõe de malandros e otários. Não seria possível achar um terceiro grupo; até nos indivíduos mais inexpressivos há, latentes, as qualidades que determinam uma das duas categorias. Inútil que rermos destruir a ordem natural. O malandro veio ao mundo para esfolar, o otário deve ser esfolado - e, quer estejamos de acôrdo quer não estejamos, a operação dolorosa tem de realizar-se, porque isto é a vontade de Deus (...)

Os de mais respeito são os ciganos, que já não são ciganos e talvez nem tenham nenhum sangue deles, mas vivem à toa, aboletam-se no campo ou em pontos de rua, em barracas, ligam-se a diversas mulheres e usam uma algaravia arrastada, para ganhar importância. O sertanejo evita-os, nega-lhes um caneco d'água em tempo de sêca e, invariavelmente, ensina-lhes o caminho errado."

cfr. RAMOS, Graciliano. "Transação de Cigano". In: Viventes das Alagoas. 2ª ed., São Paulo, Martins, 1967, p. 97.

(214) Também podemos relacionar com Machado de Assis a idéia da premonição n'A Cartomante. Em ambos - Antônio Chimango e A Cartomante - equaciona-se a idéia da vidente como elemento de secandeador de uma trapaça, que se estenderá por todo texto e fora dele.

Em Machado de Assis -

"Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse, ignorava o preço.

- Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

- Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha.

O preço usual era dois mil-réis".

ASSIS, Machado de. "A cartomante". In: Cantos, São Paulo, Ática, 1977, p.80.

- (215) Vale registrar aqui, a leitura crítica realizada por Maria Helena Martins a este respeito:

"A simpatia e a admiração por Lautério ficam também declaradas no episódio em que o tropeiro reencontra o gado, depois do estouro da boiada (V, 161-2). Além disso, outro indicio da importância que lhe concede está no fato de ser essa a única personagem onomasticamente identificada em Sa. As demais aparecem hierarquizadas como representantes de estamentos sociais característicos do homem do campo: o proprietário da terra é o patrão, a quem se submete o capataz que, por sua vez, está acima do peão e do tropeiro. Ou são assinaladas por seus traços raciais, também hierarquicamente: o mulato é visto como sujeito esperto, acima do índio e do caboclo, enquanto o negro é menosprezado."

cfr. MARTINS, Maria Helena. op. cit., p.86-87.

- (216) Aqui se percebe o questionamento do mito da liberdade, preservado pelos regionalistas e encarnado no "monarca das coxilas" e no "centauro dos pampas". Neste sentido, Ricardo E. Rodríguez Molaz chama a este mascaramento do "domínio de los menos" sobre "los más" de "represión sublimada".

cfr. RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo E. op. cit., p.299.

- (217) A inferioridade como herança da escravidão e da mestiçagem aparece na definição do caráter brasileiro, segundo Nina Rodrigues, por exemplo: "Em resumo, Nina Rodrigues aceitava integralmente o evolucionismo do século XIX e considerava que, entre os outros países, o Brasil se inferiorizava, não só pela existência de negros, mas também pela mestiçagem".

cfr. LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro. 2ª ed., São Paulo, Pioneira, 1969, p.215.

(218) Esta caracterização poderia incluir-se entre as teorias sobre o caráter nacional brasileiro examinadas por Dante M. Leite.

cfr. LEITE, Dante Moreira. op. cit.

(219) O grifo é nosso.

(220) "Mangueira", aqui, entendida como "grande curral de gado, de pedra ou de madeira, junto ao edifício da estância".

cfr. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.1078.

(221) Na mesma linha de invenção utópica do clássico Thomas More, ou mesmo dentro da perspectiva restauradora de Lima Barreto no Triste fim de Policarpo Quaresma.

(222) Usando-se a expressão com a qual Mário de Andrade define o seu Macunaíma.

(223) Não se pode esquecer, de forma alguma, que estância, além da acepção empregada no poema - a de fazenda, também pode significar "grupo de versos que apresentam, comumente, sentido completo; estança, estrofe."

cfr. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. op. cit., p. 728.

(224) TISCORNIA, Eleutério F. "La vuelta de Martín Fierro". In: Martín Fierro: comentado y anotado. Buenos Aires, Coni, 1925, p.137.

(225) De acordo com Hodgart, portanto, "la técnica básica del satírico es la reducción: la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamento de su estatura y dignidad".

cfr. HODGART, Matthew. La sátira. (Trad. de Angel Guillén), Madrid, Guadarrama, 1969. p.115, (Biblioteca para el Hombre Actual, 43).

(226) Segundo Augusto Meyer - "Ja se tentou aproximar esse episódio dos conselhos de Viscacha em 'La vuelta de Martín Fierro'. Sem razão, a meu ver; numa literatura de temas necessariamente limitados, cuja modulação será restrita por forçadas

circunstâncias, ocorrem coincidências, fora de qualquer imperativo de imitação literária. Nesse caso, por exemplo, apenas coincide o tom cínico dos conselhos; quanto ao sentido original não vejo termo de comparação".

cfr. MEYER, Augusto. Prosa dos pagos. op. cit., p. 213.

(227) TISCORNIA, Eleutério F. op. cit., p.224.

(228) No trabalho de Maria Helena Martins sobre Antônio Chimango, por exemplo, este é um dos pontos chaves para a sua análise.

cfr. MARTINS, Maria Helena. op. cit.

(229) RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo E. op. cit., p. 134.

(230) De acordo com Josefina Ludmer, nesta "alianza cultural-verbal" está a primeira lógica da gauchesca.

cfr. LUDMER, Josefina. "Quién educa". Revista de Filosofía. Buenos Aires, Ano XX, nº 1, 1985, p.p.103-116.

(231) Augusto Meyer escreve sobre a projeção da lenda do Negrinho do Pastoreio no Rio Grande do Sul, em

MEYER, Augusto. "Negrinho do Pastoreio". In: Prosa dos pagos. op. cit., p.93.

(232) Aqui, consideramos o "escrever" como um dos postulados da literatura séria.

(233) Segundo o crítico, quando Fierro e seus filhos partem, cada um na direção de um dos pontos cardeais, revela-se a metáfora da unificação nacional.

cfr. MARECHAL, Leopoldo. op. cit.

(234) MARTINS, Maria Helena. op. cit.

Já Augusto Meyer e Guilhermino César fizeram esta leitura referencial do texto.

(235) Segundo Joseph Love, o chefe político rio-grandense foi realmente atraído por esta filosofia -

"Como muitos de sua geração, Castilhos era discípulo ardoroso de Augusto Comte. O positivismo comtiano começara a penetrar no pensamento brasileiro na década de 1860 e, na época

em que Castilhos chegou a São Paulo, fizera um número considerável de adeptos entre as escolas profissionais brasileiras."

cfr. LOVE, Joseph L. "Da agitação à consolidação". In: IDEM. O regionalismo gaúcho e as origens da revolução de 1930. (Trad. de Adalberto Marson), São Paulo, Perspectiva, 1975, p.37-8. (Coleção Estudos, 37).

CONCLUSÃO: o número específico da gauchesca é o dual

- (236) MARTINS, Maria Helena. op. cit., p.142.
- (237) IDEM. Ibidem, p.143.
- (238) LUDMER, Josefina. op. cit.
- (239) Referimo-nos à ronda no sentido de pastorear gado. Não se pode esquecer, porém, a relação entre ronda e bricadeira, que se encontra em Luís da Câmara Cascudo. Neste sentido também, encontramos no Dicionário do folclore brasileiro que "nos velhos romances, brincar é a junção carnal." Aqui retorna a idéia de Barthes, para quem o texto representa o lugar do desejo.
- (240) HODGART, Matthew. op. cit., p. 115.
- (241) IDEM. Ibidem. p.123.
- (242) IDEM. Ibidem. p.128.
- (243) MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. op. cit., p.327.
- (244) HODGART, Matthew. op. cit., p.130.
- (245) Usamos a expressão "tramóias" no mesmo sentido expressado por Leônidas Lamborghini.
- cfr. LAMBORGHINI, Leônidas. op. cit., p.4.
- (246) RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. p.192.
- (247) IDEM. Ibidem. p.63.

- (248) IDEM. Ibidem.
- (249) LUDMER, Josefina. op. cit.
- (250) É importante lembrar que o texto é de 1915, sendo, portanto, revelador das crises provocadas pelo advento da modernidade no Brasil.
- (251) BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. 20ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1978. (Obras de Lima Barreto, v. II).
- (252) LUDMER, Josefina. op. cit.
- (253) SANTIAGO, Silviano. "Uma ferroada no peito do pé (Dupla Leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma)". In: Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p.175-6. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v.44).
- (254) GUATTARI, Felix. Identidade cultural: uma cilada?" In: IDEM et ROLNIK, Sueli. Micropolítica. Cartografias do desejo. Petrópolis, Vozes, 1986, p.70. Ainda nesta linha de análise, afirma Guattari que nem toda produção cultural foi agenciada e, portanto, alienada -

"A reapropriação de elementos culturais de origem muito heterogênea que se dá, por exemplo, no candomblé, costuma ser tratada como pertencente a uma identidade cultural separada, e que estaria sendo resgatada. No entanto, ao que tudo indica, essa prática tem, ao contrário, um caráter criativo de invenção de uma espécie de religião num contexto, ao fim e ao cabo, muito modernista. Aliás, isso parece ser uma característica da situação do continente latino-americano de modo geral. Ele não foi completamente devastado pelas semióticas capitalísticas e dispõe de reservas extraordinárias de meios de expressão não-logocêntricos, podendo se articular em formas de criação totalmente originais."

(cfr. IDEM. Ibidem. p.72).

BIBLIOGRAFIA

ALCALÁ, May Lorenzo. "Uruguai: Montevideanismo o criollismo". Clarín, Buenos Aires, 26 mar, 1983. p.4-5.

ALENCAR, José de. "Prefácio a Sonhos D'Ouro". In: Romances Ilustrados de José de Alencar. 5ª ed., São Paulo, José Olympio, 1967. (v.6)

_____. O gaúcho. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964.

ALLEMAN, Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire". Poétique, 36, nov. 1978, 385-398.

ALTAMIRANO, Carlos et SARLO, Beatriz. Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires, Centro Editor da America Latina, 1983. (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 198).

_____. Literatura/Sociedade. Buenos Aires, Hachette, 1983.

ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ANDRADE, Mário de. "Literatura Modernista Argentina III". In: RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Mário de Andrade/Borges. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____. Táxi e Crônicas no Diário Nacional: estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald de. "A sátira na literatura brasileira". Conferência pronunciada no auditório da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo em 21 ago de 1945 (separata).

_____. Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. (Obras Completas, v. 9).

ANTELO, Raúl. Na Ilha de Marapatã. Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1978. (Tese de Mestrado). São Paulo, HUCITEC/Florianópolis, Ed. da UFSC (no prelo).

APTER, David E. Política de la modernización. (Trad. Enrique Molina de Vedia e Iara Maria Llosa de Molina), Buenos Aires, Paidós. (Biblioteca de Economía, Política, Sociedad, Série Mayor, v. 5).

ARA, Guilherme. "Situación Actual del Regionalismo". Clarín, Buenos Aires, 8 set. 1983, p.1-3.

ARGUEDAS, José Maria. Formación de una cultura nacional indoamericana. México, Siglo Veintiuno, 1975.

ARREGUI, J.J. Hernández. O que é o ser nacional? (Trad. de Bráulio Ribeiro), Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1971. (Estudos sobre o Brasil e a América Latina. v.15).

ASSIS, Machado de. "Notícia da atual literatura brasileira; instinto de nacionalidade". In: Obra Completa. Org. Afrânio Coutinho - Rio de Janeiro, Aguilar, 1962, v.3, p.804.

_____. Contos. 6ª ed. São Paulo, Ática, 1977. (Série Bom Livro).

- AUERBACH, Erich. Mimesis. (Trad. Suzi Sperber), São Paulo, Perspectiva, 1976.
- AUZA, Nestor Tomas. "Catolicos y liberales en la generación del ochenta". Clarín, Buenos Aires, 25 jun. 1981, p.8.
- BANDEIRA, Manuel. Andorinha, andorinha. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BAKHTINE, Mikhail. La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de Rabelais. Madrid, Barral, 1971.
- _____. Problemas da poética de Dostoiévski. (Trad. de Paulo Bezerra), Rio de Janeiro, Ed. Forense - Universitária, 1981.
- BARRETO, Lima. Os bruzundangas. São Paulo, Ática, 1985. (Série Bom Livro).
- _____. Marginália. São Paulo - Rio de Janeiro, Mérito, 1953.
- _____. Triste fim de Policarpo Quaresma. 20ª ed, São Paulo, Brasiliense, 1978. (Obras de Lima Barreto, v.II).
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo, Cultrix, 1978 (7/01/1977).
- _____. Fragmento de um discurso amoroso. (Trad. de Hortênsia dos Santos), Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- _____. O grau zero da escritura. São Paulo, Cultrix, 1971.
- _____. Le plaisir du texte. Paris, Seuil, 1973.
- _____. Roland Barthes par Roland Barthes. Paris, Seuil, 1975.
- BASTOS, Augusto Roa. "Identidad cultural". Clarín, Buenos Aires, 17 fev. 1983, p.5.

- BENARÓS, León. "Romancero criollo". Clarín, Buenos Aires, 2 jun. 1977, p.6.
- BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. (Trad. de Maria Teresa H. Guerreiro), Lisboa, Arcádia, 1980. (Coleção Artes e Letras).
- BORGES, Jorge Luís. Discusión. 3ª ed, Madrid, Alianza, 1983.
- _____. "Lugones, una obra maestra". Clarín, Buenos Aires, 27 out. 1983, p.5.
- _____. El Martín Fierro, Buenos Aires, Columbia, 1953.
- _____. Obras completas en colaboración. Madrid/Buenos Aires, Alianza Tres/Emecé, 1972.
- _____. "Prólogo". in DEL CAMPO, Estanislao. Fausto, Buenos Aires, Editorial Nova, 1946. (Colección Mar Dulce).
- _____. Prólogos. Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.
- BOSI, Alfredo. "O fio vermelho". FOLHETIM, Dom, 10 de maio de 1981, p.4-5.
- _____. A Literatura Brasileira: O Pré-Modernismo. 4ª ed, São Paulo, Cultrix, 1973, v.V.
- _____. "Moderno e modernista na Literatura Brasileira". Temas, 6, São Paulo, 1974, p.141-142.
- _____. "O nacional, artigo indefinido". FOLHETIM, Dom, 10 de maio de 1981, p.5.
- _____. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, Ed. da USP, 1977.
- BOTAS, Olga Fernândes Latour de. Folklore y poesía argentina. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.
- BROCA, Brito. A vida literária no Brasil - 1900. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

- CAHIERS, littérature orale, nº 5, Paris, Publications Orientalistes de France, 1980.
- CANCLINI, Néstor Garcia. "Políticas culturais na América Latina". (Trad. de Wanda Caldeira Brant), Novos Estudos, São Paulo, CEBRAP, nº 2, jul, 1983, v.2, p.39-51.
- CÂNDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira. (Momentos Decisivos). 5ª ed, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, Ed. da USP, 1975, v. 1 e 2.
- _____. Literatura e Sociedade. 5ª ed, São Paulo, Nacional, 1976.
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". Argumento, Rio de Janeiro, nº 1, out, 1973, p.24.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 4ª ed, São Paulo, Melhoramentos; Brasília, INL, 1979.
- CASTAGNINO, Raul H. "Presencia de los regionalismos en nuestra narrativa menor". La Prensa, Buenos Aires, 4 set. 1983, p.6.
- CERSOSIMO, Emilse B. "Literatura y profecia/Arlt, Sabato, Mariscal, Güiraldes". Clarín, 3 nov. 1981, p.2.
- CESAR, Guilhermino. "Assunto inesgotável". Correio do Povo. Porto Alegre, 12 ago. 1978. Caderno de Sábado, nº 530, p.3.
- _____. "Época, merecimento e influência de Antônio Chimango". Província de São Pedro, Porto Alegre, 6, 1946, p. 135.
- _____. História da literatura do Rio Grande do Sul. 2ª ed, Porto Alegre, Globo. 1971 (Coleção Província, 10).
- CHACON, Alfredo. Cultura y dependência. Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- CHAVES, Flávio Loureiro. Ficção latino-americana. Porto Alegre, UFRGS, 1973.

- CHAVES, Flávio Loureiro. Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.
- CHAVEZ, Fermín. "La recuperación de la conciencia nacional". Clarín, Buenos Aires, 20 out. 1983, p.7.
- _____. Poesía rioplatense en estilo gaúcho. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- CIAN, Vittorio. La satira. Milano Francesco Vallardi, 1939.
- CORTÁZAR, Augusto Raúl. "Folklore literário e literatura folklórica" In: ARRIETA, R.A. org. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires, Peuser, 1959.
- COUTINHO, Afrânio. A tradição afortunada. O espírito de nacionalidade na crítica brasileira, Rio de Janeiro, José Olympio, São Paulo, Edusp, 1968.
- CURTIUS, Ernest Robert. Literatura Européia e Idade Média Latina. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957. (Biblioteca Científica Brasileira. Série B-V).
- DACANAL, José Hildebrando. Dependência, cultura e literatura. São Paulo, Ática, 1978, (Ensaio, 41).
- DAMASCENO, Athos. Imprensa Caricada do Rio Grande do Sul no Século XIX. Porto Alegre, Globo, 1962. (Coleção Província, 19).
- DEL CAMPO, Estanislao. Fausto. Buenos Aires, Editorial Nova, 1946. (Colección Mar Dulce).
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. Kafka por uma literatura menor. (Trad. de Júlio Castañon Guimarães), Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- DIAS, Cármen Lúcia de Souza. Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo, Ática, 1984 (Ensaio, 102).
- DOCA, Souza. "Regionalismo sul-rio-grandense na literatura". Rev. da Academia de Letras, Ano I, nº 1, dez, 1977.

DONGHI, Tulio Halperín. José Hernández y sus mundos. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, Instituto Torcuato Di Tella, 1985. (Colección História y Sociedad).

_____. História contemporânea de América Latina. 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1975.

EIKHEMBAUM, B.M. et alli. Formalismo y vanguardia. (Trad. A. Garcia Trado), Madrid, Alberto Corazón, 1970.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo. (Trad. de Lya Luft), Rio de Janeiro, Paz e Terra, Instituto Goethe, 1985. (Coleção Biblioteca Alemã, v. 8).

_____. "Letteratura come Storiografia". Il Menabò di Letteratura, 9, Torino, Einaudi, 1966, p.7-22. II

ESCARPIT, Robert. El humor. (Trad. de Delfín Leocádio Garasa), 2ª ed, Buenos Aires, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1972. (Biblioteca Cultural, Colección Cuadernos, 185).

ECO, Humberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1968.

FAORO, Raymundo. Os donos do poder. 3ª ed. Porto Alegre, Globo, 1959. v. 1 e 2.

FERREIRA FILHO, Arthur. História geral do Rio Grande do Sul. (1503-1974). Porto Alegre, Globo, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

- FOIX, Juan Carlos. Que es lo cómico. Buenos Aires. Columbra. 1966. (Colección Esquemas, v. 65).
- FRANCO, Jean. "La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco" Punto de Vista. Buenos Aires, ANO 1, nº 1, mar, 1978.
- FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. (Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos), São Paulo, Cultrix, 1973.
- GARBUGLIO, José Carlos. "Fôlego de gato (O regionalismo e suas versões)". In: Acta Semiótica et Linguística. São Paulo, Global, 1979. v. 3, p.55.
- GOLIN, Tau. A ideologia do gauchismo. Porto Alegre. Tchê, 1983.
- GRAMSCI, Antônio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- GRUNER, Eduardo "Ezequiel Martínez Estrada: el patriotismo de pensar". Tiempo Argentino, 7 ago. 1983, p.1-2.
- GUATTARI, Félix et ROLNIK, Suely. Micropolítica. Cartografia do desejo. Petrópolis, Vozes, 1986.
- GUIRALDES, Ricardo. "Guiraldes y la guerra". Clarín, Buenos Aires, 30 jun. 1983, p.4-5.
- GULLAR, Ferreira. Vanguardia e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1969.
- HAMILTON, Russel G. Literatura Africana. Literatura necessária. Luanda, INALD, 1981.
- HAUSER, Arnold. Introducción a la história del arte. Madrid. Guadarrama, 1961.
- HERNÁNDEZ, José. El gaucho Martín Fierro. In: TISCORNIA, Eleuterio F. Martín Fierro: comentado y anotado. Buenos Aires, Coni, 1925.
- HIDALGO, B. et alli. Poesia gauchesca. Caracas, Ayacucho, 1977.

- HODGART, Matthew. La sátira. (Trad. de Angel Guillén), Madrid, Guadarrama, 1969, (Biblioteca para el Hombre Actual, 43).
- HUTCHEON, Linda. "Ironie et Parodie: Stratégie et Structure". In: Poétique, 36, Paris, nov. 1978, p.467-477
- INDART, Juan Carlos. "Mecanismos ideológicos en la comunicación de masas: la anedocta en el género informativo". Lenguaje. Buenos Aires, Nueva Visión, 1 (1) abr. 1974.
- ISAACSON, José. Martín Fierro. Centenario. Testimonios. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas. Ministério de la Cultura e Educación, 1972.
- JITRIK, Noé. José Hernández. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina, 1971. (Vida y milagros de nuestro pueblo).
- JOLLES, André. Formas simples. São Paulo. Cultrix, 1976.
- JUSTO, Liborio. Argentina y Brasil en la integración continental. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina, 1983. (Biblioteca Política Argentina, 37).
- JUVENAL, Amaro. pseud. (BARCELLOS, Ramiro Fortes de) Antônio Chimgo. in Província de São Pedro, 6, Porto Alegre, 1946, p.140-4.
- LANDOLFI, Héctor. "La ley de la tierra". Clarín. Buenos Aires, 23 jun. 1983. p.8.
- LAMBORGHINI, Leónidas. "El gauchesco como arte bufo". Tiempo Argentina. (Cultura), Buenos Aires, 23 jun, 1985, p.2-4.
- LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro. 2ª ed. São Paulo. Pioneira. 1969.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Modernismo no Rio Grande do Sul. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
-
- . Regionalismo e Modernismo. São Paulo, Ática, 1978.

- LEUMANN, Carlos Alberto. La literatura gauchesca y la poesía gau-
cha. Buenos Aires. Raigal, 1953.
- LOBATO, Monteiro. "A caricatura no Brasil". In: Urupês. Outros con-
tos e coisas, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1943,
p.554. (Biblioteca do Espírito Moderno, Série 4ª, v. 18).
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: ramais e caminho. São
Paulo, Duas Cidades, 1972.
- LOVE, Joseph L. O regionalismo gaúcho e as origens da revolução de
1930. (Trad. de Adalberto Marson), São Paulo, Perspectiva,
1975. (Coleção Estudos, 37).
- LUDMER, Josefina. "Quién educa". Revista de Filosofía. Buenos Ai-
res, Ano XX, nº 1, 1985, p.103-116.
- LUGONES, Leopoldo. El payador y antología de poesía y prosa. Vene-
za, Ayacucho, 1979.
- MARECHAL, Elbia Rosbaco. Mi vida com Leopoldo Marechal. Buenos Ai-
res, Paidós, 1973.
- MARECHAL, Leopoldo. "Reivindicar lo argentino" Clarín. 10 nov.
1983, p.4-5.
- _____. "Simbolismos del Martín Fierro". In: El beatle
final y otras paginas. Buenos Aires, Centro Editor de América
Latina, 1981. (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 93).
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. Muerte y transfiguración de Martín
Fierro. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
(Capítulo, Las nuevas propuestas, 4v. 181, 182, 183, 184).
- MARTINS, Maria Helena. A agonia do heroísmo. (Contexto e trajetô-
ria de Antônio Chimango. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, L & PM,
1980.
- MEYER, Augusto. "Antônio Chimango". Correio do Povo, Porto Alegre,
21 ago, 1959, p.8.
- _____. Cancioneiro gaúcho. 2ª ed. Porto Alegre, Globo,
1959.

- MEYER, Augusto. "Política e literatura". Correio do Povo, Porto Alegre, 23 jan, 1960, p.10.
- _____. "Prefácio". Província de São Pedro, Porto Alegre, 6, 1946, p.140.
- _____. Prosa dos pagos. 3ª ed, Rio de Janeiro, Presença; Brasília, INL, 1979.
- MILLER, Carlos A. "Poesia Popular". Letras de Hoje, Porto Alegre, 8 e 9, dez. 1971.
- MOURALIS, Bernard. As contra-literaturas. (Trad. Antônio Filipe Rodrigues Marques e João David Pinto Correia), Coimbra, Livraria Almedina, 1982.
- NINYOLES, Rafael Li. Idioma y poder social. Madrid, Tecnos, 1972. (Colección de Ciencias Sociales, Série Sociología).
- ORNELLAS, Manoelito. Gauchos e beduinos. São Paulo, José Olympio, 1948 (Coleção Documentos Brasileiros).
- _____. "A origem da poesia crioula na sátira política". Fundamentos da Cultura Rio-grandense, 1ª série.
- POÉTIQUE. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris, Seuil. n° 36, nov. 1978.
- POMPÉIA, Raul. "Escritos Políticos. "Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira/Oficina Literária Afrânio Coutinho, FENAME, 1982 (Coleção Vera Cruz, v. 324 d. Obras completas de Raul Pompéia, v.5).
- PRIETO, Adolfo. "Desplazamientos de lecturas: Martín Fierro-Moreira" (mimeógrafo).
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma. 5ª ed, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Vera Cruz, v. 138).
- RAMA, Angel. La ciudad letrada. Montevideo, Fiar, 1984.

- RAMA, Angel. Los gauchipolíticos rioplatenses. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1982. (Capítulo, Biblioteca argentina fundamental, nº 152).
- RAMOS, Graciliano. Viventes das Alagoas. 2ª ed, São Paulo, Martins, 1967.
- REDFIELD, Robert et alli. Introducción al folklóre. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978. (Biblioteca total, Los fundamentos de las ciencias del hombre, 60).
- REVERBEL, Carlos. Permanência de "Antônio Chimango". Correio do Povo, Porto Alegre, 29 jan. 1978, p.19.
- _____. Prefácio. In: JUVENAL, Amaro. Antônio Chimango. 22ª ed, Porto Alegre, Martins Livreiro, 1982, p.7.
- RIBEIRO, Darcy. As américas e a civilização. Processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- RIVAS, Alberto Félix. El humorismo en el temperamento criollo. Buenos Aires, Plus Ultra, 1976. (Ensayos, v.15).
- RIVERA, Jorge B. "El conventillo" Clarín. Buenos Aires, 14 jul, 1983, p.1-2.
- _____. La primitiva literatura gauchesca. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- _____. "Producción deprimida". Clarín. Buenos Aires, 30 dez, 1982, p.4.
- ROBBE- GRILLET, Alain. "El realismo es un empobrecimiento de la realidad". Clarín. Buenos Aires, 16 jun, 1983, p.6-7.
- RODRIGUEZ MOLAS, Ricardo E. Historia social del gaucho. Buenos Aires. Centro Editor de America Latina, 1982. (Capítulo, Biblioteca Argentina fundamental, nº 159).
- ROJAS, Ricardo. La restauración nacionalista. 3ª ed, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1971).

- ROMANO, Eduardo. "Eduardo Romano: de la poesia cultivada a la popular". Tiempo Argentino. 25 set. 1983, p.3.
- _____. Sobre poesia popular argentina. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1983. (Capítulo, Las nuevas propuestas, nº 200).
- SABATO, Jorge Frederico. "La pampa prodiga: claves de una frustración". Clarín, Buenos Aires, 4 mar. 1982, p.6.
- SANGUINETI, Edoardo. Ideologia e linguagem. Porto, Portucalense; Lisboa, Estampa, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1982. (Coleção Literária, v.44).
- SARLO, Beatriz. Aula de Literatura Argentina II, dada na Facultad de Filosofia y Letras da Universidade de Buenos Aires, a 14 maio 1984. (transcrição mimeográfica).
- _____. El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina. (1917-1927). Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- _____. "Condiciones y conflictos de la literatura argentina". Clarín, Buenos Aires, 5 nov, 1981, p.1.
- _____. et alli. "Cultura Nacional y Cultura Popular". Punto de Vista, Buenos Aires, Año VI, nº 18, ago, 1983.
- SARMIENTO, Domingos Faustino. D. F. Sarmiento: política/organizador León Pomer, (Trad. de Vicente Cechelero), São Paulo, Ática, 1983. (Grandes Cientistas Sociais, 35).
- SECCHIA, Ofelia. Antologia de la poesía gauchesca. Buenos Aires, El Bagual, 1979. (Biblioteca Poemática del Decir Criollo, Selección gaucha del verso nativista popular y recitable).
- SÉNECA, Lucio Anneo. Apocolocíntosis del Divino Claudio. (Trad. Roberto Heredia Correa), México, Universidad Nacional de México, 1979. (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 10).

- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. (org.) Os pobres na literatura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SILVA, João Pinto da. História Literária do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Globo, 1930.
- SIMÕES LOPES NETO, J. O cancionero guasca. 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1980.
- _____. Casos do Romualdo. Contos Gauchescos. Porto Alegre, Globo, 1952.
- _____. Contos Gauchescos e Lendas do Sul. 10ª ed, Porto Alegre, Globo, 1978.
- SODRÉ, Muniz. Teoria da literatura de massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978. (Biblioteca Tempo Universitário, 49).
- TISCORNIA, Eleutério F. Martín Fierro: comentado y anotado. Buenos Aires, Coni, 1925.
- _____. Poetas gauchescos. Buenos Aires, Losada, 1974.
- TYNIANOV, J. et alli. Formalismo y vanguardia. (Trad. de Agustín García Tirado), Madrid, Alberto Corazón, 1970. (Comunicación, Série B).
- TAMAYO, Franz. Creación de la Pedagogía Nacional. La Paz, 1944
- TILL, Rodrigues. Posfácio. In: JUVENAL, Amaro. Antônio Chimango. Porto Alegre, Martins Livreiro, 1978, p.74-7.
- VALÉRY, Paul. Variedad I. (Trad. Aurora Bernardez e Jorge Zala-
mea), Buenos Aires, Losada, 1956.
- VARGAS LLOSA, Mario. "El nacionalismo cultural". Clarín. Buenos Aires, 18 fev. 1982, p.1.

- VICTORIA, Marcos. Ensayo preliminar sobre lo cómico. 3ª ed. Buenos Aires, Losada, 1958.
- VILLANUEVA, Amaro. Critica y pico. El sentido esencial del Martín Fierro. Buenos Aires, Plus Ultra, 1972.
- VIÑAS, David. Índios, Ejércitos y frontera. México, Siglo Veintiuno, 1982.
- VERÍSSIMO, José. Cultura, Literatura e Política na América Latina. Seleção e apresentação: João Alexandre Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. Marxismo e Literatura. (Trad. de Waltensir Dutra), Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- ZILBERMAN, Regina. A literatura no Rio Grande do Sul. 2ª ed. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982. (Série Revisão, 2).
- ZUMTHOR, Paul. Introduction à la poétique orale. Paris. Seuil, 1983.