

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL -
UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

Nara Marley Aléssio Rubert

**EM QUE ESPÉCIE DE *HOMBRE* O GAÚCHO SE
TRANSFORMOU?
(O REGIONALISMO NOS CONTOS GAÚCHOS DO
SÉCULO XX)**

Porto Alegre

2010

Nara Marley Aléssio Rubert

**EM QUE ESPÉCIE DE *HOMBRE* O GAÚCHO SE
TRANSFORMOU?
(O REGIONALISMO NOS CONTOS GAÚCHOS DO
SÉCULO XX)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira.

Prof. Dra. Jane Fraga Tutikian
Orientadora

Porto Alegre

2010

Pai e mãe, meus incentivadores em
todas as etapas de meus estudos.

Losangeles, meu par que alimenta o meu entusiasmo
pela literatura.
Raquel e Preta, minhas irmãs e meu fã clube.
Vó Maria (*in memorian*), tua luz continua a me
orientar.
Prô Jane, “orientadora” no sentido integral da
palavra.
Escolas São José, Notre Dame e CEM Integrado
UPF, que acompanharam com entusiasmo e vibração
minha caminhada.
...minhas ausências aconteceram para eu poder ser
um pouco melhor!

RESUMO

O regionalismo tem sido tema de discussões incansáveis, especialmente nas letras gaúchas, que têm um dos regionalismos mais bem definidos da literatura brasileira. Com este trabalho, buscamos entender quando se deu o início desta categoria, no gênero conto, na literatura do estado do Rio Grande do Sul e como avançou pelo século XX. Neste estudo, debruçamo-nos sobre as obras: *Tapera*, de Alcides Maya (1911), *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto (1912), *Campo fora*, de Cyro Martins (1934), e *Noite de matar um homem*, de Sérgio Faraco (1986), por entendermos serem pontos determinantes de uma escalada do regionalismo no conto gaúcho. O escritor com o primeiro trabalho de ficção regionalista, na concepção típica do termo, no gênero de que estamos tratando é Maya; depois dele temos um nome que é referência no conto gaúcho, Lopes Neto; a seguir, com uma pausa de mais de duas décadas, encontramos o “gaúcho a pé”, figura criada por Martins e, com uma lacuna bem maior, surge o contemporâneo Faraco, que dedicou uma parte expressiva de sua produção ficcional para o conto regionalista. Nenhum grande valor das letras gaúchas surgiu depois dele até os dias de hoje. A fundamentação teórica amparou-se em Lúcia-Miguel Pereira e seu conceito de “*o local*”; em José Clemente Pozzenato, por meio de suas discussões em torno do regional X universal; Antonio Candido, que traz uma tríplice divisão lúcida do regionalismo literário, à luz de teorias em torno da necessidade de acrescer consciência social e amplitude universal a esta categoria; além de Guilhermino Cesar, que nos fornece um importante diferenciador para o regionalismo gaúcho, que é “*a gauchesca*”. Esses teóricos e os autores ficcionais de nosso estudo ajudam a esclarecer os rumos que o regionalismo gaúcho tomou no conto do Rio Grande do Sul no século XX.

Palavras-chave: Conto gaúcho. Regionalismo. Século XX. Maya. Lopes Neto. Martins. Faraco

ABSTRACT

Regionalism has been the theme of tireless discussions, especially in Regional Gaucha lyrics, which have one of the most definite regionalisms in the Brazilian Literature. This work searches to understand when this category started, in the short story genre, in the literature of Rio Grande do Sul State and how it headed through the XX century. In this study, we lean over the works: *Tapera*, by Alcides Maya (1911), *Contos Gauchescos*, by João Simões Lopes Neto (1912), *Campo for a*, by Cyro Martins (1934), and *Noite de matar um homem*, by Sérgio Faraco (1986), as we understand them to be determinant points from a rising to regionalism, in the typical concept of the term, in the genre we are dealing with is Maya; after him there is a name which is reference in the Gaucho short stories, Lopes Neto; and after that, with a halt of more than two decades, we meet the 'walking gaucho', image created by Martins and, with an even bigger gap, appears the contemporaneous Faraco, who dedicated an expressive part of his fictional production to the regionalist short stories. No other great name, in the gaucho writing, appeared after him, until the present days. The theoretical fundamentation and the support of Lúcia-Miguel Pereira and her concept of 'local color'; José Clemente Pozzenato through his discussion around regional x universal. Antonio Candido, who a triple lucid division of the literary regionalism, under the light of the theories which go around the need to add social conscience and universal amplitude to this category; besides Gilhermino Cesar, who gives us an important differentiating point to the Gaucho Regionalism, which is 'the gauchesca'. There theoretic and fictional authors of our study help to clear the rumors that the gaucho regionalism took, in the short stories of Rio Grande do Sul, in the XX century.

Key words: Gaucho short stories. Regionalism. XX century. Maya. Lopes Neto. Martins. Faraco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DIVISÃO DA LITERATURA GAÚCHA.....	13
1.1 A literatura gaúcha e o gênero conto	18
2 O QUE É REGIONALISMO	22
2.1 A caminhada do regionalismo na literatura brasileira	27
2.2 A caminhada do regionalismo na literatura gaúcha	30
2.3 O regionalismo na obra de Maya, Lopes Neto, Martins e Faraco	33
2.4 Regionalismo na fronteira.....	41
2.5 A cor local e o regionalismo	49
3 SOBRE A GAUCHESCA	56
4 ALCIDES MAYA E A INAUGURAÇÃO DO CONTO NO REGIONALISMO DAS LETRAS GAÚCHAS	62
4.1 Análise dos contos de Alcides Maya.....	68
4.1.1 Tapera	68
4.1.2 Por vingança	70
4.1.3 Charqueada	73
4.1.4 Inimigos	76
4.1.5 Saudade.....	78
5 SIMÕES LOPES NETO E O NOME DO RIO GRANDE DO SUL NO CENÁRIO NACIONAL.....	80
5.1 Análise dos contos de João Simões	85
5.1.1 Trezentas onças.....	85
5.1.2 Negro Bonifácio	88
5.1.3 Batendo orelha	91
5.1.4 Contrabandista	92
5.1.5 Penar de velhos	95
6 CYRO MARTINS E O GAÚCHO A PÉ.....	98
6.1 Análise dos contos de Cyro Martins	101
6.1.1 Alma gaudéria.....	101
6.1.2 Saudade.....	103
6.1.3 Guri.....	105
6.1.4 Traste	107
6.1.5 Flete	109
7 SÉRGIO FARACO, UM REGIONALISTA DIFERENTE	111
7.1 Análise dos contos de Sérgio Faraco	115

7.1.1	Lá no campo	115
7.1.2	Travessia.....	119
7.1.3	A voz do coração	122
7.1.4	Dois guaxos	124
7.1.5	Hombre	127
8	QUEM ERA E EM QUEM SE TORNOU O “TIPO” GAÚCHO	130
8.1	O “gaúcho” nos autores regionalistas do século XX	132
8.1.1	O –gaúcho” em Alcides Maya	132
8.1.2	O –gaúcho” de João Simões Lopes Neto.....	134
8.1.3	O –gaúcho” de Cyro Martins	137
8.1.4	O –gaúcho” de Sérgio Faraco	139
8.2	O gaúcho e seu trabalho através do século XX.....	145
8.2.1	O gaúcho e o contrabando	152
8.2.2	Em síntese.....	155
8.3	Características do “tipo” gaúcho através dos contos	156
8.3.1	Vingança e revolta	156
8.3.2	Amargura e pessimismo	158
8.3.3	Hospitalidade	161
8.3.4	Inclinação ao companheirismo e à solidariedade	162
8.3.5	Rusticidade e simplicidade	165
8.3.6	Obstinação à sina	170
8.3.7	Fidelidade	171
8.3.8	Os castelhanismos na linguagem	172
8.3.9	Hombridade e coragem.....	175
8.3.10	Discriminação para com —os d’fora”	178
8.3.11	Honradez e dignidade	179
8.3.12	A presença do cavalo na vida o gaúcho.....	181
8.3.13	Apego à solidão	185
8.3.14	Apego à história.....	187
8.3.15	Ditados e adágios populares	189
8.3.16	Tradição da raça gaúcha	190
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
	REFERÊNCIAS.....	197

INTRODUÇÃO

A caminhada do regionalismo nas obras de ficção gaúcha estabelece um tema que não se esgota desde o aparecimento das obras de Alcides Maya, percorrendo o caminho de João Simões Lopes Neto, do gaúcho a pé de Cyro Martins, chegando a Sérgio Faraco, um “regionalista diferente”, que merece ser investigado. O que aproxima esses quatro escritores, além da investigação do conceito de regionalismo, é o fato de produzirem em muitos de seus textos uma literatura que se ambienta numa região de fronteira e, por isso mesmo, capaz de despertar, além do questionamento do “ser ou não ser regional”, também o de “ser ou não ser nacional”. Esses gaúchos suscitam uma investigação sobre a caminhada e a universalização do regionalismo.

Além de se pautarem no regionalismo, que foi tão importante na literatura gaúcha, eles também adotaram uma técnica de linguagem peculiar que ajuda a acompanhar a caminhada desse tipo de texto ficcional na linha literária brasileira do século XX.

Não bastassem as qualidades particulares de suas obras, Maya, Lopes Neto, Martins e Faraco são nomes que representam marcos na história do conto da literatura gaúcha: o primeiro inaugura o regionalismo afastando-se da idealização, depois do surgimento desta categoria no Romantismo; o segundo foi o primeiro grande nome do Rio Grande do Sul a surgir no cenário nacional e, provavelmente, o grande responsável pelas atenções que esta literatura tão peculiar despertou no nosso país; o terceiro, Martins, criou o gaúcho a pé que tão bem caracteriza o tipo regional gaúcho surgido na literatura moderna do Romance de 30; por fim, Faraco, o quarto nome, representa um “gauchismo que transcende, no momento em que os personagens crescem em complexidade alçados a nível universal, em que o homem extrapola suas fronteiras regionais e se mostra com as particularidades comuns ao ser humano em geral.” (FELIZARDO, 1979, p. 15).

Outra justificativa em que nos pautamos para realizar este trabalho é o pensamento de Mário de Andrade, o “Pa do Modernismo”, que se tornou um grande defensor do regionalismo gaúcho, categoria tão criticada nos primórdios da escola de 1922 por Oswald de Andrade. São de Mário de Andrade as palavras:

De todas as literaturas regionais do Brasil, tenho a impressão que a gaúcha é a que mais apresenta uma identidade de princípios, uma normalidade geral dentro do bom, uma consciência de cultura, uma igualdade intelectual e psicológica, que a tornam fortemente unida e louvável. (CESAR, 1994, p. 52).

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, diz que “a obra depende da ação de fatores do meio que nela se exprimem e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua

conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.” (1976, p. 21-22). Esta teoria é reforçada por Lúcia Miguel-Pereira, que também acredita na força do meio e do quanto ele determina o regionalismo na obra literária.

Se a obra recebe e exerce influência “sobre” e “do” elemento social, pode expressar determinada sociedade ou situação histórica. Assim, esses remanescentes da velha estrutura gaúcha, confrontados com o mundo urbano, merecem ser estudados como representantes de um povo condenado ao desaparecimento. Usando uma denominação do universo rosiano, são “personagens” originários de um espaço social especial, a campanha.

Outro nome que compartilha essa necessidade de discutirmos o regionalismo é Assis Brasil: “Já faz algum tempo que discutimos nossa circunstância regional e estamos dispostos à mudança. Vivemos um momento da transição e de câmbio de paradigmas.” (ASSIS BRASIL, 2005)

Tudo isso faz despertar o interesse de aprofundarmos esse tema, de deciframos paradigmas, um encantamento que surge a cada nova leitura de textos tão representativos e que nos despertam questões ainda não respondidas de todo. Sabemos que o regionalismo é um tema por demais estudado, mas isoladamente. Assim, acrescentamos “novos” estudos sobre autores já amplamente analisados, equiparando-os para avaliar que pontos os mantêm em contato e se essas aproximações podem nos fornecer um traço definidor do regionalismo gaúcho no decorrer do século XX.

A obra de Alcides Maya e João Simões Lopes Neto já foi, e ainda é, amplamente estudada. No entanto, esses nomes, colocados lado a lado a Martins e Faraco, fornecem-nos um grupo que, além de exemplar do regionalismo, permanece vivo, como vivo está Faraco, que ainda escreve com uma qualidade que os prêmios literários, a crítica e os leitores não questionam. Apesar disso, encontramos poucos estudos acadêmicos em nível de mestrado ou doutorado a respeito deste último autor.

Além disso, há uma justificativa pessoal, pois o tema *regionalismo gaúcho* sempre exerceu sobre nós um fascínio especial. Desde o processo de pós-graduação em nível de especialização nos dedicamos à literatura gaúcha e é em torno de temas adjacentes que tentamos conduzir, sempre que possível, os nossos estudos. A aproximação com a literatura instigante desses autores pretende dar continuidade a este interesse.

A nossa análise centra-se nas obras *Tapera*, de Alcides Maya, 1911, com os contos “Tapera”, “Por vingança”, “Charqueada”, “Inimigos” e “Saudade”; *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, 1912, contos “Trezentas onças”, “Negro Bonifácio”, “Batendo orelha”, “Contrabandista” e “Penar de velhos”; *Campo fora*, de Cyro Martins, 1934, com “Alma gaudéria”, “Saudade”, “Guri”, “Traste” e “Flete”; e, finalmente, *Noite de matar um homem*, de Sérgio Faraco, 1986, por meio dos contos “Lá no campo”, “Fravessia”, “A voz do coração”, “Dois guaxos” e “Homem”.

Essa seleção se deu com os contos que acreditamos ser do mais alto valor na literatura regional gaúcha. Alcides Maya –solta o seu canto de cisne” (CESAR, 1994, p. 53) no início do século XX, apresentando pela primeira vez questionamentos sobre a problemática social do regionalismo gaúcho; João Simões Lopes Neto é um dos melhores –costumistas sul-americanos” (p. 52) e, ao lado de Maya, vem com uma literatura –rica de motivações psicológicas e implicações sociais.” (p. 52). A continuação se dá com Cyro Martins, um escritor bem dotado, que conseguiu –levantar do chão da campanha esses gaúchos a pé que a idade moderna vai pouco a pouco reduzindo à condição de párias sociais” (p. 54); e encerramos com Sérgio Faraco, a quem a crítica não economiza elogios: é um autor com vários e importantes prêmios literários, citado como “um clássico vivo da literatura gaúcha”, –o maior escritor gaúcho vivo”, além de ser um –regionalista diferente” na classificação de Lea Masina.

Fazendo um panorama do regionalismo no início do século XX, com relação ao comportamento de Alcides Maya, Marlene Almeida (1994) faz uma divisão por décadas e classifica essa tendência, na década de 1920 no Rio Grande do Sul, como um "regionalismo renovador" e, na de 1930, como "regionalismo gaúcho", além de reconhecer que o *regionalismo* passou a ser considerado –uma expressão literária superada frente a novas modalidades estéticas” do período. Alcides Maya, no entanto, não aceita essa concepção –passadista” atribuída à narrativa regionalista e "reiterou o direito dos literatos rio-grandenses continuarem trabalhando a paisagem física e humana de seu estado, para concretizarem textualmente as personagens virtuais inspiradas pelo impacto emocional do ambiente gaúcho." (ALMEIDA, 1994).

Dante de Laytano, colaborador do *Jornal da Manhã*, entre junho e julho de 1936 fez uma longa série de entrevistas, denominada "Panorama de uma geração", com os principais representantes do movimento intelectual rio-grandense. Na maioria das opiniões percebemos a urgência de que a temática da literatura se adequasse à nova realidade estadual e nacional: a da evolução urbana e da industrialização. Os entrevistados censuravam basicamente a conotação localista dada ao regionalismo até então, –postulando a substituição do particular pelo universal.” (ALMEIDA, 1994). Para isso, apontavam como medida urgente –a atualização da literatura rio-grandense, sua projeção em termos nacionais e o abandono da cor local recorrente.” (ALMEIDA, 1994). O próprio momento de modernização da nação brasileira – década de 1930 –, que entrava num processo de centralização política e administrativa, considerava como –perigosa” qualquer forma de regionalismo. Também teve bastante peso nessa discussão a palavra de Erico Verissimo ao criticar o lado decorativo e o beletismo da literatura gaúcha.

Já Alcides Maya defende o ponto de vista de que regionalismo não se opõe a universalismo, o que manifestou nas "Cartas abertas" endereçadas a Dante de Laytano, publicadas em outubro de 1936 no *Correio do Povo*. Seus argumentos afastam a conotação simplista de que o –regionalismo

gaúcho é a expressão particular do povo rio-grandense” (ALMEIDA, 1994) e reafirmam que é preciso ampliar a sua concepção, saindo da mera descrição do exterior para a representação dos “tipos, usos e costumes”, mesmo quando esses parecem “um tanto rudes”.

O professor Carlos Alexandre Baumgarten, da Fundação Universidade de Rio Grande, afirma que termos como “regionalismo”, “regional” e “localismo” são utilizados quase como sinônimos, ou como se as produções se constituíssem em mero desdobramento uns dos outros.

Cyro Martins é um dos estudiosos que cita o regionalismo em oposição ao localismo, que é o destino de todo tipo desolado e desencontrado dentro de uma nova ordem social que se apresenta e na qual, mais uma vez, ele não está no topo. Martins temia que, se nada fosse feito diante do crescimento do marginalismo rio-grandense, o efeito seria arrasador. Lendo os contos de Faraco, podemos saber o que aconteceu com o gaúcho a pé, pois seus sucessores passeiam pelas páginas de *Noite de matar um homem*.

Um embate oportuno sobre o valor do regionalismo na literatura é apresentado pelo pensamento de Antonio Candido, que foi profundamente estudado por Guadagnin, a quem recorreremos, contraposto ao pensamento apresentado em *Instinto de nacionalidade* de Machado de Assis.

Além desses nomes, temos Marobim, Fischer, Volnyr Santos e Zilberman, que nos auxiliam a apresentar os contrapontos da divisão do regionalismo. Bittencourt, Lima e Bosi oferecem-nos amparo nas teorias do gênero conto e Vellinho, para investigar a fronteira. Lúcia Miguel-Pereira é o nome que serve de base para os estudos sobre a cor local e a supremacia do meio diante do indivíduo. Ainda, José Clemente Pozzenato faz um excelente estudo sobre as relações do regional com o universal que nos fundamenta nesta análise. E, finalmente, José Verissimo, apesar de ter desaparecido em 1916, inspira-nos com a afirmação de que a nossa literatura se iniciou pela aplicação às coisas regionais.

A organização do trabalho inicia com a divisão da literatura gaúcha e a presença do gênero conto; conceitos de diversos autores de regionalismo e sua caminhada na literatura brasileira, em especial a gaúcha dão-lhe continuidade. Também nos voltamos para a forma como os autores Alcides Maya, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins e Sérgio Faraco entrecruzam aspectos regionais, nacionais e universais, especificamente nos seus contos denominados “regionais”. Além disso, verificamos como a *cor local*, que caracteriza os primeiros conceitos de regionalismo, manifesta-se nesses contistas e que categoria de linguagem cada um utiliza. E, antes do estudo da vida e obra de cada autor, além da análise específica dos contos referidos, apresentamos um pertinente estudo sobre a *gauchesca* feito por Guilhermino Cesar.

Com base em tantos nomes e conceitos, além das aproximações e afastamentos das obras de Alcides Maya, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins e Sérgio Faraco, acreditamos ter podido

traçar um perfil da ficção em conto, a fim de desvendar a evolução do regionalismo nas letras gaúchas do século XX.

1 DIVISÃO DA LITERATURA GAÚCHA

Marobim considera a tarefa de dividir a literatura gaúcha “árdua e bastante subjetiva” (1985, p. 43), mas, em razão da necessidade de fazê-lo, concorda com Guilhermino Cesar em seu *História do Rio Grande do Sul*, ao defender que o que determina essa divisão é a temática das escolas literárias e episódios históricos e políticos.

Essa divisão apresenta sete momentos:

1. período de elaboração da temática gaúcha (1636-1834) – relatos de contos e fatos fantásticos; literatura predominantemente oral;
2. período de maturidade (1834-1856) – caracterização do monarca das coxilhas, fruto da Revolução Farroupilha;
3. período de floração (1856-1869) – poetas românticos líricos;
4. período da revista *Partenon Literário* (1869-1884) – fundada em 1868 por Apolinário Porto Alegre e Caldre e Fião e outros tantos ligados pela literatura; cultivava a exaltação do herói regionalista, gauchesco, viril e combativo;
5. período parnasiano e realista (1884-1902) – término do Romantismo, início do Parnasianismo, Realismo e Simbolismo;
6. período simbolista e neorregionalista (1902-1925) – um tipo novo de regionalismo, mais próximo do Modernismo, como o de João Simões Lopes Neto (Alcides Maya, Augusto Meyer...);
7. período modernista (1925-1971) – o individual em conflito com o universal; continua o regionalismo, mas com abertura para o universal, sendo debatidos todos os valores humanos da cultura ocidental. (MAROBIM, 1985, p. 43-45).

Dentro de uma divisão baseada em épocas evolutivas, a época pastoril, para Marobim, é dividida em duas: o ciclo do “eentauro das coxilhas” e o ciclo do “monarca das coxilhas”. Retrata que a tomada do Rio Grande por Silva Pais, em 1737, determinou o início dessa época, cujo término está marcado pela publicação *Os farrapos*, de Oliveira Belo, em 1896. Nesse período, “os campos eram abertos, sem porteira fechada” (MAROBIM, 1985, p. 46) e o gaúcho vivia livre e valente.

O “eentauro das coxilhas” (1737-1835) é aquele que, na literatura oral, é “muito conhecido, de grande opinião. Possui traços vigorosos, viris, positivos, altivo e indomável” (MAROBIM, 1985, p. 46). Geralmente, aparece no cancioneiro popular, em verso, ao som da viola, ou em prosa nos causos das rodas de chimarrão; vive livre, sem limites de tempo e de espaço. Por sua vez, o “monarca das coxilhas” (1835-1896) tem um pouco do trajar da personagem Vanzini, do romance *O corsário*, de Caldre e Fião, de 1848, e do heroísmo e valentia de Bento Gonçalves, também

descrito nesta obra, falecido dois anos antes de sua publicação, ou seja, a figura de um herói, ~~hercúleo~~.” (MAROBIM, 1985, p. 48).

A época seguinte é a ~~agropastoril~~” (1896 – 1930), período de degradação e ruína, quando surgem problemas de ordem ~~econômica~~, política e moral.” (MAROBIM, 1985, p. 50). Assim como *O corsário* representava o monarca das coxilhas, a obra *Ruínas vivas*, de Alcides Maya, ~~traça~~ o perfil dessa decadência generalizada” (p. 50). Este gaúcho age covardemente e entrega-se à imoralidade e à bebida. É a crise do herói, o surgimento do gaúcho a pé de Cyro Martins. É o ~~anti~~herói, migrante vagabundo pelas periferias das grandes cidades”. (p. 56). Não é difícil encontrar entre as personagens dos contos selecionados vários representantes deste anti-herói, alguns surgidos antes mesmo de Cyro criar esta denominação, como Tôco, do conto ~~Fraste~~” do próprio Cyro, e Chico Pedro, do conto ~~Por vingança~~”, de Maya.

Marobin ainda cita a ~~época urbana e industrial~~” (1930-1982), que caracteriza o abandono do campo, quando o cenário, os problemas, a paisagem ~~física~~, social, racial, cultural e econômica” mudam (MAROBIM, 1985, p. 56). Erico Verissimo e Dyonélio Machado são os iniciadores desta época e mostram em suas principais obras o início da caminhada em direção ao romance intimista e psicológico. Por fim, na ~~época pós-industrial~~” situam-se os romances utópicos de Moacyr Scliar, que atendem ao chamado retorno da ~~era do ouro~~” (MAROBIM, 1985, p. 53), e os romances de mulheres ~~realizadas e infelizes~~” (p. 53) de Lya Luft, chegando ao intimismo de Caio Fernando Abreu e Tânia Faillace.

Luis Augusto Fischer afirma ser um risco a tentativa de instituir categorias para agrupar artistas, mas reconhece o quanto de compreensão histórica esses mecanismos de agregação permitem. (2004, p. 145). Apesar dessa resistência manifesta pela maioria dos estudiosos em nomear e agrupar autores, esse procedimento é fundamental para se estabelecer uma base a partir da qual se possa estudar tão ampla diversidade de nomes e variedade de estilos e temas. Folgam os pesquisadores em constatar que esse pudor não tenha se transformado em abstinência de classificações.

No quadro divisório de Fischer aparece em primeiro lugar, nas décadas de 1870-1890, a Sociedade Partenon Literário, ressaltando a figura do gaúcho como o ~~monarca das coxilhas~~”, ainda no período de instalação da República. Este momento corresponde ao período do Romantismo e a idealização é a sua característica mestra, por meio das obras pioneiras de Caldre e Fião.

O momento seguinte é o das décadas de 1910-1920, com o ~~gaúcho: peão velho e sábio~~”, como Blau Nunes de João Simões Lopes Neto. Ao lado de Simões, outro nome referido é o de Alcides Maya, num período de ~~equilíbrio entre pecuária e economia colonial~~”. (FISCHER, 2004, p. 147). O terceiro momento, para Fischer, é a geração de Erico Verissimo e Cyro Martins, apresentando a figura do ~~gaúcho coronel~~”. Mesmo sem ser citado em seu quadro, é preciso lembrar

que ao lado desse gaúcho coronel começa a surgir a legião de “sem-terras”, muito bem representada por João Guedes em *Porteira fechada*, ou mesmo das personagens do livro de contos de estreia de Cyro Martins, *Paz nos campos*, os quais, ainda que não sejam propriamente “sem-terra”, são sofrendores, perdedores, como José Maria, de “Tempo de seca”, ou Clarimundo Guedes, do conto “Saudade”.

A seguir aparece a geração de 1960-80, do “gaúcho como fantasma”, esta, sim, com a referência ao êxodo rural massivo e à decadência da pecuária tradicional. Os nomes referidos por Fischer não incluem Faraco, que, cronologicamente, escreve aqui o seu *Noite de matar um homem* (1986). Mesmo assim, aparecem nesse quadro contemporâneos deste autor, como Assis Brasil e Schlee, justificando que podemos incluí-lo neste grupo.

Por fim, Luis Augusto Fischer apresenta uma geração por ele denominada de “usufruto da história” (2004, p. 147), com escritores jovens e contemporâneos, como Claudia Tajés, Vitor Ramil e Juremir Machado da Silva.

Volnry Santos inicia o estudo da literatura gaúcha pelo Romantismo, na metade do século XIX, pela “ação agregadora da Sociedade Partenon Literário”, e cita como origem *A divina pastora* de Caldre e Fião. O regionalismo, de acordo com Santos, já aparece aqui “alcado no recente passado rio-grandense” (1990, p. 11), referindo-se às revoluções e guerras que envolveram a história do Rio Grande do Sul.

Os parnasianos do final do século XIX são os próximos de sua lista, que aqui, como em todo o Brasil, não envolve a ficção. Na mesma linha vem o Simbolismo, que no Rio Grande do Sul iniciou em 1902, sem ligação com a realidade circundante e sem representação em prosa. O momento seguinte não é denominado de escola literária, mas, em razão das características, Santos denomina os seus participantes de “os regionalistas”. Aqui se encontram nossos dois primeiros escritores: Alcides Maya, visto como “um formalista” associado a Euclides da Cunha, e Simões Lopes Neto, dito “grande nome da literatura regionalista”. (SANTOS, 1999, p. 26).

A seguir vem o Modernismo, que no estado do Rio Grande do Sul seria assumido mais tardiamente, em 1926, com Augusto Meyer: “A renovação das letras gaúchas se, por um lado, atualiza a produção que se dá no Rio Grande do Sul, por outro reforça nessa mesma literatura o seu caráter regional.” (SANTOS, 1999, p. 31). O grande diferencial entre a literatura moderna gaúcha e a do centro do país foi o fato de que a do sul demonstra ainda uma forte ligação com o meio rural. Nossos autores se voltaram para o cenário urbano somente a partir da década de 1930, com as “mudanças sociais advindas do processo político em curso.” (p. 32).

Entre os ditos “romancistas dos anos 30” surge, então, o nome de Cyro Martins, numa lista encabeçada por Erico Verissimo e seguida por Dyonélio Machado. Cyro é referido como um autor que apresenta uma nova concepção do gaúcho, “marginalizado e destituído de qualquer forma de

poder”. (SANTOS, 1999, p. 48). Os escritores da literatura de imigração seguem a lista, e a classificação de Santos encerra-se com uma categoria denominada “Prosa contemporânea: romancistas, contistas e cronistas” (p. 69-95), na qual Sérgio Faraco aparece como um escritor que “faz em seus contos a marca do homem da fronteira.” (p. 97).

Regina Zilberman registra que no Rio Grande do Sul a literatura apareceu em época tardia, quando o Romantismo já tinha se solidificado no país. Nossos intelectuais pioneiros foram os da Sociedade Partenon Literário, na década de 1860 (1992, p. 13); desde então, seguiram os “gêneros estéticos adotados pelos diferentes movimentos nacionais” – “Simbolismo, Regionalismo, Modernismo e romance social.” (1992, p. 13). Mesmo mesclando escolas com características literárias, entendemos que Zilberman esteja fazendo referência aos períodos de maior participação gaúcha na literatura brasileira, quais sejam, o período de Alceu Wamosy, com a poesia simbolista; o período da criação do peão Blau Nunes, o Pré-Modernismo, nos *Contos gauchescos* de João Simões Lopes Neto, o do Modernismo revolucionário de Raul Bopp e, muito especialmente, o período do romance social de escritores como Cyro Martins e seu gaúcho a pé.

Em outro título, *A literatura no Rio Grande do Sul* (1980), Regina Zilberman parte novamente do Partenon Literário, segue pelo Simbolismo e Parnasianismo, passa por João Simões Lopes Neto, apresenta Darcy Azambuja com *No galpão*, a quem chama de “o legítimo sucessor” de João Simões, dando continuidade ao estilo pré-modernista. Como a literatura deste momento corresponde ao primeiro tempo modernista, a prosa do sul sofre uma acomodação perante a revolução modernista. Não surgiram obras de ruptura em nosso estado; os autores estavam isolados do radicalismo do centro do país, mas mais aproximados da prosa de denúncia social, que é o ponto alto da obra de autores como Cyro Martins. A narrativa de 30 retorna à vertente localista, mas sem o ufanismo do romantismo e sem o barroquismo de algumas literaturas pré-modernistas.

Ainda dentro da década de 1930, uma importante vertente destacada por Zilberman é a da ficção urbana, que teve praticamente a sua estreia em nosso estado, uma vez que, na época em que o romance urbano fazia moda durante o Romantismo, o Rio Grande do Sul preferiu o cenário rural. Esta lista, que inclui Erico Verissimo e Dyonélio Machado, focaliza o cenário social, acompanhando a narrativa regionalista do tempo. A literatura da colonização, que no Rio Grande do Sul possui várias correntes, como açoriana, italiana, germânica e judaica, compõe a boa literatura das décadas em torno de 1970.

Em sua obra Regina Zilberman apresenta um “quadro cronológico da literatura gaúcha”, que inicia com Caldre e Fião, em 1851, e encerra-se com Carlos Nejar, em 1980, com *Um país o coração*. Os autores do nosso trabalho são todos referidos, especialmente com as seguintes obras: Alcides Maya e seu livro *Tapera* (1911), João Simões Lopes Neto com *Contos gauchescos* em

1912, Cyro Martins com *Campo fora* em 1934 e Sérgio Faraco com *“Hombre”* em 1978, conto que originou o livro *Noite de matar um homem*.

Zilberman insiste na ideia de que a temática regionalista deixou de fornecer assunto predominante à prosa desde a superação da literatura de 30” (1980, p. 104), o que aconteceu não pelo esgotamento do tema, mas porque outros interesses temáticos surgiram. Um desses é o processo imigratório no estado do Rio Grande do Sul, com os episódios da colonização, a partir das décadas de 1930/40, recebendo mais prestígio na temática da prosa gaúcha e ganhando um amplo espaço. Outro tema foi o romance histórico, que é o legítimo sucessor da narrativa voltada à problemática rural. (p. 91).

A exemplo da divisão da literatura nacional, os gaúchos reconhecem o Romantismo como o iniciador não do regionalismo, mas da própria literatura gaúcha, que mostrou raros exemplos anteriores ao Partenon Literário. Com maior ou menor número de subdivisões, todos consentem que existe um período em que o gaúcho menos heróico entra em cena, e é exatamente aqui que a maior parte de nossos personagens também aparece. Maya, Simões e Martins enquadram-se neste período, que é, de modo geral, a segunda categoria citada pelos autores, e Faraco, menos citado pela sua contemporaneidade, é apenas referido por um de nossos escritores.

Percebemos que, apesar de algumas variantes, são reconhecidos, pelo menos, quatro grandes momentos na literatura gaúcha: o primeiro não foge do período do Romantismo com o *“monarca das coxilhas”*; os outros três trazem referências diretas ou indiretas aos quatro autores aqui estudados. Estabelecidas as épocas, acreditamos poder chegar mais próximo de uma localização desses autores.

Alcides Maya e Simões Lopes sempre aparecem referidos juntos, com algum destaque para o segundo. Marobim os denomina de *“neorregionalistas”*, trazendo neste *“neo”* uma distinção do primeiro gaúcho regionalista, que, para ele, é o monarca, o qual ainda não entrou em processo de decadência. Por sua vez, Santos e Zilberman os enquadram em sua relação como *“os regionalistas”*, denominando Simões de *“o grande nome”*.

Cyro Martins é presença unânime com o surgimento do gaúcho a pé. As variantes para as denominações que suas personagens recebem são: social (Zilberman), marginalizado e sem poder (Santos), sem-terra (Fischer) e anti-herói (Santos). Por fim, Faraco representa as marcas da fronteira, para Santos; o gaúcho como fantasma, símbolo do êxodo, para Fischer.

1.1 A literatura gaúcha e o gênero conto

Há uma bela caminhada do gênero conto pela literatura gaúcha, cuja inauguração se deu com os regionalistas. Alcides Maya, cronologicamente, é o primeiro contista gaúcho com *Tapera*, de 1911; João Simões Lopes Neto vem a seguir, a quem se deve o título de “criador do regionalismo gaúcho”, conforme Volnyr Santos na introdução de *Antologia crítica do conto brasileiro*. (1996). Assim, o regionalismo teve sua estreia na literatura gaúcha por meio de histórias curtas e pela pena de dois escritores que já transcendiam o localismo e propunham uma visão universal dos temas.

Nas décadas de 1920 e 1930 surgem os nomes de Darcy Azambuja e Cyro Martins, este com um destaque maior no romance, onde desenvolve a feição do gaúcho a pé, tipo que criou ao começar a escrever a sua trilogia homônima, composta pelas obras *Porteira fechada*, *Estrada nova* e *Sem rumo*. Mesmo sem essa denominação, esse tipo gaúcho já havia aparecido nos contos da obra de estreia, *Campo fora*, de 1934.

A partir de então, a década de 1960 aparece com a maior incidência nesse gênero, até a de 1980, na qual Faraco se insere. Os contistas da década de 1990 estão mais envolvidos com os “universais problemas humanos”, e a maioria deles não percorre o viés do regionalismo. Faraco, que representa a minoria deste grupo, também incursiona, por exemplo, pelo conto urbano, gênero mais amplamente desenvolvido pelos contistas de final de século XX.

Em todas as fases do desenvolvimento cultural do Rio Grande do Sul, o conto teve papel de destaque. Da oral à letrada, o desenvolvimento da história da literatura gaúcha está ligado a essa modalidade narrativa. A forma narrativa curta foi a preferida pela gauchesca desde os tempos do Partenon Literário, talvez por ser a que se aproximava e se identificava melhor com os “casos” de galpão, presença constante na cultura popular do rio-grandense. (BITTENCOURT, 1999, p. 35).

Gilda Bittencourt relata que o conto, na literatura gaúcha, não tem como marco de renovação o modernismo. Apenas a década de 1960 é que iria assistir a essa renovação, quando começa na literatura brasileira o período que a maioria da crítica literária denomina de “tendências contemporâneas”. Prova disso é que depois de Simões Lopes Neto não se conseguiu, para acrescentar à linha cronológica deste estudo, nenhum nome a altura para significar o regionalismo gaúcho antes de Cyro Martins (pertencente ao Romance de 30). A partir da segunda metade do século passado, segundo Gilda, a linguagem e a temática do conto sofreriam atualizações. (1999, p. 20). Na obra *O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade*, a autora faz uma divisão inicial desse gênero em duas fases mais abrangentes: “uma essencialmente regionalista, das origens até

fins da década de 50, e a fase contemporânea, que começa com a década de 1960 e vem até nossos dias.” (1999, p. 21).

Entretanto, dentro dessa dupla divisão há ainda uma subdivisão, de acordo com o grau de “regionalismo” de que cada período foi capaz. Gilda Bittencourt aponta quatro regionalismos na literatura do Rio Grande do Sul: o primeiro é o do Romantismo, que idealiza o gaúcho como herói; o segundo, o do realismo/naturalismo, chamado de tradicional, “que marca o desaparecimento do antigo gaúcho” (1999, p. 21); um terceiro é o modernista, “renovado”; por fim, o quarto é o crítico social, “que denuncia a desestruturação da sociedade campeira e a proletarização do gaúcho.” (1999, p. 21-22).

O primeiro grupo, como foi afirmado várias vezes, é desconsiderado como “regionalismo” e serve apenas como “regional”. Portanto, partamos do segundo grupo de Bittencourt, onde consideramos que os nomes de Maya e Simões Lopes, na condição de terem abandonado o gaúcho antigo e mítico, podem se encaixar. No quarto grupo, chamado de “social”, seriam enquadrados os nomes de Martins e Faraco, por ambos realizarem uma literatura de denúncia.

No clássico *Variações sobre o conto*, de Herman Lima, encontra-se também uma dupla divisão do conto, que aceita muitas subdivisões. A exemplo de Gilda Bittencourt, o autor cita duas categorias: “universais” e “regionais”. Apresenta uma breve caracterização de ambos dizendo que os “universais são os contos psicológicos nos quais se estudam os sentimentos, as paixões morais, a alma universal” (1952, p. 47); logo a seguir, cita os regionais como aqueles que privilegiam “certos meios e tipos, característicos de núcleos sociais exóticos ou de pitorescas civilizações” (1952, p. 47), defendendo sempre que este último não dispensa o sentido universal do primeiro.

Primeiramente, surpreende que o conceito de regional contraste com o de universal, mas, com a ampliação deste conceito, aceita-se que temos quatro autores pertencentes, com clareza, ao grupo a que Herman Lima denomina contos “regionais”.

Já Bosi teoriza o conto no Brasil sem distinções de região e insiste no termo “situação” ao se referir ao gênero conto. Em torno dessa situação convergem os significados do texto, suas personagens e o discurso. (1974, p. 8). O texto curto quer narrar buscando sempre, nas palavras de Poe, o “efeito único”. A preocupação é de que todo o bom conto, desde a primeira frase, deve conduzir para isso. (BOSI, 1974, p. 8).

O tema é outra questão fundamental e cuja descoberta não se dá ao acaso, pois tem de ser muito atraente. É o tema também que indica o tipo de narração a que se vai proceder; muitas vezes, essa relação entre tema e tipo de narração é “agônica” (BOSI, 1974, p. 9), sendo exatamente o que vai determinar a qualidade estética do texto. Os tipos de contos, segundo Bosi, são “realista documental”, “realista crítico”, “intimista-memorialista”, “intimista-onírio-fantástico” e

–experimental no trabalho lingüístico” (atemático). (p. 9). Dentro dessa denominação, os contos aqui analisados situam-se entre a primeira e a segunda classificações.

Mais adiante, Bosi utiliza a expressão “regional” e confronta-a com o universal, mas não a aprofunda, pois diz que a preferência por assuntos é um “embate ideológico” (1974, p. 9) e que “ser a favor ou contra o regional, a favor ou contra o universal não faz sentido como juízo literário: é, no fundo, projeção indiscreta de ideologias grupais.” (p. 9). Para Bosi, os iniciadores do regionalismo nas letras brasileiras são os românticos. Independentemente de serem contistas ou romancistas, de terem idealizado com maior ou menor intensidade o cenário, a linguagem ou as personagens, o primeiro período regional no Brasil, assim como na região Sul, coincide com o início da independência política brasileira.

O conto, no momento seguinte ao Romantismo nas letras brasileiras, já demonstra que o deslumbramento pela figura típica, tão ao gosto romântico, esbarra no seu perfil psicológico:

[...] foram os românticos, Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, Varela, entre outros, os que pela primeira vez se deixaram fascinar pela vida rural [...] desde esses passos iniciais do nosso regionalismo, ficava à mostra o descompasso entre o projeto cultural e a realização estética [...] o resultado era fazer do mundo rústico um pretexto para expor o seu caráter diferente: rude, tosco, bárbaro, impulsivo. (BOSI, 1974, p. 11).

Outros nomes surgem nessa relação de contistas da vida agreste: Coelho Neto, Inglês e Sousa, Lobato, Alcides Maya, Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto. Dessa época pré-modernista damos um salto para a década de 1930, quando, segundo Bosi, “começam a desenhar-se as novas fisionomias regionais.” (1974, p. 12). Vários fatores participam da formação de um novo perfil desse regionalismo: crise material, campo invadido pela frente capitalista do pró-guerra – Primeira Guerra Mundial. (p. 12). A este grupo pertence Cyro Martins. Depois da voz de protesto do romance de 30, surge uma literatura de diálogo entre o mito e o real, cujo melhor representante é Guimarães Rosa, o grande regionalista universal da literatura brasileira, que deixou páginas de conto com narrações poéticas inesquecíveis.

O que se produziu a partir da década de 1960 é, no dizer de Bosi, “a literatura-verdade”, que se manifesta por meio de “modos fragmentários e violentos de expressão.” (1974, p. 21). Mais uma vez, o regional puro é atingido pelo capitalismo e pela modernização, e aqui estão os gaúchos “podridos” de Sérgio Faraco, caídos nos pequenos “ehibos” (contrabandos), matando rês para comer. Muito forte é a exemplificação deste grupo no fragmento do conto “Hombre”:

Trocaste o rio pela cidade, pela capital, e a vinchester pelo auto. A gente se lamentava que tu escolheu ficar gauderiando por aí, aperadito que nem filho de doutor. Em vez de embromar correntino, fechar a quilombada do Alvear, virou homem de delicadezas, escrevinhador de livro e de jornal, empregado de patrão, trocando a amizade dos amigos pelo esculacho dos endinheirados. Para que serve tudo isso? Agora táí, um pobre diabo que não presta mais pra nada... (FARACO, 1987, p. 85).

2 O QUE É REGIONALISMO

O que caracteriza a obra regionalista é a “fixação de tipos, costumes e linguagem locais” e que “se passe em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora.” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179). Todavia, especificamente no Rio Grande do Sul, além do tipo e do meio, há uma terceira característica: “determinado tempo histórico”. Como a literatura gaúcha surgiu com a Sociedade Partenon Literário, que se formou no período romântico rio-grandense, e o regionalismo é uma das características do Romantismo em todo o país, não há como desvincular regionalismo de nativismo, característica tão propagada durante esse período literário em razão da ansiedade da pátria de se estabelecer como “nação”.

Essa intenção nativista fez surgir o indianismo, que, como um retorno às origens, concentra em si a origem dos mitos: “[...] como tal, idealizou suas personagens, dando-lhes envergadura heróica, com um alto padrão moral, disponibilidade à ação desinteressada e coragem imorredoura.” (ZILBERMAN, 1980, p. 31). Assim, o herói e o primeiro gaúcho surgido na literatura do sul são praticamente sinônimos. O índio era um herói nacional; o gaúcho, um herói local.

O regionalismo, mais restritivo que o indianismo, teve sua continuidade quando este último entrou em processo de esgotamento. Afrânio Coutinho aborda essa descendência da seguinte forma: “usando uma inversão na sua origem e seqüência considerando que caberia ao regionalismo ser superado por uma literatura de tendência mais universalista”. (1969). Há, sem dúvida alguma, uma expansão das manifestações literárias com o advento do regionalismo, pois toda a literatura brasileira tem “uma inclinação para o regional”, no dizer de Zilberman; por isso, teria uma permanência maior e mais atuante do que o indianismo, que teve vida breve.

Assim como o indianismo está ligado ao nacionalismo, que se manifestou na literatura brasileira durante o Romantismo, o regionalismo relaciona-se ao separatismo. Durante o século XIX, a problemática separatista assolou o país, deu uma trégua durante um período de conflitos internacionais, como a Guerra do Paraguai, mas reacendeu-se na década de 1870, quando o regionalismo se tornou projeto literário dominante no país. No Rio Grande do Sul, o separatismo literário aparece com a Sociedade Partenon Literário. Assim como no sul, esse separatismo surgiu em diversos pontos do país, legitimando sua presença na literatura brasileira. “Esta associação entre regionalismo e federalismo, atendia aos interesses dos grupos políticos ligados aos grandes proprietários rurais.” (ZILBERMAN, 1980, p. 33).

Na época do Romantismo, essa tendência tinha uma justificativa vinculada ao nacionalismo, mas sua permanência ainda carece de estudos. Inicialmente, o herói mais adequado a símbolo nacional era o índio, mas logo este espaço passaria a ser ocupado pelo tipo regional: o sertanejo, o

cangaceiro e o gaúcho. Dentre esses tipos, o gaúcho aparece na literatura como uma personagem que, ao mesmo tempo em que tem superioridade, também é diferente. E isso acaba se tornando ambivalente, pois a exaltação aproxima, mas a diferença afasta. [...] ao mesmo tempo em que o gaúcho é elevado à condição de símbolo da nacionalidade brasileira, o Estado é concebido como uma nação à parte e, portanto, merecedor de uma literatura que o represente e o distinga no contexto geral do País.” (BAUMGARTEN, 2003).

Quando o gaúcho é colocado na condição de personagem exaltada ao *status* de herói, temos uma literatura regionalista que nada mais é do que ~~v~~variante do nacionalismo romântico”, buscando a integração, já que o objetivo do Romantismo é a afirmação do território brasileiro forte e independente. Na condição de estado propriamente dito, consciente de sua posição de fronteira com outros países, o Rio Grande produz uma literatura regional com tendência separatista.

Guilhermino Cesar, no prefácio de *O regional e o universal na literatura gaúcha*, afirma que o ~~b~~rasileiro não teme tanto em se comparar e em encontrar semelhanças entre si, entre um representante de uma região e de outra (paulista e baiano) do Brasil, como acontece em outros países.” (1974, p. 9). Essa harmonia entre as regiões, além do hábito de imitar o estrangeiro e da urbanização, é aspecto que acarreta a ~~d~~esregionalização.” (POZZENATO, 1974, p. 9).

O problema do regionalismo é, pois, evidente, e o próprio Pozzenato afirma que ~~p~~roblematizar é sempre o ponto de partida para toda busca de solução.” (1974, p. 13). O regionalismo está incluso naquilo que se refere à realidade regional. Numa obra literária essa representação vem por meio do elemento ~~l~~ocal, ou situado ou ainda datado” (p. 15), ou seja, o texto que pretende representar determinado espaço em determinado tempo. ~~C~~hamar-se-á, pois regionalismo, aquela representação do regional que obedece a um programa, a uma vontade de fazer, a um projeto elaborado segundo as convenções e a ideologia do que se pode denominar um movimento literário...” (p. 15). Exemplo disso é o caso da escola Realismo, que não quer dizer simplesmente representação do real, mas de um ~~d~~eterminado real”, escolhido por pressupostos ideológicos.

Entretanto, regional e regionalismo não são as únicas expressões que surgem; têm-se também os termos ~~n~~ativismo”, ~~l~~ocalismo”, ~~b~~airrismo”, ~~f~~anismo”, que, segundo Guilhermino, ainda no prefácio da referida obra, ~~e~~ontribuíram para perturbar, na hora de conceituar o que seja o regionalismo, algumas das mais poderosas inteligências críticas do país.” (POZZENATO, 1974, p. 9). Discutindo essas distinções conceituais, Pozzenato propõe, primeiramente, definir as aproximações e diferenças entre os termos ~~r~~egional”, “nacional” e ~~u~~niversal”.

~~R~~egional” e ~~n~~acional”, inicialmente, têm base em critérios geográficos e ecológicos. A partir do Modernismo, essa diferenciação assumiu, além dessas, uma dimensão cultural, assim como o particular, o regional e o nacional, segundo Pozzenato, são ~~f~~ormas de representação

objectual”. (1974, p. 17). A raiz desses conceitos reside na ~~–~~mimese, segundo o qual a representação artística é sempre representação de algo”. (p. 17). Por outro lado, toda obra que se pretende universal ~~–~~é sempre situada com relação a um lugar, real ou imaginário, e datada com relação a um tempo, também real ou imaginário”. (p. 15). Ainda segundo o autor, ~~–~~regional, em oposição ao universal, é uma forma do particular, e deve ser subsumido por este último termo, que caracteriza um dos elementos do processo metonímico que leva, do particular ao universal, o sentido de um determinado universo literário”. (p. 17).

Regional não se opõe a universal, ou seja, ajuda a compor o universal, é uma parte do todo. Estando isso claro, é preciso tentar definir agora que parte é essa, que dimensão ele tem e o que o caracteriza; definir se é possível delimitar onde termina o regional; se entre esses dois termos se insere o nacional, também dentro do conceito metonímico como parte do todo; definir, ainda, se todo texto regional alcança dimensão universal ou apenas alguns, que atendam a determinadas características; por fim, se os contos de Maya, Simões, Cyro e Faraco, selecionados no *corpus*, são contos regionais com dimensões universais. Vejamos algumas respostas no sentido de elucidar as questões.

Primeiro, nem todo texto regional alcança dimensão universal. Já foram citados casos de textos tradicionais que se ativeram ao paisagismo e ao deslumbramento do linguajar de determinada região, mas não evoluíram para o universal. São, pois, contos regionais e só. ~~–~~Não” também é a resposta para a possibilidade de delimitação. Um texto é universal além de regional num todo não em razão de determinado ponto ou de uma característica específica. Enfim, uma resposta mais prática para a questão do universalismo nos contos dos autores aqui trabalhados: um conto possui traços regionais, mas se expande para o universal quando se utiliza de recursos como:

- 1) faz uma experimentação de imagens líricas que dão dimensão poética ao texto (~~–~~Saudade” de Cyro Martins e ~~–~~Negro Bonifácio” de João Simões Lopes Neto);
- 2) apresenta conflitos internos que ultrapassam os limites do campo (~~–~~Fraste” de Cyro Martins e ~~–~~Frezentas onças” de João Simões Lopes Neto);
- 3) traduz sentimentos que cabem na alma de qualquer personagem, não interessando a que região ou tempo ela pertença (~~–~~Penar de velhos” de Sérgio Faraco e ~~–~~Inimigos” de Alcides Maya);
- 4) reflete questionamentos sobre as diferenças sociais que ultrapassam o tempo e o lugar (~~–~~Por vingança” de Alcides Maya e ~~–~~Fravessia” de Sérgio Faraco).

Enfim, muitos aspectos serão analisados com maior minúcia e riqueza de exemplos. Dito isso, seguem as duas últimas distinções apresentadas por José Clemente Pozzenato: ~~–~~Regionalismo” distinto de ~~–~~regional”; ~~–~~universalismo” distinto de ~~–~~universal”. Regionalismo significa, em primeiro lugar, o uso de uma linguagem regional e, em segundo, a representação de temas, motivos e tipos

regionais. Essa linguagem é o resultado de certos ~~h~~boleos sintáticos, certas transformações morfológicas, certas criações ou idiossincrasias da língua que se afastam da língua padrão.” (1974, p. 18). Como regionalista, essa linguagem não cumpre mais a função de significar o mundo, mas ela própria se torna uma ~~r~~representação”. Para ser regionalista a linguagem regional precisa chamar a atenção sobre si, não sobre a sua significação literária.

Em síntese, essas leituras iniciais permitiram-nos fazer perceber o quanto o tema do regionalismo é pensado de maneiras diferentes desde o seu surgimento até a sua definição, na segunda metade do século XX. Exatamente por isso fazemos agora um levantamento de argumentos e denominações para, com base neles, estabelecer o ponto de partida. Uma das conceituações mais importantes que buscamos neste primeiro momento foi a de regionalismo, definição na qual mais percebemos discrepâncias. O que é literatura regional? Que características são imprescindíveis para que se diga que determinado texto é regional? O que há de se considerar em primeiro lugar?

Gilda Bittencourt (1999) acredita que é regional aquilo que mostra, em primeiro lugar, os valores culturais de determinada região. No entanto, não é o que afirmam os demais estudiosos que apresentaram as suas caracterizações do que seria, ao seu ver, regional.

Eunice Moreira (1982) cita, primeiramente, o espaço exterior como determinante, um espaço com clima, fauna e flora peculiares e que, preferencialmente, não ultrapasse os limites do que no sul se chama ~~e~~campanha”. Na mesma linha, Regina Zilberman (1980) define o que é ~~e~~or local” e acredita na supremacia do meio sobre o indivíduo.

Pozzenato (1974), por sua vez, afirma que é regional aquilo que se refere a determinado espaço em determinado tempo. Apesar de reforçar que esse ~~d~~determinado” é uma escolha do indivíduo, que é movido por razões ideológicas, ainda coloca em primeiro lugar o espaço.

Numa tentativa de, em síntese, responder à questão ~~o~~ que é ser regionalista”, podemos dizer que Cyro Martins é o único literato que faz questão de manter a divisão entre regionalista, aquele que vê a realidade de maneira eufórica, e localista, que sofre com a marginalização. (MARTINS, 1944). A partir de então, cada autor acrescenta um dado que, no seu entender, é necessário para ser regional: deve ter como pano de fundo uma região em particular (MOREIRA, 1982), e esta deve ser a campanha (CESAR, 1973), palco dos feitos históricos. (MOREIRA, 1982). Tão definido é esse espaço que o não-campanhense é quase como um estrangeiro, mesmo morando no sul. (MOREIRA, 1982). Regionalista é uma categoria caracterizada pelo tipo humano e pelo meio espacial e está vinculado, desde sua origem, ao Romantismo, o que o associa ao nativismo, que é uma forma de nacionalismo. (ZILBERMAN, 1980).

Obras regionalistas têm como fim primordial a fixação de tipos, costumes e linguagem de um determinado meio (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179-180) que exerce supremacia sobre o indivíduo, imprimindo no tipo humano hábitos e modos de ser. (ZILBERMAN, 1974). Por fim, o

regional é determinado por critérios geográficos e ecológicos, além da dimensão cultural. (POZZENATO, 1974).

Hohlfeldt cita três categorias de escritores que podem ser considerados regionalistas gaúchos: primeiramente, os gaúchos de nascimento; depois, os que se radicaram e atuaram no Rio Grande do Sul, tendo nascido fora do estado ou até mesmo fora do país; e, como terceira e última categoria, os autores de obras de “expressão”, onde quer que tenham nascido.

Entretanto, é necessário entender a abrangência da classificação “obras de expressão”. Acreditamos que todos os títulos que participam das antologias mais respeitadas e são citados na maioria dos manuais de literatura gaúcha, os nomes insistentemente repetidos como fundamentais na caminhada da formação da história literária brasileira, são os autores que se enquadrariam como “de expressão”.

Apesar de Regina Zilberman afirmar, de maneira otimista, que “no texto regionalista há divisão social, mas não desigualdade, nem conflito. Estancieiro e vaqueano, pretos e brancos, estão juntos nas lides campestres e na guerra; e a atividade comum justifica o mito da “democracia rural” (1980, p. 36) e, depois, dizer que o peão absorve os valores igualitários que os contos exaltam, chamando-o de “porta-voz dos interesses dos senhores” (p. 37), esta “democracia rural” aplica-se aos contos de João Simões Lopes Neto, mas não aos demais escritores do *corpus*.

O conflito social e a desigualdade amargam a vida de muitas personagens dos contos analisados desde 1911 até a década de 1980, independentemente de serem gaúcho a pé ou anteriores a esta categoria. Como exemplo, o conto “Tpera”, de Alcides Maya, mostra um agregado sofrido e revoltado com a expulsão arbitrária imposta pelo velho estancieiro Lopes. Não diferente acontece no conto “Charqueada”, cujo painel humano e da paisagem é deprimente. A mortandade, a pobreza da peonada, com seus “fogões pobres” e “cates duros” (MAYA, 2003, p. 78), mostram um gaúcho resignado, mas não exatamente “porta-voz dos interesses dos senhores”, como afirma Zilberman.

Os contrastes sociais também aparecem na obra *Noite de matar um homem*, em que quase todas as personagens pertencem à classe pobre. No conto “A voz do coração” as personagens principais estão caçando clandestinamente para levar comida para casa e vivem com muitas dificuldades “naquele cu de mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre...” (FARACO, 1986, p. 49). Em “Homem” também aparece o contraste entre Pachó e o fazendeiro atacado: aquele espera caçar para o almoço do batizado de uma criança, este quer proteger seus bens. “Eugenio Tourn era um correntino muito rico, proprietário de terras e matos na conta do Uruguai”, que não hesitava em “ferir de morte um homem só por causa de um reiúno baleado, e pouco lhes importava que aquela carne vagabunda e fedorenta tivesse por destino o bucho dos barrigudinhos...” (FARACO, 1986, p. 82).

Diferentemente da visão de harmonia entre o fazendeiro e o peão, pregada por Zilberman, os contos dos autores alvo de nosso estudo, predominantemente, apresentam personagens empobrecidas e humilhadas, que, por isso, não podem desfrutar a paisagem, nem a tradição dos primeiros regionalistas, trazendo um perfil diferente para o conceito de regionalismo.

2.1 A caminhada do regionalismo na literatura brasileira

Quando o Romantismo começou a representar tipos e cenas do interior do país, dentro da proposta de destacar a cultura nacional, estava inaugurando o regionalismo em nossas letras. O período do Naturalismo é então apresentado como a consolidação do regionalismo, e Afonso Arinos (1868-1916), autor de *Pelo sertão*, é considerado o principal nome do período. Ao lado dele aparece João Simões Lopes Neto, que, mesmo pertencendo oficialmente ao Pré-Modernismo, frequentemente é apresentado como naturalista. A data do “Manifesto Regionalista” de Gilberto Freire, 1926, é marco de uma renovação, em virtude da exaltação da cultura regional e por fazer oposição à importação das manifestações européias.

Na mesma linha, Chaves estabelece o Romantismo como iniciador do regionalismo na literatura brasileira, reconhecendo que a primeira abordagem regionalista veio de José de Alencar; depois, nomeia Euclides da Cunha, com o seu texto naturalista *Os sertões*, e, então, passa para o romance regionalista dos anos 30, que se revestiu de “uma roupagem social.” (CHAVES, 2006, p. 35). Ao lado do “sertão agreste” de Raquel de Queirós e dos engenhos açucareiros de José Lins do Rego, o autor apresenta como um dos aspectos do regionalismo desse período “as fazendas do Brasil meridional fotografadas por Cyro Martins.” (p. 35). Esta terceira etapa do regionalismo é mostrada como um resgate de décadas anteriores, “filtrado agora numa nova fórmula expressiva.” (p. 37). Em sua fala, apresenta Jorge Amado como o limite do regionalismo, pelo seu posicionamento bem definido de esquerda, apresentando “o máximo de realidade, com o mínimo de literatura.” (p. 38).

Bosi assinala que o Romantismo deu os passos iniciais do regionalismo. A vida agreste na literatura de Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay e Varela ilustra esse primeiro período, que vem seguido de uma literatura mais objetiva, utilizando-se da vida rústica, atrasada, arcaica e decadente, aqui representada por Coelho Neto, Inglês e Sousa, uma parte da obra de Monteiro Lobato e Alcides Maya. Por fim, parte para o início do Modernismo – de 1922 –, que se afastou do regionalismo, pois “foi em direção a mitologias globais. Era o momento áureo do primitivismo como eixo artístico da cultura brasileira.” (BOSI, 1974, p. 12). E a terceira parte novamente recai sobre 1930, quando troca a abordagem da vida arcaica pela “erise material”, que invade campo e cidade nos prenúncios da

ação capitalista. Àquilo que vem depois de 1930 Bosi chama de “realismo novo e depurado”. (p. 14-15).

José Verissimo, em publicação de 1936 na revista *Letras e Literatos*, avança ao dizer que “a nossa literatura iniciou-se pela aplicação às coisas regionais”. Apresenta as características do nacionalismo, indianismo e regionalismo como a “marca da nossa literatura.” (p. 83). Como Verissimo desapareceu em 1916, a sua visão da literatura brasileira só abarca até o Naturalismo e, com pouco distanciamento, sua avaliação é mais severa e restrita.

Para Verissimo, os nomes de referência do romance sertanejo são de José de Alencar e Taunay e o que ele chama de “pseudonovela” de Coelho Neto. O nome de Afonso Arinos merece um destaque elogioso num texto de críticas sobre uma visão equivocada de regionalismo que aparecia na época de Verissimo, quando ele acusava que os autores, na sua maioria, “ficam na descrição ou na sensação puramente literária, não raro retórica, do nosso mundo exterior”. (1936, p. 85). O nome de Maya aparece nessa lista ao lado de dois nortistas, Viriato Correia – *Contos do sertão* – e Domingos Barbosa – **Contos da minha terra**. Na visão de Verissimo, Maya fica ofuscado e atribui ao norte a contribuição para as “feições peculiares tradicionais da nossa nacionalidade.” (1936, p. 84). A previsão final de Verissimo era otimista, pois acreditava que, aparando as arestas do bairrismo e artificialismo, a literatura regional poderia se tornar poderosa fonte de enriquecimento para a literatura nacional.

Visão diferente sobre o “localismo” e “regionalismo”, bem como sobre sua origem, é a de Werneck Sodré, para quem o regionalismo surge no fim do século XIX, com o Naturalismo, exatamente pelo fato de preferir o homem à natureza geográfica. Essa posição difere da assumida por Zilberman, Moreira e Lúcia Miguel, que abordam a preponderância do espaço sobre o homem como definidor do regionalismo. Apesar de Sodré tratar aqui do determinismo, que valoriza a influência do meio sobre o indivíduo, para ele o homem fica colocado em primeiro plano. No entanto, acreditamos que só é possível determinar os elementos da “cor local” partindo da paisagem, do clima e cenário diferenciados. O gaúcho só é esse elemento guerreiro, apegado ao seu espaço, personalístico e dono de uma postura destemida e enfrentadora porque desde seus antepassados vive ocupado com a defesa territorial da nação brasileira, num estado “limítrofe”, cuidador de um campo e tropa extensos e prontos para as atividades pecuárias, com um clima bem definido, severo e de estações prolongadas. Isso é o que faz o tipo regional do Rio Grande do Sul ser definido pelo espaço.

O Romantismo apresentou, de acordo com Sodré, o “sertanismo”, que aparece como diferente de regionalismo por não ir além de uma região. O regionalismo só passa a existir quando se aprofunda em zonas diversas, o que só se daria mais tarde, no Naturalismo. O “sertanismo” aqui está associado a “localismo”, literatura que explora o pitoresco e “coloca o ambiente acima da

criatura”. (SODRÉ, 1995, p. 404). Difere de regionalismo porque este, de acordo com Lúcia Miguel Pereira, citada por Sodré, “entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence”. (1973, p. 180). Nesse sentido, se o “localismo” dá preferência ao indivíduo e o regionalismo, ao coletivo, conclui-se que o verdadeiro regionalismo inicia-se no Naturalismo. Portanto, nossa seleção de autores não se mostra equivocada ao, cronologicamente, iniciar pela análise do nome de Alcides Maya. Durante o Romantismo, pela própria condição de independência efervescente, a fascinação pela natureza era dominante; por isso, o geografismo e o pitoresco preponderaram. Por sua vez, no Naturalismo a grandeza do meio físico já não é tão importante e dá-se realce às “ciências do homem como da sociedade”. (SODRÉ, 1995, p. 406).

De acordo com Werneck Sodré, o sertanismo, literatura que apresentava quadros parados, é o que dá origem ao regionalismo, que já admitia quadros do homem em transformação. Nessa linha de transformação surge um terceiro grupo, a que o autor chama de “últimos regionalistas” (1995, p. 408), com o surgimento dos temas de sentido social, nos quais o homem é visto não apenas como uma marionete do meio físico. Exemplificando com nomes, cita como marco inicial Afonso Arinos, com o seu livro de contos *Pelo sertão* (1898), e, como marco final, Monteiro Lobato, com a criação de Jeca Tatu em *Urupês* (1918), não sem recheiar essa lista com gaúchos que aparecem inclusive em nosso estudo, como João Simões Lopes Neto e Alcides Maya.

O início se dá, para Sodré, num período em que se verificam obras que marcam diversas partes do país, um sertanismo já evoluído para regionalismo, no período que ele chama de Naturalismo. O fim se dá por não conseguir criar mais do que uma realidade unilateral, que, por isso mesmo, fica na superfície. Assim, *Jeca Tatu* era caricatural, um “tipo”, e esgotou o regionalismo. (SODRÉ, 1995, p. 416).

Na obra *A formação da literatura brasileira*, Antonio Candido, ao estudar o nome de Franklin Távora, identifica que o nacionalismo romântico se transformou em regionalismo literário, porém caracteriza este regionalismo como “pitoresco”, fundado na paisagem, nas “rebeliões nativistas” (CANDIDO, 1981, p. 299) e, fundamentalmente, na instalação de uma literatura do norte, de acordo com Távora no prefácio de *O Cabeleira*, a região mais brasileira do país, ainda não contaminada pelo estrangeiro, como o sul. Assim, a literatura deste romântico inaugura o que Candido chama de “literatura do nordeste” e denomina os seus seguidores de “linhagem ilustre”, cuja sequência é: Euclides da Cunha e, depois, a geração de 1930.

No entanto, não é na denominação de regionalista que Candido mais insiste, mas na de “romance do norte”; assim, mesmo com a tentativa de Távora de não produzir textos de pura fantasia e apresentar “o homem junto das coisas” (CANDIDO, 1981, p. 303), sua obra é ainda, de acordo com os conceitos aqui apresentados, “localista”.

Em síntese, percebemos que o que aceita o nome de “regionalismo brasileiro” passa por três grandes momentos: o Romantismo, quando a literatura se deu conta das diferenças regionais e começou a explorar seres e espaços que vivem de maneira diferente em relação a outros; o Pré-Modernismo, que deu atenção aos seres marginalizados de cada região brasileira; por fim, o Romance de 30, que apresentou uma abordagem da vida social desses seres de maneira mais aprofundada, analisando aspectos como o “êxodo rural”.

No entanto, sabemos que o Romantismo só serviu para inaugurar a denominação de “regionalismo”, porque sua literatura se restringiu aos espaços do norte, nordeste e centro do país e permaneceu nos limites da paisagem. A partir do Pré-Modernismo temos obras que apresentam os elementos do que está estabelecido aqui como regionalismo. Eis aí a justificativa de a listagem de nomes desta análise iniciar por obra de 1911, de Alcides Maya.

Esses momentos mapeiam como escola o regionalismo brasileiro. Outras manifestações aconteceram de maneira isolada, razão por que não são estudadas como um fenômeno de época.

2.2 A caminhada do regionalismo na literatura gaúcha

Carlos Alexandre Baumgarten, professor da Fundação Universidade de Rio Grande, cita em “O regionalismo literário e a província de São Pedro” Dyonélio Machado (1945), o qual afirmou que, apesar de frequentemente estudado, o regionalismo permaneceria incompreendido, uma vez que jamais teria sido analisado em seus fundamentos econômicos e à luz da história econômico-social, que, de modo dissimulado, está na sua base. Buscando suprir tal lacuna, Dyonélio “reconhece a existência de dois períodos distintos na produção regionalista” (BAUMGARTEN, 2003): um primeiro, que denomina de “clássico”, envolvendo as obras de Simões Lopes Neto e Alcides Maya; um segundo, “localismo”, referente às produções de Ivan Pedro de Martins e Cyro Martins.

O “regionalismo clássico” é o que exalta a vida do rio-grandense “à moda gaúcha”, isto é, “heróico e fanfarrão mesmo na miséria”, em um tempo de guerras em defesa do território e da atividade pastoril, dentro de um “espaço ainda não demarcado definitivamente”, um espaço ainda distante “do modo de produção capitalista”. (BAUMGARTEN, 2003). Ao contrário do anterior, o “localismo” “apresenta o gaúcho como um semi-proletário rural, destituído dos antigos atributos, mutilado” (BAUMGARTEN, 2003), o fim do modelo idealizado do “centauro”, que vigorava até então. A prosa de ficção renova-se e traz uma figura que é o representante principal das transformações ocorridas no campo, o “gaúcho a pé”, “que vive um tempo de paz e de crescente modernização com a industrialização da pecuária”. (BAUMGARTEN, 2003).

Dyonélio Machado reconhece uma nova produção narrativa no Rio Grande a partir da década de 1930, mas não faz qualquer referência ao regionalismo produzido durante o Romantismo. Além disso, ao “estabelecer a distinção entre regionalismo e localismo, igualmente exclui a ficção de 30 do âmbito do primeiro” (apud BAUMGARTEN, 2003), que fica, portanto, restrito às duas primeiras décadas do século XX.

Mais um nome a citar o regionalismo em oposição ao localismo é Cyro Martins. É possível estabelecer um paralelo entre seus conceitos e o de outro gaúcho contemporâneo seu, Dyonélio Machado, que, como ele, pertenceu ao segundo momento do Modernismo brasileiro. Mas, antes disso, vale repensar como fica o regionalismo com o surgimento do Modernismo na literatura.

No período em que o Rio Grande ainda era província, surgiu um número grande de escritores que se diziam “regionalistas”. Esses nomes colaboraram para a elaboração de páginas sem expressão, “requeimaram nas exterioridades convencionais, perpetrando falsidades literárias de extrema indigência quanto à pintura da campanha e ao estudo dos caracteres”. (MARTINS, 1944, p. 5). Isso colaborou negativamente para que muitos intelectuais se desligassem do regionalismo e muitos, até mesmo, o repudiassem.

Cyro Martins diz que, no período regionalista da virada do século XIX/XX, aquele em que o gaúcho “perdia o entono de guapo e entrava paulatinamente numa fase de insegurança existencial” (1944, p. 15), o gaúcho era pobre, de vida desastrada, mas sorria de sua desventura, tal qual Blau Nunes, personagem criada por Simões Lopes Neto no pré-modernismo gaúcho. Depois disso, temos o advento do Modernismo, com todo o seu espírito antipassadista e irreverente.

Durante o período de fixação do ideário moderno nas letras nacionais, houve um grande silêncio entre os regionalistas no panorama literário. Cyro Martins aponta esse fato como justificável, considerando que esses escritores “se nutriam da tradição”. (1944, p. 16). Era natural que não se abrisse espaço, num momento de pura ruptura e elogio às vanguardas futuristas, para uma literatura regional. Assim, “esfriada a exaltação pelo asfalto” (MARTINS, 1944, p. 16), uma geração de escritores voltou a falar de uma determinada zona nacional, que era o Nordeste, até porque em 1926, em pleno amadurecimento do Modernismo, Gilberto Freyre lançou o “Manifesto Regionalista”. O mero paisagismo voltou a ocupar espaço, mas, aos poucos, foram se desenhando outras possibilidades de literatura regionalista, o que Cyro Martins denomina de “localismo”, que incursionava pelo novo perfil de alma gaúcha que fora se desenhando aos poucos na primeira metade do século passado. Mas o que é localismo?

A distinção que o autor faz é de antagonismo e exclusão: regionalismo é o cultivo da tradição, do pitoresco e das façanhas, glorificando o “monarca das coxilhas”, ao passo que o localismo explora temas do cotidiano, “construindo a sua ficção na base da realidade, sem adjetivos” (MARTINS, 1944, p. 5). A realidade vista de maneira eufórica é característica do

regionalismo, para Cyro Martins, e o homem do campo marginalizado e a sua degradação, do localismo. Diante dessa divisão, é fácil concluir que a literatura feita durante a chamada fase “Romance de 30” – a do próprio autor, portanto – é localista, não regionalista, na classificação de Cyro. Quando Cyro Martins se manifestava sobre o novo tipo de gaúcho que surgia, o gaúcho a pé, enxotado da terra, sem espaço, nem trabalho, nem dignidade, marginalizado, dizia: “Já não somos os regionalistas ufanos de antigamente. Pesa-nos a dura consciência da realidade. Somos localistas, se quiserem.” (1944, p. 17). Ele estava, assim, traçando o perfil deste que se opõe ao tipo regional, aquela personagem sem adjetivos, sem heroísmo e sem euforia.

Localismo é o destino de todo tipo desolado e desencontrado dentro de uma nova ordem social que se apresenta e na qual, mais uma vez, ele não está no topo:

O localismo apara os excessos particularistas e aspira à integração na literatura nacional, através da corrente de comunicabilidade de que participam os homens comuns. O localismo não experimenta nenhuma repugnância pelo feio e o vulgar, anseia por aproximar as diferentes províncias do país, sendo, portanto, fator de unidade nacional. (MARTINS, 1944, p. 18).

Cyro temia que, se nada fosse feito diante do crescimento do marginalismo rio-grandense, o efeito seria arrasador. Lendo os contos de Faraco, podemos saber o que aconteceu com o gaúcho a pé, pois seus sucessores passeiam pelas páginas de *Manilha de espadas* e *Noite de matar um homem*.

A literatura do sul começou com o regionalismo “por questões históricas, culturais e até mesmo geográficas”. (BITTENCOURT, 1999, p. 19). A figura do “peão” associada ao título de “monarca das coxilhas” é utilizada para representar as nossas origens culturais pelos escritores do Partenon Literário. Esse peão era uma figura indispensável entre os fazendeiros, que precisavam dele não só para o trabalho, mas também como guerreiro para a manutenção das fronteiras.

Os contos do início do regionalismo gaúcho mostram uma “democracia no campo”, sem antagonismos, como se os escritores quisessem mostrar apenas as virtudes dos dois lados: fazendeiros e peões. Essa idealização e ufanismo exagerados cumpriam um fundo ideológico para se criar no “imaginário popular do Rio Grande uma imagem de harmonia e unidade que interessava à classe dirigente, como forma de controlar as tensões sociais e também frente aos inimigos externos” (BITTENCOURT, 1999, p. 23). Gilda Bittencourt cita, na sequência de fases do regionalismo gaúcho, o nome de João Simões Lopes Neto, que, segundo ela, “reforçou o gosto pelos temas locais e o culto pelas raízes culturais e pelo patrimônio histórico” (p. 25), e de Alcides Maya. Este, de acordo com Lea Masina, apresenta em sua obra um pessimismo e uma mentalidade

agnóstica que viriam tirar a –aura heróica do gaúcho despreparado para enfrentar as novas formas de vida advindas do progresso” (1986, p. 30).

A seguir, vêm três décadas de intervalo e enfraquecimento do conto regional gaúcho, a chamada –Fase Intervalar”, entre as décadas de 1930 e 1950, exatamente quando começaram a surgir os primeiros representantes do conto urbano no Rio Grande do Sul.

Maria Eunice Moreira, em seu *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*, faz, inicialmente, uma retrospectiva histórica e aponta como início da literatura regionalista gaúcha a sociedade Partenon Literário, de 1868: –Só se pode falar em literatura no Rio Grande do Sul a partir da década setenta do século XIX, com o grupo do Partenon Literário” (1982, p. 23). Com o Partenon abriu-se o ciclo da literatura regionalista. O mesmo espírito que motivara o nacionalismo romântico brasileiro procurou fixar as peculiaridades locais.

Guilhermino Cesar afirma que os artistas rio-grandenses procuravam, –explicando-se, explicar ao Brasil [...] uma aspiração de originalidade que desde a independência foi uma preocupação das elites nacionais”. (1971, p. 174-175).

Para Regina Zilberman, a caminhada do regionalismo em nossas letras vai da década de 1870 até o início do Modernismo; faz uma trégua e retorna com o Romance de 30. Dentro desse período afirma que essa tendência parte do período romântico, por meio da glorificação do herói; passa pelo período naturalista, de assimilação – ou não – da industrialização, com o surgimento na literatura de –denúncia dos problemas como clima, os latifúndios e os males sociais” (1980, p. 35), e chega ao segundo período modernista, na década de 1930, com a temática de ótica social de Cyro Martins, entre outros. Os iniciadores da literatura sulina são, para a autora, os membros do Partenon Literário, que ela denomina de –inclinação localista” (1980, p. 36). Dentre eles, o posto de primeiro lugar, seguindo o que Guilhermino Cesar diz na introdução de *O corsário*, fica para Caldre e Fião.

2.3 O regionalismo na obra de Maya, Lopes Neto, Martins e Faraco

Explicitados os diversos conceitos de regionalismo junto aos estudiosos das letras gaúchas e nacionais, podemos analisar como se manifestam esses traços nos contos dos autores deste estudo.

Consideremos o conceito de regionalismo com base no pensamento de Lúcia Miguel Pereira, 1973, para a qual o meio é preponderante à construção do indivíduo, com seus costumes, sua linguagem, enfim sua tipologia, e tendo como data do surgimento deste regionalismo no Rio Grande do Sul o final do século XIX, com o Naturalismo e Pré-Modernismo. Não consideramos aqui o Romantismo porque, apesar de o surgimento da literatura gaúcha ser romântico, o regionalismo gaúcho não o é.

Assim, Alcides Maya e João Simões Lopes Neto surgem juntos no início do século XX, marcando também a chegada do regionalismo ao Rio Grande do Sul. O mesmo meio é o pano de fundo de ambos os escritores; como se considera ainda importante o tempo histórico (pensamento de Lúcia Miguel, com quem concordamos), este também é coincidente. Assim por que suas obras tiveram repercussões diferentes quando de seu surgimento e por que, hoje, João Simões permanece e Alcides Maya nem tanto?

A linguagem pela qual cada autor optou é o elemento diferente entre esses escritores. Assim, como a linguagem é uma das importantes manifestações do regionalismo, justifica-se que esses dois escritores tenham obtido reconhecimento em grupos e em períodos diferentes da história. O primeiro alcançou a celebridade junto à crítica nacional, não só na literatura gaúcha, como nas letras nacionais, no seu tempo, porém hoje não é um escritor de popularidade junto ao grande público; o segundo teve popularidade tardia, pois, quando do seu surgimento, foi um escritor “da sua cidade”, contudo immortalizou sua obra como um dos grandes regionalistas gaúchos perante a crítica e público nacionais.

Maya é contido e formal, escreve textos curtos e, geralmente, melancólicos. Acusado de barroquismo pelo jogo de palavras, surge no período pré-modernista, mas seu decadentismo lembra, por vezes, o Simbolismo, não pelo uso das metáforas, mas pelo clima pessimista de suas descrições da paisagem. Esse passeio pelos estilos literários que o identificam justifica o fato de ter sido unanimidade entre a crítica, mas não para o grande público, porque o barroquismo durante o período pré-modernista encantava os estudiosos da literatura, porém não atraía leitores comuns.

No final do século XIX, o Brasil vivia, no verso das letras brasileiras, o Parnasianismo e o Simbolismo e, na prosa, a erudição machadiana advinda do Realismo; também assistia ao surgimento de talentos que exploravam tanto o regionalismo crítico quanto o intelectualismo, nos nomes de Euclides da Cunha e Monteiro Lobato (Pré-Modernismo). Esse panorama das letras nacionais talvez explique a aceitação imediata de Alcides Maya, tanto como crítico, quanto como ficcionista, e celebre a inteligência e erudição cuidadosa vinda da pena deste jovem.

No centro da narrativa de Maya verifica-se ora um gaúcho típico, de vida simples, como Chico Pedro em “Por vingança”; ora um tipo humano, como os charqueadores de “Charqueada”; ora um espaço físico em decadência, como a morada em “Fapera”; ou ainda, um animal, visto no douradilho do conto “Saudade”. Mesmo que o centro da narrativa seja um tema próximo à cultura simples do povo gaúcho, a linguagem não o é, até mesmo para se referir ao animal que desafia com seu relincho, Maya assim descreve o embate: “um estrupido ressoou; e, cosquilhosas, compassando o galope taful em torno ao pastor novo, - um tordilho negro de basta coma e jarretes elásticos...” (2003, p. 135).

Um disciplinado intelectual, um estudioso insatisfeito, procurando ajustar o texto na dimensão certa, Maya conclui que sua linguagem parecia, por vezes, distante da simplicidade do lugar onde habitam suas personagens, que despertam “compaixão” ao leitor. O regionalismo de Maya surge por meio de uma linguagem que se aproxima dos princípios da academia, da qual passou a fazer parte a partir do ano de 1926. Quando Maya surgiu, abriu um caminho que não deixaria mais de ser trilhado por nomes gaúchos que se tornaram ilustres. Fez isso pelas vias oficiais, representando o Rio Grande do Sul no centro do país, na Academia Brasileira de Letras, e sendo, inclusive, elogiado por Machado de Assis. Quando seu nome é referido, geralmente o é pelo estilo pomposo do seu texto ou pelo pertencimento à ABL, referências que o aproximam do intelectualismo.

Se fizermos uma análise meramente formal e quantitativa de um de seus contos, veremos que isso de fato se verifica. O primeiro conto, homônimo à obra *Tapera*, apresenta, a título de exemplo, as seguintes expressões que não são de uso corrente: *debuxo, ermo, tumultuariamente, embelece de idílio, a habitação é derruída, embeleza é aformoseia, reboa, abrutalada, merencório tijupar, escarninho, soturnamente, enoutecidos e torvos; as noites são tépidas; as flores são olentes; as trepadeiras virentes; as borboletas volitam, e os colibris circulam entre tímidos rebentos tenros, epinício, panteísticamente; o colorido é opulento, as asas fremem, fagulham feixes de luz, que fulguram e chipeam, imprecações, vessava, o tatarar das aves módulos. As solidões são áridas, e a tapera perdura sarcasticamente erecta e descolmada. Os ventos são sibilantes, a primavera esplende, espira eurrítmica...*

Para 551 palavras que o conto apresenta, 42 pertencem a um vocabulário de difícil compreensão, ou seja, quase 10% do vocabulário deste conto se baseia em palavras de um intelectualismo difícil de apreender e que não faz parte do vocabulário regional, mas da linguagem formal. Quanto às expressões regionalistas, temos apenas três ao todo o conto: *pampeiro, pampa e pampianos*.

Há um contraste entre o padrão da linguagem utilizada entre as personagens – popular – e pelo narrador – padrão, com tendência à formalidade. Assim fala gente simples como Chico Pedro no conto “Por vingança”: “Quá [...] era nele que você ia votar? Foi nele que se votou das outras feitas? Inimigos todos semos; mas, chega o dia, encilho o baio e marchó. Faço ansim!”. (MAYA, 2003, p. 41). E assim é a descrição do narrador:

Divergentes de índole, obstinados em pristina emulação, orgulhosamente mantida através de várias gerações, dois estancieiros, Salvador Nunes e Osório Cruz, disputavam no pago a

preeminência política, um filiado de tronco ao partido conservador, outro atavicamente preso aos liberais. (MAYA, 2003, p. 44).

Lemos ainda a descrição da tapera no conto de mesmo nome: “flores *olentes* crescem à sombra das paredes arruinadas; pelas vigas apodrecidas enroscam-se trepadeiras *virentes*; colméias *regurgitam* de abelhas de outro; borboletas *volitam* multicolorindo a paisagem viva...” (MAYA, 2003, p. 38).

Essas evidências fazem o leitor compreender a origem das suas personagens, sim, mas também o forte contraste entre a maneira de se comunicar dessa gente e a do narrador. Sem dúvida, na obra de Maya são o espaço e o tipo de homem que habita este espaço que determinam em maior dimensão o regionalismo. Um dos momentos em que essa paisagem regional aparece é no conto “Tapera”, quando o autor assim descreve o cenário: “No pampa! Sozinha entre solidões áridas; ponto mais deserto e mais nu da paisagem deserta e nua, a tapera fica, perdura nos escombros, sarcasticamente erecta e descolmada, altivamente serena, morta e de pé.” (MAYA, 2003, p. 39).

Já, a relação de estranhamento do leitor com a linguagem dos contos de João Simões Lopes Neto se dá por outra ordem. Fischer, na introdução de *Contos gauchescos* publicado pela Editora Artes e Ofícios, reconhece a dificuldade da maioria do público brasileiro para ler esta obra. Afirma que a obra é considerada de linguagem difícil, por vezes impenetrável, porque o autor “escreveu num registro de linguagem hoje virtualmente morto”. (1998, p. 6). Além disso, as referências históricas da vida do Rio Grande que abundam em seus textos hoje não são mais de conhecimento geral. Aí a confusão de quem lê: saber se o que não se entende é a linguagem, ou as referências a um mundo e um espaço que desapareceram.

Acreditamos, no entanto, que, apesar disso, sua obra se comunica com o leitor de várias épocas e lugares, porque, mesmo lidando com o local, com notações folclóricas, registros históricos e descrição de usos e costumes tipicamente gaúchos, Simões Lopes consegue atingir o universal com dramas e questionamentos humanos por essência, como o tema do valor à vida em “Trezentas onças”, a rejeição de um amor, em “Negro Bonifácio”, e a doçura do coração de um pai e de uma mãe diante do profundo sentimento de amor pelos filhos, em “Contrabandista” e “Penar de velhos”.

A linguagem simoniana é fiel à tradição regionalista e não contrasta com a do narrador, que, na maioria das vezes, é Blau Nunes, tão campeiro e simples quanto as demais personagens e situações narradas. Os episódios são banais, mas desenvolvem-se com mais minúcia, tornando os contos mais longos do que os de Maya. O sentimento do narrador confunde-se com o das personagens e o cenário reforça o regionalismo a cada parágrafo. Dos quatro autores elencados, Simões Lopes Neto é, sem dúvida, o mais típico em quase todos os elementos da *cor local*.

A linguagem ilustra com muita clareza essa simplicidade e regionalismo do falar e do viver desses gaúchos dos contos simonianos. Não é preciso avançar muito na leitura, pois, se tomarmos apenas as primeiras frases de cada um dos cinco contos selecionados, já teremos o exemplo disso. Em “Frezentas onças”: “Eu tropeava, nesse tempo. Duma feita que viajava de escoteiro, com a guaiaca empanzinada de onças de ouro, vim varar aqui neste mesmo passo, por me ficar mais perto da estância do Coroninha, onde devia pousar.” (2000, p. 23). Em “O negro Bonifácio”: “Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!...mas taura, isso era, também.” (p. 31). No início do conto “Contrabandista”: “Batia nos noventa anos o corpo magro, mas sempre teso do Jango Jorge, um que foi capitão duma maloca de contrabandistas que fez cancha nos banhados do Ibirocai.” (p. 123).

Os exemplos continuam no início de “Penar de velhos”: “Conheci, sim, o sr., o Binga Cruz, desde assinzinho. Guri levado da casqueira!...” (p. 149), e “Batendo orelha”: “Nasceu o potrilho, lindo e gordo, filho de égua boa leiteira, crioula de campo de lei.” (p. 167). Todo o conto, do narrador às personagens, dos costumes à paisagem, não se furta a demonstrar, de maneira mais pura e alargada, os traços tipicamente regionalistas.

A linguagem regionalista e coloquial domina os textos, a ponto de se dizer que, em uma página de 134 palavras, na abertura do conto que inicia o livro, “Frezentas onças”, temos 31 expressões dignas de serem chamadas regionalistas. Estatisticamente, mais de 20% das expressões são identificadoras da região e do tipo humano e social que desfila pelos contos de Simões Lopes.

Além disso, as situações em que as personagens se envolvem são típicas, como o retorno de uma tropeada, em “Frezentas onças”; uma “earreira” com apostas e bailantas, em “Negro Bonifácio”; o contrabando, em “Contrabandista”; o motivo que o menino Binga achou para sumir: pegar o cavalo preferido do pai, em “Penar de velhos”, e, ainda, a comparação entre a vida inteira de um cavalo e a de um menino, em “Batendo orelha”.

Já Cyro Martins, apesar de ter seguido o regionalismo, não é por ele que se destaca, mas pela representação social de um gaúcho em transição: o gaúcho a pé, despossuído, levado para a cidade e para a marginalidade social. Essa literatura social é mais fortemente simbolizada pela sua trilogia, que é constituída de romances, não pelo gênero conto. Portanto, ainda não é a representação máxima do gaúcho a pé [homem simples do interior que vive em crise] que encontramos em *Paz nos campos*, seu primeiro livro de contos e objeto deste estudo.

Apesar de ser a vida do homem do campo o tema principal e a insistência em problematizar esse homem e sua realidade não ser o alvo principal da obra que aqui estudamos, em contos como “Saudade” percebemos que o retorno ao rancho, vinte e tantos anos depois da revolução, estampa nos olhos de Clarimundo Guedes, seu protagonista, o peso da passagem do tempo:

Mas que mudança! Deixara aquilo tudo aberto, sem divisas, franqueado à confiança dos andantes, retalhado de cruzadas para todos os lados. E agora espedaçado, cheio de tapumes. Também ajuizava, os tempos eram outros. Que fazer? E considerou com os olhos amargurados de renúncia... (MARTINS, 1957, p. 38-39).

A personagem reconhece que a vida era melhor, “vidão largado”, e que a vida era intrépida e briosa” (p. 39), mas a situação em que ele vive, vinte e tantos anos depois, ainda não é de gaúcho a pé, pois Clarimundo “sumiu-se a galope na concavidade do horizonte. As pontas do lenço iam abertas em desafios de guerra.” (1957, p. 39). No entanto, outros gaúchos, provavelmente não tendo para onde voltar depois das lutas, ou de um período de tentativas em outros pagos (como Clarimundo Guedes, que passara um tempo no Mato Grosso), encontram como alternativa a vida urbana, sem o cavalo, sem os arreios, sem trabalho, sem dignidade, o prenúncio do gaúcho a pé.

Mesmo que os primeiros escritos de Cyro Martins utilizem em demasia o linguajar gauchesco, a crítica apresenta estes textos apenas como “promissores”. Apesar dessa resistência, são eles que, mesclados com frequentes incidências de lirismo, constroem a linguagem regionalista desta obra.

Na leitura de “Saudade” encontramos no segundo parágrafo uma cuidadosa descrição de paisagem tipicamente regionalista:

Estralavam no chão o tropel prolongado das patas dos baguais. E tilintavam no ar fino e claro da manhã recém-aberta, os cincerros das madrinhas. As sombras estendidas na chapada, que era um verde só, refletiam os movimentos ágeis e prontos dos homens e dos animais. Afastados, os horizontes abriam-se lisos e pacíficos. Dos pastos crescidos e molhados de sereno, subia uma essência sutil e acre. E no fundo das invernadas rebentava o alvoroço bravio dos gados xucros. (MARTINS, 1957, p. 38).

A seguir, dentro da conceituação de regionalismo de Lúcia Miguel, encontramos o tempo histórico muito bem representado nas revoluções de 1893 e 1923: “Tenente em 93. Emigrado depois da grande guerra. [...] Só agora, [...] se misturou com os veteranos da revolução maragata e com a moçada guapa de 23.” (p. 38).

A linguagem que bem representa a vida como era e como é pode ser lida nas passagens: “Que alegria bárbara naquela indiada, que alvoroço, de festa, e que vidão largado!” (p. 39). Os recursos poéticos com que nos deparamos na leitura são a aliteração, em “baio bufando garboso no palanque” (grifo nosso, p. 39); o neologismo, na descrição de uma cena revivida pelo capitão nas suas *rememorações* (p. 39), e o lirismo, como nesta cena: “É a chinita macia e querendona, misto de promessa e esquivança.” (p. 39), ou desta: “eaiu uma cerração na sua alma”. (p. 39).

Concordando com Celso Pedro Luft, Appel (1990) classifica os contos martinianos como concisos, de agilidade narrativa, ambientação natural e linguística ao meio físico. A verdade é que aqui temos um autor que representa na linguagem uma literatura que é o equilíbrio entre os dois nomes até então estudados: não se encontra em Martins o intelectualismo de Maya, nem a coloquialidade e insistência das expressões regionalistas de Simões Lopes.

A extensão dos textos também é intermediária, mas a maioria das narrativas martinianas pende para o conto breve. Há uma agilidade narrativa maior que em Alcides Maya, há mais movimentação, mais personagens, mais diálogos. Cyro Martins não chega a seguir a linha de Simões Lopes na variedade das ações e de tipos humanos, mas a amplia em relação a Maya. —Tem cuidados de forma? Não creio: sua prosa sai exata, porque sai como é, como nasceu. [...] Uma perfeição tal vai a ponto de nem ser notada, tamanha a sua naturalidade e a sua legitimidade.”(MACHADO, 1968).

Por fim, abordamos o regionalismo dos contos de Sérgio Faraco, analisando, primeiramente, a sua linguagem de escritor contemporâneo que continua a produzir e, por isso mesmo, possui uma escrita dinâmica, em constante recriação.

A progressão dos quatro nomes, nesta análise, não é apenas temporal, mas inversamente proporcional à heroicidade do gaúcho. Se em Martins temos o gaúcho menos heróico entrando em cena e padecendo, por isso, em Faraco temos o reconhecimento do fim de um tempo e a resignação de uma vida rural de miséria e clandestinidade. A situação limítrofe ocupada pelas personagens faraquianas é a primeira grande influência sobre a linguagem empregada em seus contos. Os estrangeirismos ou castelhanismos do tipo de homem que protagoniza os contos de Faraco são o primeiro e maior indicador da região onde as histórias se passam.

Entretanto, o que chama a atenção no uso dessas expressões é que não apenas as personagens se comunicam por meio delas, mas o narrador também. No conto —Dois guaxos”, por exemplo, que possui apenas três diálogos em discurso direto e muito curtos, a utilização dos espanholismos nas quatro páginas do conto é bem frequente, —arteando truco de mano e naquelas *charlas* misteriosas...” (FARACO, 1987, p. 15); ou então: —Ena doçura do *recuerdo* vinha se enxerir o índio Cacho”, e ainda: —Quem sabe até não a perdera nalgum *real envido*”. (p. 16). Mais adiante: —as mães não deviam morrer, sem elas [...] todo mundo parecia mais *solito*”; e —Maninho enfrenou um tordilho, que *por viejo e lunanco* não ia fazer falta a ninguém. (p. 17); na página final: —meteu alguma roupa nos *peçuelos* [...] montou, partiu *despacito*, no tranco. [...] Queria conhecer outras gentes [...] *más allá* das canchas de osso...” (p. 18) (grifos nossos). Todos esses exemplos trazem a voz do narrador, que não é o protagonista, mas um narrador onisciente.

A presença de personagens do outro lado da fronteira, com conversa mesclada e expressões espanholas, aparece repetidas vezes, interagindo com as demais. No entanto, esta abordagem será

mais detalhadamente tratada no capítulo a seguir, “Regionalismo na fronteira”. Portanto, passemos para as demais características que marcam o regionalismo nos contos de Faraco.

O coloquialismo, as expressões tipicamente regionais e os castelhanismos dividem espaços iguais nos contos de Sérgio Faraco:

Frestas de luz no galpão de barro, zum-zum de conversa e risos, era seu pai que estava lá, com Cahó, *carteando truço de mano* e naquelas *charlas* misteriosas, *atiçadas* pela graspa de segunda, que só terminavam quando o braseiro se desmanchava em pó de cheiro ardido. De que falavam? Maninho ouvia a voz do pai e o punhal machucava a mão, de tanto que o apertava. O velho *nunca prestara* e tinha piorado depois da morte da mulher, *gambaziando* até em dia de semana e *judiando* dos filhos por *qualquer nonada*. Agora se *acolherara* com aquele *traste* indiático, aquele bugre e muito alcaide, que viera do Bororé para ajudar *na lida* e era dia e noite *mamando num gargalo* ou *ensebando o baralho* espanhol. (FARACO, 1987, p. 15).

No fragmento acima, pelo menos 12 expressões variam entre o coloquial e o regional.

Não podemos esquecer que este gaúcho que transita pelas páginas dos contos de Faraco já é um gaúcho a pé, afastado das lidas campeiras e, por falta de opção, envolvido em pequenos contrabandos. Portanto, o vocabulário deste tipo de personagem não pode ser comparado ao de um gaúcho simoniano que monta o seu pingó e se vai pras carreiras. No entanto, por viver ainda no meio rural, as expressões características do regionalismo gaúcho estão presentes em abundância nos seus textos e caracterizam não só o espaço regional como a classe social.

É no decorrer do conto “Hombre” que o leitor pode constatar uma sequência dessas expressões: “já me queria de pernas ao comprido, já me pesava as pestanas...”, “Bicharada bruaca”, “já era tempo de assuntar outras clareiras”. (FARACO, 1987, p. 79); “pela silueta era um cuiúdo”, “Anus, batuíras, inhambus, macucos, tajãs, uma zoeira de asas nervosas e galopes, e os sapos, os sapos então, assustados, se aplicavam na alaridama deles.” (p. 81)

E quando as vozes das personagens aparecem, não é diferente a utilização desta linguagem, mescla de coloquial, regional e castelhano: “Pacho viejo”, “É um baita porre?”, “Salud”, “Pros teus nervos de gato manso.” (p. 86). Além dessa linguagem mesclada, os textos de Faraco são plenos de ação; suas personagens transitam entre o lado de cá e o lado de lá e a paisagem é a da fronteira. Apesar de percebermos que a preferência do autor é pelas personagens, sua existência, suas sensações, seus enfrentamentos, a natureza também é descrita, e nela se reconhece o espaço do pampa gaúcho:

No matagal, queria ele dizer, lá no fundão, pelos enredados do cipoal, canhadas macegosas e aguaçais, repechos de miomio, guanxuma e de espinilho, trilhas de avenca grossa, pelas grutas folharadas, fortalezas de unha-de-gato e mata-cavalo onde apenas um cão vivido e candongueiro podia chegar a dar sinal. (“Hombre”, FARACO, 1987, p. 79).

Os hábitos das personagens são típicos e ajudam a desenhar o mundo em que vivem: “Vá se apeando”, “Cuertinho amarrou a montaria no palanque, Joca maneou a sua”, ou ainda: “Na frente do galpão, sob os cinamomos, um fogacho reunia a comparsa. Os recém-chegados trocaram adeus e se acomodaram, sentados no garrão [...] e a caneca sorria de mão em mão [...] o capataz enchia e a volta recomeçava sempre pelo lado esquerdo...” (FARACO, 1987, p. 8).

Uma mistura de pessoas crentes na religião, mas que não são dadas a cuidados (nos modos e nas falas), por levarem uma vida mais rústica, é o que percebemos no decorrer das ações: “O velho fitou gravemente o morto e esmerou-se num pelo-sinal pausado e respeitoso.”; “O velho deu seu gole e contou que um grilo se acampara no gogó do morto.” (p. 11); “Um cachorro veio cheirar as mãos de Cuertino, que o enxotou com um palavrão.”; “Épa, seu Vicente, vai desencatarrar a memória?” (do conto “Lá no campo”, p. 12). Ainda em outros exemplos: “...até mijando por ali para se mostrar e Maninho sabia que ela estava olhando...” (conto “Dois guaxos” p. 16).

Com a análise conjunta dos quatro autores que aqui estudamos, comprovamos que eles estão fortemente ligados ao regionalismo por motivos diversos. Apesar de as épocas em que suas obras aparecem serem distantes uma da outra em quase vinte anos entre Maya e Simões Lopes e Cyro Martins (1911, 1912 e 1934) e mais de cinquenta anos entre este e Sérgio Faraco (1934 e 1987), no Rio Grande do Sul o tipo gaúcho permaneceu sendo identificado mais ou menos pelos mesmos traços, respeitados os seus tempos históricos.

Mais adiante, neste estudo, analisaremos um a um desses contos e complementaremos essas informações.

2.4 Regionalismo na fronteira

Considerando o ambiente onde se passam muitos dos contos do *corpus* deste trabalho, em especial os de Faraco, e a linguagem com traços bilíngues, como a de João Simões e alguns poucos casos de Maya e Cyro, é indispensável abordar os diversos conceitos de “fronteira” que a literatura e a história apresentam, de maneira muito peculiar no que diz respeito ao estado do Rio Grande do Sul. Faz-se necessário apresentar as diversas noções de fronteira, que, no princípio, era um eixo espacial e geográfico, mas transformou-se em eixo social e político, com todo o peso mitológico que parece ter a historiografia regional e nacional.” (MORAES, 1998, p. 292).

Essa dualidade, inicialmente, aparece como uma evolução, ou seja, passou da dimensão apenas territorial para assumir uma abrangência sociopolítica e, é claro, cultural; num segundo momento, expandiu-se para outras definições, uma das quais é sobre como devem ser reconhecidos aqueles que vivem e representam a fronteira. Esse povo fronteiriço, pela sua proximidade com o

estrangeiro, apresenta um número maior de aspectos positivos ou de aspectos negativos em seu caráter? A dualidade busca definir se a fronteira deve ser associada às qualidades heróicas dos gaúchos, como coragem, ímpeto guerreiro e bravura na defesa do território”, ou é a causa de uma identidade gaúcha pautada de vícios e desacertos.” (MORAES, 1998, p. 289).

Para tentar responder a isso, primeiramente, é necessário definir o que vem a ser positivo e o que é negativo no caráter do gaúcho. Qualidades heróicas, sem dúvida, são virtudes, mas desacertos não precisam ser, obrigatoriamente, vícios. “Desacerta” aquele que se aventura à tentativa do acerto, aquele que busca, aquele que luta e não se acomoda. Nesse sentido, a acomodação, sim, seria um vício, uma atitude menos nobre. Aquele que luta, não importando se o resultado é a vitória ou a derrota, é um virtuoso. Essa luta, inicialmente, tratava-se da Guerra do Paraguai (1865), da Revolução Federalista (1893), ou ainda da Revolução de 1923. No entanto, com o passar dos anos foi assumindo muitas outras conotações: tornou-se a luta para trazer de lá para cá (leia-se aqui o contrabando) aquelas coisas que não chegavam ao Rio Grande com facilidade, como a munição (para a defesa da morada ou para as guerras), os objetos e utensílios que proporcionavam diversão ou satisfação (por exemplo, rádios), ou ainda qualquer novidade que se pudesse vender para ajudar no sustento; luta pela dignidade de colocar comida na mesa da família, não apenas por uma bandeira ou pela cor de um lenço; até mesmo a luta pelo direito de continuar vivendo no campo, afastado dos meios de produção, agarrado ao mínimo de raízes que ainda lhe restam.

Cada povo tem uma história de lutas que são inerentes à sua localização geográfica, à sua condição social, ao seu tempo histórico. Assim, determinadas características são apontadas como exclusivas do povo do Rio da Prata, o que justificaria algumas tendências “erúis”, “sanguinárias” e “ditatoriais” do povo gaúcho, como a de que esse povo sofreu uma “contaminação, tal como pântano de eflúvios pestilentos.” (MORAES, 1998, p. 289). Sabemos, no entanto, que o espírito sanguinário e guerreiro dos gaúchos não se deu por opção. A condição de fronteira exigiu-lhes também a condição de luta; o povo gaúcho, como “guardião da nacionalidade”, precisou criar um cenário fortemente militarizado. As atividades pastoris, que garantiam a subsistência, eram exercidas no lombo de um cavalo, de adaga na mão e em espaços de terra sem porteira e sem dono, porque essas eram também características e recursos dos guerreiros. O peão era mais soldado do que vaqueano; era mais um vigilante do que um campeiro; era mais recruta do que domador. É claro que aí se verifica uma imposição vertical da cultura colonizadora – no caso a do patrão – em detrimento da cultura periférica – a do empregado. Esta, por sua vez, advém de uma maior, que os ditos “superiores” do estado gaúcho também sofriam: a preponderância da cultura lusitana sobre a espanhola. Essa disputa de poder entre a cultura luso-espanhola e a do patrão atravessaria os limites políticos e chegaria à historiografia literária do Rio Grande, que oscilou entre a cultura regionalista e a europeizante.

Houve uma época em que era preciso lutar pela definição dos limites territoriais da colônia, ou seja, definir o que era luso e o que era espanhol; mais adiante, foi preciso abraçar a ideia da independência e transformar o Brasil em pátria; hoje, é preciso lutar contra a contaminação estrangeira, que, mesclada à nossa cultura, despersonaliza o que é nacional. No entanto, durante todos esses períodos, no Rio Grande do Sul, talvez muito mais forte que em qualquer outro estado brasileiro, perpassa um sentimento telúrico, regionalista, até mesmo bairrista, uma sede de autossuficiência que, de tempos em tempos, assume até mesmo uma tendência separatista.

Enfim, já sabemos que essa oscilação é histórica e sempre existiu; existe e acreditamos que continuará a existir. É ela que ajuda a estabelecer aqui mais uma característica típica da fronteira: como uma *“faixa indistinta, flutuante e difusa”* (VELLINHO, 1975); um espaço em que as culturas exercem e sofrem contaminação e contágio, espaço de *“migração de temas e intertextualidade”*. (MASINA, 1994, p. 60). É sabido que nesse movimento pendular surgem preponderâncias, surge o aspecto da transculturação, o predomínio de uma cultura que, em algum aspecto, fatalmente estabelecerá algum tipo de superioridade. Se assim não fosse, não haveria *“flutuação”*, no sentido do movimento descontínuo, não no sentido de equilíbrio permanente.

Considerando a localização geográfica de proximidade com a fronteira de muitas moradas, cidades e fazendas onde poderiam se passar as histórias aqui analisadas e as nacionalidades das suas personagens, em sua maioria pessoas muito simples, sem fartura, ou perdedores, podemos, num primeiro momento, pensar no sentido de *“identidade e alteridade cultural”* de que tratam Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado (1981, p. 43). Esses autores classificaram as *“diferentes atitudes em relação à apreensão do Outro e reconheceram que, conforme variam essas atitudes, as formas de reconhecer a presença do outro estrangeiro com quem se tem algum tipo de contato, vai assumir significações sociais e culturais também diferenciadas”* (p. 43)

Tomando conhecimento dessa divisão, com o objetivo de transportá-la para a realidade presente nas obras de Faraco, em alguns contos de Simões, de Maya e Cyro, percebemos que aquilo que preocupa esses autores não é, em primeiro lugar, a questão do *“o quê”* ou *“de quem”* fica de cada um dos lados da fronteira. No caso específico de Faraco, o que perturba suas personagens não é a identidade ou o preconceito racial que vivem nas situações problemáticas em seus contos. A problemática se dá no contraste social, na diferença de poder de *status*, na heterogeneidade gritante entre as condições de vida das personagens em conflito. Não são a raça nem a pátria o motivo do conflito, mas, sim, a questão do ter.

O espaço polemizado, que admite juízo de valor, é o espaço ideológico, não o geográfico. Não há, exatamente, uma identidade ou uma alteridade em relação a esse espaço; o que há é um reconhecimento de que as culturas existem em decorrência de transformações sociopolíticas e se

estabelece uma binaridade superior/inferior não entre culturas de fronteira geográfica, mas entre classes sociais.

—A imagem da alteridade no interior de determinada sociedade ou grupo social, ao interferir na cultura, modifica o seu tecido” (PAGEAUX; MACHADO, 1981, p. 43) em ambos os lados dessa binaridade. Assim, os supostamente inferiores reconhecem seu espaço reduzido e adaptam-se a isso, apelando para atividades alternativas em que a ilegalidade impera. Fazendo isso, reforçam o espaço de superioridade do outro grupo social que os ataca, valendo-se do poder da legalidade, da força, da opressão. Aqueles que tinham inferioridade de condições agora possuem também inferioridade moral, e aqueles que tinham superioridade sentem-se ainda mais fortalecidos e com maior poder de dominação. O tecido vai se definindo, colocando, de um lado, os detentores do espaço e do poder e, de outro, os descartáveis.

Esse outro não precisa ser exatamente o estrangeiro; é o detentor da posição mais elevada nessa ordem social, uma posição diferente da sua e daquela de seus companheiros. São aqueles que ficam distantes econômica e ideologicamente, os melhores, porque são mais bem tratados pela vida, porque têm destinos melhores.

Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado apresentam a ideia de que o homem comum, o ser-nacional, apreende esse outro com aparente repulsa, mas preservando e reconhecendo a sua superioridade. A realidade dele, seja cultural, seja política, seja econômica, é superior à sua. Esse outro é o estrangeiro-estancieiro; é o outro que tem dinheiro, terras, lanchas, capangas, poder. Por isso, não pela sua nacionalidade estrangeira, o brasileiro-contrabandista, ladrão, percebe-o superior. Ideologicamente, é isso que está estabelecido; assim, ele aceita: quem tem mais é superior.

Ainda aproveitando o estudo de Pageaux e Machado, podemos nos concentrar nas duas expressões: —mania” e —fobia”. É reconhecida a superioridade, mas não há —mania” pelo estrangeiro; ao contrário, há uma —fobia”. Eles são mais, têm mais, mas as suas características morais não interessam, nem são louvadas e copiadas. Não há supervalorização da cultura desse —outro”. Valoriza-se o que ele tem — bens, poder, condições materiais —, não o modo como os obteve nem o que faz para mantê-los.

Tanto não é importante a nacionalidade das personagens faraquianas que não é fácil estabelecer o número de personagens nacionais e estrangeiras nos contos. Caso fosse feita uma tentativa de levantamento, poderíamos pensar no sentido de analisar a linguagem. No entanto, independentemente de a narrativa ser em terceira pessoa, ou em primeira, os espanholismos misturam-se à linguagem regional e coloquial, de tal modo que a forma de falar não pode mais ser parâmetro para essa identificação.

Apesar de ficar claro nos contos faraquianos que a relação de brasileiros e uruguaios não é boa, apesar de essas personagens mostrarem que não se entrosam, não se comunicam, não se

toleram, não se respeitam, não se admiram, não é o fator nacionalidade nem o espaço geográfico o determinante de maior importância. Mais do que divisão entre aquilo que pertence ao povo de cá e o que é originário do povo de lá, a fronteira é vista como troca, com perdas e ganhos; é vista não somente como a extensão dos limites, de interdependência e de complementaridade [...], mas como um sistema urbano constituído de cidades-geminadas, cuja base econômica foi sempre a troca assimétrica de bens, serviços e trabalhadores”. (SOUZA, 1994, p. 79).

Nos contos simonianos, por sua vez, aparentemente, o que menos importa é a condição social, mas, sim, a origem da personagem; o estrangeiro não é bem visto porque não faz parte de nossa história, porque não lutou pelas mesmas causas. Aqui, sim, a “fobia” pela nacionalidade estrangeira é o divisor, e, apesar de estar incorporado à linguagem, nas coisas que come e nas suas vestes, o estrangeiro (que não é só o do outro lado da fronteira, pode ser o de outro estado ou do além-mar) é estranho e não é bem-vindo. Geralmente, ele é capaz de trazer desequilíbrio à vida gaúcha e está encoberto de maus princípios. Exemplos disso podemos ler no conto “Penar de velhos” (conforme é possível comprovarmos logo adiante na análise deste conto), com a presença do “padre-gringo”, que, de acordo com o narrador Blau, “engambelou” o fazendeiro que lhe deixou os bens de herança. A raiva que o narrador demonstra por esta personagem é manifestada na frase final do conto: “Eu desejava que ele (o menino Binga) aparecesse, só por causa do padre gringo!... Que sumanta o guri lhe não havia de encostar!... E... por Deus e um patacão!... Eu dava as guascas e ainda ajudava a atar”. (LOPES NETO, 2000, p. 155).

Outro conto do autor (JSLN) que apresenta o ambiente da fronteira é “Contrabandista”, no qual o protagonista Jango Jorge é morto pela guarda da fronteira por querer ocultar um pacote (o vestido de noiva da filha). Considerando a idade de Jango, noventa anos, podemos imaginar que ele viveu quase todas as fases da história das relações de fronteira do Rio Grande do século XIX (a obra foi lançada em 1912); assim, não admite que algumas regras mudaram e resiste, sendo, por isso, crivado de balas. Neste conto o narrador se posiciona fortemente a favor dos gaúchos que contrabandeavam, dando sempre fortes motivos para que fizessem isso. E quando passaram a contrabandear por motivos menos nobres do que o transporte de balas e pólvora para a defesa do território e das propriedades, a culpa é da influência estrangeira: “a estrangeirada era mitrada na regra, e foi que ensinou a gente de cá a mergulhar e ficar de cabeça enxuta... entrou nos homens a sedução de ganhar barato...” (LOPES NETO, 2000, p. 128).

Percebemos, então, que, diferentemente de Faraco, João Simões Lopes Neto não apresenta personagens que se sentem inferiorizadas pela condição social. Logo, o seu abalo em relação ao estrangeiro se dá quando este instiga à desordem, à imoralidade e quer tirar vantagem sobre a ordem do bem-viver gaúcho, honesto, cumpridor de seus deveres e trabalhador, ainda que também alegre e festeiro.

O estado do Rio Grande do Sul formou-se em um clima de tensão; precisava ser reconhecido e reconhecer-se como parte integrante do Brasil e, ao mesmo tempo, existia num espaço isolado geograficamente, cujo acesso era muito difícil. Por terra, havia muitos montes e colinas e o transporte animal não favorecia; por mar, havia muitos recifes e as embarcações não resistiam. Inicialmente, parecia que o melhor era ignorá-lo, mas a estratégica posição geográfica exigia que fosse desbravado. Essa mesma natureza que forçou uma incorporação tardia do espaço sulino ao restante do território brasileiro também propiciou o espírito de ousadia, de enfrentamento, de determinação de quem sabe a hora de avançar e o momento de retroceder. Isso pode ser percebido desde os melhores exemplares do “centauro dos pampas”, nos primórdios da história, até as últimas (cronologicamente falando) personagens surgidas na literatura regional de fronteira, como Tio Joca, do conto “Travessia” (*Noite de matar um homem*, de Sérgio Faraco, 1986), quando, encurralado pelos fuzileiros da aduana, navegando uma chalana cheia de muamba, diz ao sobrinho: “Metete a encomenda n’água” (p. 28).

O primeiro tratado de fronteira surgido na porção sul do continente foi o Tratado de Tordesilhas, em 1494. A história oficial conta que a apropriação de terra entre as Coroas de Espanha e Portugal nessa região entre o Prata e o Brasil “realizou-se sobre imensas áreas vazias e, portanto, sem conflitos” (SOUZA, 1994, p. 80). Entretanto, a expansão dos grandes latifundiários, criadores de gado, impedia que surgissem pequenos agricultores e pequenas propriedades. Essa apropriação se deu, então, de forma violenta e conflitiva, pelo extermínio e submissão do indígena, pela expropriação de posseiros e pela progressiva submissão dos gaúchos à estrutura e formas de trabalho nas fazendas.” (p. 80).

Erico Verissimo assim respondeu a uma escritora nordestina que considerava os gaúchos acastelhanados e pertencendo mais à órbita platina do que à brasileira:

Somos uma fronteira. No século XVIII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva deste então "imenso deserto", tivemos de fazer a nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos. Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar deste lado da fronteira meridional do Brasil. Como pode você acusar-nos de espanholismo? Fomos desde os tempos coloniais até o fim do século um território cronicamente conflagrado. Em setenta e sete anos tivemos doze conflitos armados, contadas as revoluções. Vivíamos permanentemente em pé de guerra. Nossas mulheres raramente despiam o luto. Pense nas duras atividades da vida campeira - alçar, domar e marcar potros, conduzir tropas, sair para faina diária quebrando a geada nas madrugadas de inverno e você vai compreender por que a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho. Esse tipo de vida é responsável pelas tendências algo impetuosas que ficaram no inconsciente coletivo deste povo, e explica a nossa rudeza, a nossa às vezes desconcertante franqueza, o nosso hábito de falar alto, como quem grita ordens, dando não raro aos outros a impressão de que vivemos num permanente estado de cavalaria. A verdade, porém, é que nenhum dos heróis autênticos do Rio Grande que conheci, jamais "proseou", jamais se gabou de qualquer ato de bravura seu. Os meus coestaduanos que, depois da vitória da Revolução de 1930, se tocaram para o Rio, fantasiados, e amarraram seus cavalos no

obelisco da Avenida Rio Branco - esses não eram gaúchos legítimos, mas paródias de opereta. (VERISSIMO, 1969, p. 3-4).

As relações de comércio que se estabeleceram nessa região surgiram de maneira muito peculiar, afinal, esse espaço é nutrido de grande permeabilidade [...] que permite o fluxo ilegal de bens e pessoas” (SOUZA, 1994, p. 83). Assim, a organização comercial da fronteira tem dois sistemas: um oficial, pouco lucrativo, e outro mais flexível, mais lucrativo. Ilustramos isso com uma citação de Severino de Sá Brito: “O contrabando era um rapazola desenvolvido, audacioso, brejeiro, generoso, carreteava na campanha onde tinha amigos e transitava francamente, mas nas cidades entrava silencioso, alta madrugada.” (SOUZA, 1994, p. 86).

Moysés Vellinho apresenta uma divisão entre fronteira externa e fronteira interna. Diz ele que, se a externa foi defendida a ferro e fogo, a interna, que ocorre entre o índio e o mestiço platinos, contra o conquistador, também deixou vincos profundos na história e no caráter do sul do Brasil e dos povos vizinhos. Sabemos que cada país, cada estado ou província dentro desses países teve e tem suas lutas internas, que também são lutas de fronteira. O Rio Grande do Sul, durante todo o processo de definição da fronteira externa brasileira, media forças internas. Maragatos e chimangos, federalistas e republicanos estiveram em pé de guerra por mais de uma vez numa luta de força pelo domínio das fronteiras internas.

Além da externa e da interna, existem as fronteiras política e racial referidas igualmente por Vellinho. A política foi “compida pela cobiça espanhola que despertou uma disputa militar entre dois impérios em desabalada expansão”. (SOUZA, 1994, p. 59). Numa situação de medição de forças entre Portugal e Espanha, o Rio Grande do Sul teve de se colocar de um dos lados e lutar para que isso fosse respeitado. Mesmo sabendo que a imposição foi vertical e que a Coroa portuguesa não oferecia outra opção, essa foi uma definição de ordem política. Se essa possui no seu cenário causas nobres, que remontam à preservação da origem histórica, a fronteira racial não apresenta nobreza alguma; foi “rue, obscura e sem grandeza” (SOUZA, 1994, p. 59) e parte de princípios de poder e dominação que algumas raças acreditam ter em detrimento de outras desde tempos remotos. Exemplos desse conflito de fronteira foram, inclusive, vivenciados nos primeiros três séculos de colonização no Brasil, quando se assistiu ao transporte de negros africanos para o país com a finalidade de impor-lhes trabalhos forçados em regime de escravidão.

O sentido de fronteira também é responsável por inflamar o sentimento da condição de brasileiro, do rio-grandense, e levou a que o gaúcho se sentisse responsável pela defesa do Império.

Entretanto, ao invés de essa assimilação de culturas, de língua, de comércio e de tendências políticas oferecer um *status* de superioridade a essas cidades da fronteira, essa condição limítrofe implicou uma inexplicável desvalorização. As cidades tornaram-se “desmerecidas, à parte dos pólos

catalisadores e centralizadores culturais.” (MARTINS). Então, o que, inicialmente, deveria surgir como vantagem aparece como desvantagem. Por quê?

Talvez seja a insistência em se manterem ali, no campo, sem se renderem ao apelo do ingresso no sistema de produção considerado pelo capitalismo como vantajoso; talvez por não terem aprendido outra coisa que não fosse o comércio e a atividade campeira, e esses, por escassos, acabam sendo desvirtuados em contrabando e estelionato; talvez por não apresentarem na cor da pele nem no sotaque, nem na língua e nas vestes, nem nas cantorias e na árvore genealógica uma definição firme que lembre a inabalável alma dos demais gaúchos, que em geral sabem a quem servem, que partido defendem e a cor do lenço que usam, talvez por essa condição de descendentes do gaúcho a pé de Cyro Martins. Essa posição de seres que, tendo perdido o seu espaço geográfico e cultural, a sua identidade vinculada às lidas no lombo do cavalo, o seu trabalho, o seu ganha-pão e, conseqüentemente, a sua dignidade, talvez mereça, na concepção daqueles que detêm o poder econômico, destaque no meio gaúcho. Afinal de contas, sabemos que quem comanda a economia, fatalmente, determina o que deve ser elogiado e valorizado e o que deve ser discriminado e relegado ao esquecimento.

Acrescentemos a essas possibilidades um depoimento de alguém de fronteira. Carlos Alberto Potoko vive em Livramento, no Rio Grande do Sul, e em julho de 2001 participou da enquete que questionava “O que é viver na fronteira”, por meio do site <<http://www.celpcyro.org.br>>, dentro do projeto “Fronteiras Culturais”, desenvolvido pelo Centro de Estudos Literários e Psicanalíticos Cyro Martins. Potoko depõe:

Nossa cultura fronteira está muito fraquinha diante dos olhos dos porto-alegrenses, pois se reportam a nós como a metade pobre do Rio Grande do Sul. Acho um erro a condescendência dos nossos políticos locais, estes argumentos, embora com razão pelo lado econômico, é humanisticamente depreciativo e age como cimento na baixa estima, dificultando a abertura da mente para outros valores como a cultura, a vida integrada à natureza que, na minha opinião, são mais importantes. (CELPCYRO).

Todas essas são possibilidades de respostas para uma discriminação injusta e que insiste em não querer reconhecer a fortaleza que essa cultura e origem multifacetada do povo da campanha possui. Esse povo vive no campo ou em pequenas cidades, sem perspectiva de progresso algum. Muitos desses fronteirões que foram enxotados do campo, foram constituir as “coroas de miséria” das vilas fronteiriças, onde alguns resistiram, uns foram minguando, outros se fizeram e assim construíram as cidades, pequenas cidades.” (MARTINS, 2009). Cidades cheias de problemas, cidades sem beleza nem encantamento; cidade que não é “edênica”, que é o “marasmo”, é o “cárcere”

(SANCHES NETO, 2000), tempo e espaço de puro desencanto, onde se revela uma profunda recusa dos valores.

A proximidade com as terras castelhanas deu ao povo fronteiriço uma vida ora ameaçadora, ora atraente. Essa condição de marginalidade, mais no sentido de estar “à margem de” do que de viver fora da lei, imprimiu nos habitantes dessas terras uma índole contestadora. Essas pessoas tinham muitos motivos para ser um povo de personalidade embotada: eram ora oprimidas pela Coroa lusitana, na sua condição de Colônia, oras sufocadas pelo domínio da cultura espanhola, que, pela proximidade geográfica, vez ou outra atravessava a fronteira. No entanto, o que poderia ser um fator de aniquilamento apresentou-se como um determinante de curiosa fortaleza e resistência.

Com todas as características até aqui vistas, é normal que se reconheça nesses gaúchos que ficam entre o Brasil e o Uruguai tema de interesse literário. Essa divergência racial é abordada por João Simões Lopes Neto como uma distinção de caráter e, por Sérgio Faraco, como fortes diferenças sociais, assim como os “bacanas” e os “merdunchos” do escritor paulista João Antônio.

2.5 A cor local e o regionalismo

Regina Zilberman aponta como aspectos singulares do regionalismo tudo o que seja específico de determinado espaço geográfico, como a “cor local”. Há uma unanimidade em dizer que “cor local” constitui-se do tipo humano escolhido, da linguagem, dos costumes e, também, de um aspecto ideológico. Zilberman acrescenta a “supremacia do meio sobre o indivíduo”, seguindo a tendência determinista de que este é fruto do espaço onde se cria:

Este fato se explica na medida em que, num certo povo aglutinado em torno a uma norma de extensão nacional, somente ao cenário é permitida a individualização. Deste modo, se no coração da totalidade brasileira cabia destacar um certo tipo humano, era porque o local onde vivia tinha acabado por se imprimir nele, determinando seus hábitos e modo de ser. (ZILBERMAN, 1980, p. 32).

O tema da terra exercendo força sobre a formação do indivíduo já havia sido abordado por Lúcia Miguel Pereira, a qual afirma que o “regionalista entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence” (1973, p. 180), e também por Maria Eunice Moreira em *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul* (1982). Temos aqui, então, mais um reforço da linha determinista de pensamento de que o espaço externo existe em primeiro lugar e determina os valores das “gentes” que ali vivem.

Analisando as figuras humanas que passeiam pelos contos aqui analisados, constatamos a força do ambiente sobre sua existência, o que comprova a existência da cor local vista da maneira acima citada. Os dois “Inimigos” do conto de Alcides Maya são irmãos, mas foram criados em espaços diferentes: o Andrezito convive com os da fazenda, vive e pensa à moda gaúcha; o irmão, João Carlos, é estudado e moderno, vive para as experiências e pesquisas e é adepto das técnicas inovadoras. Mesma herança genética, mas tempos e espaços diferentes.

Não diferente é o comportamento dos tropeiros que encontram a guaiaca de Blau, recheada de trezentas onças, no conto homônimo de João Simões Lopes Neto. A quantia encontrada caída na estrada é um valor alto, mas a tradição campeira permite que os parceiros de lida saibam reconhecer o dono do cinturão que continha as onças. Não se imagina outro comportamento que não devolvê-la ao dono. Tanto é esse um hábito do meio rural que Blau em nenhum momento suspeitou de roubo, ou seja, em todos os momentos pensou em extravio.

O conto “Alma gaudéria”, da obra *Paz nos campos*, de Cyro ilustra com clareza, num dos episódios da carreira narrada, o poder que aproxima tipos vindos de classes diferentes, mas movidos pelos mesmos interesses, frequentando o mesmo meio. “Nas canchas de tava, que havia várias, os aficionados tentavam a sorte. Lá estava o índio pé no chão, o de bota de lona, o de bombacha e botas finas, e o de colarinho e gravata, nivelados todos pela força do ambiente.” (1957, p. 12).

Enfim, uma ilustração deste reconhecido determinismo do meio, por meio de uma obra mais próxima temporalmente, *Noite de matar um homem*, de Sérgio Faraco (1985), é o conto “Homem”. Neste, o narrador era um fronteiro rural, mas há muito tempo tinha se mudado para a cidade. As diferenças em relação a Pacho, seu companheiro de *chibo* de outros tempos, eram grandes: não tinha mais a destreza, não aprovava certos comportamentos, tinha lucidez quanto à diferença da capacidade de uma lancha e um barco a remo e ouvia de Pacho: “trocaste o rio pela cidade, pela capital, e a vinchester pelo auto [...] trocando a amizade dos amigos pelo esculacho dos endinheirados”. (p. 85).

A expressão “cor local” surge pela primeira vez no conhecido ensaio “Instinto de nacionalidade”, de Machado de Assis. Escrito em 1873, na vigência do Romantismo, ou, no máximo, Pré-Realismo, neste texto Machado manifesta que os poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, “O Uruguai” e “Caramuru”, respectivamente, apresentavam já certo “instinto de nacionalidade”. E o que é “instinto de nacionalidade”? Dito pelo próprio Machado, é “o geral desejo de criar uma literatura mais independente.”

Como o ensaio foi escrito em 1873, até esta data no gênero romance tinham surgido apenas os românticos na literatura brasileira. O nacionalismo foi uma das características preponderantes deste período literário; logo, é normal que Machado diga que nosso romance buscava “sempre a cor local”, por meio da “substância e dos acessórios”, pois ela ajuda a construir o sentimento de

independência que se instalava no nosso país. No entanto, não acredita que uma literatura, para ser nacional, deva tratar apenas dos assuntos de seu país; pode esse ser um recurso necessário para as literaturas iniciantes, mas não deve ser o único, pois as empobrece.

A característica indispensável para a boa literatura, segundo Machado de Assis, é o que ele chama de “certo sentimento íntimo”, o qual permite que o autor, ainda que trate de outro espaço e outro tempo, seja uma voz representante de “seu tempo e seu espaço”, ou seja, defende que o universal pode também ser nacional, a exemplo da temática desenvolvida em suas obras realistas. Reforça que o interior é mais representativo deste espírito, pois a cidade sofre mais a influência europeia. No entanto, não exclui o urbano da cor local, acreditando que até mesmo esta narrativa pode apresentar aspectos da vida brasileira, e aceita que o interior conserva mais a tradição. Elenca os aspectos definidores desta cor local, como os “toques de sentimento”, seguidos de “quadros da natureza” e “costumes”, nesta ordem.

Mesmo sendo esta parte do ensaio dedicada ao romance, é à prosa de ficção que Machado de Assis está se referindo. Portanto, nos contos em estudo podemos nos valer desta teorização, que serve como ponto de partida para o estudo da cor local, um dos focos centrais de nossa pesquisa. Nessa linha, o *corpus* utilizado mantém-se no meio rural, mesmo com obras com publicação tão distante temporalmente do estudo machadiano. Até em contos como os de Cyro Martins, onde se verifica a presença de elementos urbanos, é no espaço do interior que todos se realizam.

Apesar de se tratar de um texto do século XIX, Machado de Assis nos deixa a teoria de que “cor local” é uma abordagem de um espaço e povo específicos, sem reducionismo, com expansão do talento do artista e com abordagens nas quais se reconheça o lugar, mas não se limite a ele.

Marcelo Guadagnin estudou a visão do crítico Antonio Candido sobre a presença do regionalismo na literatura brasileira em sua dissertação de mestrado defendida em abril de 2007, intitulada *O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antonio Candido*. No estudo Guadagnin observa que, para Candido, o regionalismo na literatura divide-se em três partes: a primeira parte, do regionalismo romântico até o início do século XX, utilizado para que o homem da cidade conhecesse o diferente, exótico e exuberante que existia na vida do campo; a segunda, o Romance de 30, é quando o social e humano equilibram-se com a beleza da paisagem e o campo ocupa seu espaço; a terceira, com a aparição de *Sagarana*, em 1946, quando o autor, Guimarães Rosa, transcende o espaço do sertão, que “é menos uma região do Brasil do que uma região da arte”. (CANDIDO, 2002, p. 185). O fantástico caso de *Grande sertão: veredas* ultrapassa esta terceira parte, visto que seu autor, o maior regionalista de todos os tempos, nas palavras de Guadagnin, uniu o pitoresco ao essencial. Eis aí o sentido estrito do tão buscado regionalismo universal, mesmo que não seja essa a denominação dada por Antonio Candido.

Acreditamos que outros autores, além de Rosa, conseguiram a sutileza dessa união pitoresco X essencial em suas obras, dentre os quais pelo menos dois dos autores deste estudo, João Simões Lopes Neto e Sérgio Faraco. Eles apresentam características que os aproximam da classificação de regionalismo de Antonio Candido, mesmo sem pertencer ao momento mais brilhante do regionalismo brasileiro, que foi o Romance de 30.

Faraco, em alguns de seus contos, alcançou a mesma aproximação entre o interior e a cidade da literatura social do Romance de 30, e Lopes Neto construiu um narrador-personagem, contador de casos, rústico e sábio, que pode ser comparado aos narradores de Guimarães Rosa, muito especialmente Riobaldo, jagunço mineiro que narra em três dias o itinerário de uma vida, na obra *Grande Sertão: veredas*.

É justa a crítica de Antonio Candido ao artificialismo de alguns autores, como Afonso Arinos, Coelho Neto e Valdomiro Silveira, que se preocupam unicamente com o exótico e o pitoresco. O contraponto é exatamente a obra de Simões Lopes Neto e a presença de seu narrador, Blau Nunes. Por intermédio dele, acredita Guadagnin, o autor solucionou o problema: —~~D~~emonstrou, assim, como era possível realizar uma literatura regional sem cair na superficialidade de um narrador culto em terceira pessoa que vê nos seus personagens uma criatura distante, exótica e pitoresca.” (2007, p. 41).

Retornando à tríplice divisão de Antonio Candido, comentemos o primeiro momento, chamado de “regionalismo romântico”, que era paisagístico, “produzido para o cidadão urbano conhecer o que existia para além das fronteiras de sua cidade” (GUADAGNIN, 2007, p. 21). A visão de Antonio Candido é de que o primeiro momento da literatura regional - aquele da euforia do país novo - foi o regionalismo pitoresco, necessário para o que viria depois, mas hoje rejeitado e até relegado ao nível de subliteratura.

O momento literário eleito por Candido como o da solução do grande impasse social entre o litoral e o sertão, que divide o Brasil, é o do Romance de 30. O segundo momento é tão importante que o autor chega ao ponto de dizer que o romance brasileiro é inaugurado a partir de 1930 e esclarece que “litoral” e “sertão” são os tipos de existência, os padrões de cultura, assim como a vida no campo e a vida na cidade, não os espaços geográficos. (2004, p. 41). Para Candido os escritores deste momento

tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior [...] Essa dualidade cultural, de que temos vivido, tende, naturalmente, a ser resolvida, e enquanto não for não poderemos falar em civilização brasileira. (CANDIDO, 2004, p. 41).

As obras da literatura do Romance de 30 provocaram, de acordo com Antonio Candido, o descortinamento da realidade social. O regionalismo dessa geração contribuiu para a tomada de consciência de outros intelectuais, como vemos na obra de Sérgio Faraco, cujas obras regionalistas sensibilizam o leitor a respeito da existência de uma categoria social que permanece no interior por falta de opção e que ficou apartada de todos os benefícios socioeconômicos. Nesse momento, ocorre a apresentação do homem do campo ~~ao~~ patrimônio cultural brasileiro, não mais como algo pitoresco, mas reivindicando o seu lugar na nacionalidade e na arte.” (GUADAGNIN, 2007, p. 20).

Esse homem do campo é assim visto por Candido em entrevista ao professor Luís Augusto Fischer, publicada na revista *Arquipélago* em 2005. Questionado sobre o papel que o regionalismo desempenhara, o autor separou esquematicamente três modalidades (evita usar a denominação fases) sucessivas no regionalismo brasileiro: primeira, a de predomínio da incorporação; segunda, a de predomínio da exclusão; terceira, a de predomínio da sublimação. A relação homem rural e homem urbano é assim apresentada nas modalidades de Candido: na *incorporação*, o homem rural é apresentado ao urbano e, portanto, aproximados; na *exclusão*, percebemos como se fixa a superioridade do homem urbano; por sua vez, a *sublimação* refere-se ao surgimento de Guimarães Rosa, para o qual, não querendo denominá-lo apenas regionalista, Candido encontrou a denominação de ~~super~~-regionalismo”.

Na tese de doutorado de Antonio Candido *Os parceiros do Rio Bonito – Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, defendida em 1954 e publicada em livro dez anos depois, aparece uma expressão que nos interessa para o estudo da ~~cor~~ local”: o ~~sentimento~~ de nacionalidade”. (1964, p. 46). Apesar de estar falando do bairro, neste texto a expressão tem a conotação de povoamento disperso, também chamado de ~~povoado~~” ou ~~arraial~~”, ou seja, uma aproximação com o ambiente rural. Percebemos que o sentimento de nacionalidade citado por Candido é uma combinação dos elementos que constituem o nosso atual conceito de cor local, fazendo as pessoas envolvidas nesse meio chamarem essa estrutura social de ~~naçãozinha~~”.

Entretanto, a utilização da cor local durante o século XIX é criticada por Antonio Candido, cujo argumento se espelha no grande mestre Machado de Assis, que não apenas não utilizou essa característica como adotou exclusivamente a literatura urbana, que Candido denomina de ~~superior~~”:

Os melhores produtos da ficção brasileira foram sempre *urbanos*, as mais das vezes desprovidos de qualquer pitoresco, sendo que o seu maior representante, Machado de Assis, mostrava desde os anos de 1880 a fragilidade do descritivismo e da cor local, que banuiu dos seus livros extraordinariamente requintados. De tal modo que só a partir mais ou menos de 1930, numa segunda fase que estamos tentando caracterizar, as tendências regionalistas, já

sublimadas e como transfiguradas pelo realismo social, atingiram o nível das obras significativas. (CANDIDO, 1989, p. 161).

Enfim, os dois mestres, Machado de Assis e Candido, concordam que o pitoresco empobrece a literatura porque a restringe e não permite que se expanda a interesses além daquele espaço a que se refere, além de ter uma validade, até que envelheça. Enfim, é limitado no espaço e no tempo. Como o pitoresco passa pela cor local, que é característica do regionalismo, entendemos que os dois críticos não aprovam a existência de obras estritamente regionais, mas aceitam traços de regionalismo.

Machado de Assis aceitava o *instinto de nacionalidade* já comentado, razão por que concedeu tolerância a alguns textos que viessem cumprir essa missão, considerando que não marcaram para além deste objetivo. Candido soluciona a utilização do regionalismo, que percebe ter sido adotado em obras importantes na nossa literatura, com uma mediação, que é a “dimensão regional”: “que vemos agora, [...] é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (1989, p. 161).

Então, para Machado de Assis, passada a necessidade de fixação do sentimento de nacionalidade, a cor local não faria mais sentido; para Candido, só faz sentido se acrescida de consciência social e quando adquire a amplitude de discussões universais e, preferencialmente, que seja um texto escrito por Guimarães Rosa.

Essa intolerância ao regionalismo é compreensível no caso de fazer uma avaliação histórica da época em que esses pensamentos foram elaborados. Para Machado de Assis, foi por desconhecimento; para Candido, por conhecer demais. Explica-se, Machado de Assis não gosta dos regionalistas porque não conheceu as obras pré-modernistas, o Romance de 30 nem a Literatura Contemporânea, onde realmente se concentram os grandes valores regionalistas, não só gaúchos como de vários espaços brasileiros. Assim, teve de chamar de “regionalista” ao romântico e seu artificialismo. Antonio Candido o faz por um motivo inverso, o fato de ter conhecido a obra de Guimarães Rosa, cujo brilho ofusca os regionalistas que vieram um pouco antes ou depois do criador de *Grande Sertão: veredas*. Ele acompanhou o surgimento de um gênio, a cuja obra nenhuma outra pode ser comparada.

Surge esse contraponto porque os dois nomes citados têm um peso que dispensa apresentar a medida na história de literatura brasileira, mas mantém-se a defesa do valor das obras dos quatro autores em estudo. Esses autores são pilares definidores do que verdadeiramente se chama “regionalismo”, num estado em que tudo é muito bem marcado: nossas fronteiras são definidas, o nosso clima diferencia fortemente as quatro estações, a fala gaúcha é inconfundível, assim como as

etapas de nosso regionalismo, que têm nomes muito característicos. Alcides Maia, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins e Sérgio Faraco não são “de menos”, como foram os românticos, nem “demais”, como foi Rosa; são a face forte e plena de qualidades, das etapas do regionalismo que desenhou a história da literatura gaúcha do século XX.

3 SOBRE A GAUCHESCA

Uma abordagem pertinente é delimitar a “gauchesca” com o espaço físico e a linguagem que a identificam. Guilhermino Cesar cita o caráter “culto da gauchesca rio-grandense”, nomeando poetas da passagem dos 1800 para os 1900 que “não querem passar por homens da campanha [...] são e querem ser poetas da cidade”. (1994, p. 25). O refúgio na campanha se dá apenas em busca do exotismo.

Será possível dizer que a história do regionalismo gaúcho segue na mesma direção na transição entre os 1900 e 2000, onde se encontra uma literatura mais voltada para o urbano, raramente concentrada na “cor local”?

Um aspecto estabelecido pela crítica contemporânea como definidores da “cor local” é o espaço físico. De acordo com os estudos de Guilhermino Cesar, a localização da matriz do regionalismo gaúcho é na campanha, caracterizada como um descampado “a guisa do enclave pecuário”, também chamado de “pampa rio-grandense”. (1994, p. 27). Geograficamente, este espaço corresponde a um triângulo, que, de acordo com Sérgio da Costa Franco na obra *Rio Grande do Sul – terra e povo*, ocupa toda a metade sul do estado, cujas três faces são: fronteira com a República do Uruguai, a linha do Ibicuí-Jacuí e a borda oeste das lagoas Patos e Mirim.

César define o lugar do regionalismo como um espaço marcado pela interação social e também por rivalidades de fronteira, impostas pela economia pastoril. (1994, p. 27). Essa posição geográfica permitiu “o acesso de todos os povos vizinhos ao generoso criatório da campanha”. (p. 28). Fez-se uma raça de campeadores e guerreiros, de “feição paradigmática que o transformaria num mito”, porém a primeira literatura gaúcha não explorou muito isso.

Os primeiros regionalistas foram impressionados principalmente pelo gaúcho solitário, marginalizado, entregue a uma atividade aventureira, numa fronteira agitada pelas rivalidades entre Portugal e Espanha. A poesia e o romance, o conto e o teatro, desde o Romantismo viram nele a sua “matéria” da Bretanha, isto é um fio interminável de ações guerreiras, de heroïcidades e feitos generosos. (CESAR, 1994, p. 29).

Guilhermino Cesar apresenta a expansão do tipo original gaúcho além da campanha com a “translação da gauchesca” (1994, p. 33). Os motivos que desencadearam esse processo vão desde a busca de recursos econômicos até os processos de miscigenação. Este gaúcho nada mais é do que o homem do campo, que Cesar trata como o “trabalhador rural, que está irremediavelmente condenado à uniformização” (p. 33), o gaúcho sedentarizado, vivendo numa outra ordem econômica. (p. 34).

Entretanto, se a sociedade de consumo padroniza, a linguagem é o elemento diferenciador de primeira ordem.” (CESAR, 1994, p. 35). Mesmo mudado geográfica e economicamente, é pela linguagem que o tipo se mostra. Cada ser se faz único pela linguagem: entonação, timbre, pausas, preferências vocabulares, etc., que resultam no que Guilhermino Cesar chama de “produto sui generis.” (p. 34). Dentro do mesmo pensamento, Luis Borges diz que saber como uma pessoa fala é saber como ela é.

A partir da década 1920, surge essa figura que todos chamam de “colono”, ou “curícolas” (CESAR, 1994, p. 36), que sofre, mas “sem a teatralidade do guasca”. (p. 37). Dyonélio Machado fala em duas fases do regionalismo: o regionalismo propriamente dito, que apresenta um camponês “heróico e fanfarrão, mesmo na miséria”, e o “localismo”, que apresenta o “semi-proletário rural despido dos seus atributos [...], a pé e desencantado”. (p. 37).

O regionalismo gaúcho estava no seu auge quando os modernistas de 22 fizeram guerra declarada a esta tendência, no entanto muitos gaúchos se destacaram nesse princípio de modernismo no cenário nacional, sem abandonar os ideais regionalistas. Alcides Maya “solta o seu canto de cisne” (CESAR, 1994, p. 53) em *Alma bárbara*, no dizer de Guilhermino Cesar, “um prolongamento tardio de Tapera” (p. 53), apresentando pela primeira vez questionamentos sobre a problemática social do regionalismo gaúcho. Seguimos com João Simões Lopes Neto, porque é um dos melhores “costumistas sul-americanos” (CESAR, 1994, p. 52) e, ao lado de Maya, vinha com uma literatura “rica de motivações psicológicas e implicações sociais”. (p. 52). A continuação da análise se dá com Cyro Martins, um escritor bem dotado, que conseguiu “levantar do chão da campanha esses gaúchos a pé que a idade moderna vai pouco a pouco reduzindo à condição de párias sociais”. (p. 54). Encerramos com Sérgio Faraco, a quem a crítica não economiza elogios, pois trata-se de um autor com vários e importantes prêmios literários, citado pela crítica como “um clássico vivo da literatura gaúcha”, “o maior escritor gaúcho vivo”, além de ser um “regionalista diferente”, na classificação de Lea Masina.

Alcides Maya, autor do livro de contos *Tapera* (1911), é um dos escritores fundamentais na formação da literatura sul-rio-grandense, na ficção e também na crítica literária. É nele que principia o nosso ciclo, que avança por todo o século XX. Por ter dado sempre uma grande importância ao tema do regionalismo e ser crítico literário tanto quanto autor de ficção, justifica-se que iniciemos este estudo por sua obra. “Nessas narrativas, Maya cartografa a região da campanha, descrevendo seus usos e costumes, registrando a violência no campo, o êxodo rural e a formação dos bolsões de miséria decorrentes de modificações nos modos de produção das estâncias gaúchas”. (MASINA, 2005).

O autor aborda temas até então marginalizados pela literatura brasileira de uma maneira inovadora para as primeiras décadas do século XX. Ao se posicionar perante a avaliação negativa

de José Verissimo a respeito de sua obra, Maya diz que “estudara o ambiente rio-grandense, povoando suas vastas planícies com figuras dos velhos tempos, e que os tipos delineados eram de uma verdade flagrante”. (ALMEIDA, 1994).

Marlene Medaglia Almeida, no texto “Regionalismo literário na concepção de Alcides Maya”, afirma que, não sob a influência de Verissimo, mas no “contexto geral da recepção contemporânea”, não se nega jamais a valorização positiva da literatura de Alcides Maya, mas, sim, reconhece-se no seu texto “persistência do acento nostálgico e melancólico, à desproporção entre o narrar e o descrever e ao preciosismo da linguagem.” Ainda sobre isso comenta João Luso no *Jornal do Comércio* de dezembro de 1911 que a “superabundância pictural e descritiva e os neologismos e deformações de palavras implicavam que Alcides Maya perdesse como narrador, o que ganhava como colorista”. (ALMEIDA, 2002).

Esse traço melancólico divulgado pela crítica é comprovado no conto homônimo da obra, “Tapera”, em que é visível e repetida a descrição abatida do narrador a respeito da paisagem que se lhe apresenta: o fundo é ermo; a imensidão é triste; até mesmo o nome de mulher que se ensaia é uma lenda triste num ambiente silencioso e poeirento.

O tempo, irônico, depois de dispersar aos acasos da sorte a raça modesta que lutou e sofreu sob esse tecto humilde, deixou erguidos no anonimato da morte, sem sombra de tradições, os teus muros solitários, que ora parecem rir para o caminho, pelas janelas e pelas portas escancaradas, um riso escarminho, doloroso do vazio que és sob o firmamento radiante, ora ameaçar soturnamente, enoutecidos e torvos, o horizonte remoto. (MAYA, 1962, p. 35-36).

No entanto, há flores, trepadeiras, colmeias de abelhas de ouro e borboletas; escuta-se o cantar de colibris e o balançar do vento e, quando a nova aurora se mostra, é o velho pala que ela faz tremular. A natureza conspira para a vida, mesmo que a tapera dê sinais de morte. Esse sentimento que Maya transmite em seus contos, não apenas o aspecto paisagístico, é significativo para outros observadores, como Guilhermino Cesar, o qual diz que “a campanha em decadência enternecia-o e o preocupava”. (1994, p. 37).

Essa ternura beirando ao pessimismo, entretanto, mostrava-se ultrapassada diante do estilo mais espontâneo e otimista de Simões Lopes.

A década de vinte no Rio Grande do Sul, com o projeto de um "regionalismo renovador" marginalizando o modelo alcidiano para resgatar a vertente estilística de Simões Lopes, até então pouco difundida, e a de trinta, quando o "regionalismo gaúcho" genericamente passou a ser considerado uma expressão literária superada frente a novas modalidades estéticas,

constituem momentos estratégicos para analisar o comportamento de Alcides Maya. (ALMEIDA, 2002).

Assim surge o regionalismo do gaúcho pré-modernista João Simões Lopes Neto, o vulto mais fascinante do regionalismo, de acordo com Guilhermino Cesar. É o próprio João Simões que apresenta o gaúcho que desfila nas páginas de *Contos gauchescos*, de 1912:

Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense (hoje tão modificado), era Blau o guasca sadio, a um tempo leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável; dotado de uma memória de rara nitidez, brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gaúcho. E, do trotar sobre tantíssimos rumos; das pousadas pelas estâncias; dos fogões a que se aqueceu; dos ranchos em que cantou, dos povoados que atravessou; das cousas que ele compreendia e das que eram-lhe vedadas ao singelo entendimento; do pelo-a-pelo com os homens, das erosões da morte e das eclosões da vida, entre Blau – moço militar – e Blau – velho paisano – ficou estendida uma longa estrada semeada de recordações – casos, dizia – que, de vez em quando o vaqueano recontava, como quem estende ao sol, para arejar roupas guardadas ao fundo de uma arca. (LOPES NETO, 2000, p. 20-21).

Esse é o gaúcho do início do século passado, que João Simões Lopes já via ~~“tão~~ modificado”, provavelmente em relação ao ~~“monarca das coxilhas”~~; é o verdadeiro porta-voz da ~~“mais cara tradição da narrativa gauchesca”~~ (SCHLEE, 2000, p. 8); usa da oralidade e aprofundamento psicológico, num estilo em que consegue universalizar o regional, que é a qualidade que amplia toda obra, dando-lhe *status* de alto valor literário.

A literatura de João Simões Lopes Neto, torna-se capaz de atingir o universal, mesmo lidando com o local. É que tudo nela se faz pela enunciação de uma visão de mundo – das notações de uma visão de mundo – das notações folclóricas à descrição de usos e costumes, do registro histórico à fixação de um código ético particularizado, da idealização do protótipo do campeiro gaúcho ao emprego da linguagem dialetal – e não como simples representação do mundo. (SCHLEE, 2000, p. 8-9).

É Guilhermino César que contrapõe a obra de João Simões à de Alcides Maya, dizendo que o autor de *Contos gauchescos* ~~“se desinteressou do social para aderir ao indivíduo e Alcides tentou operação inversa”~~. (1994, p. 43). Essa caracterização do indivíduo se manifesta por meio de figuras como Jango Jorge. O protagonista do conto ~~“Contrabandista”~~ problematiza a realidade narrada; é, a exemplo de Blau Nunes, ~~“símbolo de um mundo em crise.”~~ (2000, p. 10). Jango Jorge envolve-se num caso singelo de contrabando, atividade de que era antigo representante e descrita na segunda parte do conto. A narrativa principia com a caracterização do contrabandista e termina com o episódio dramático da sua morte. O contrabandista acaba como um herói crivado de balas. A

natureza e os dados históricos são significativos, mas não são descritos com pompa nem distância, mas cheios de vida e humanidade.

Depois de João Simões surge o gaúcho do segundo momento do Modernismo, o neorrealismo de Cyro Martins, criador do gaúcho a pé, que, segundo ele mesmo, “trata-se duma expressão abreviada e metafórica que alude aos efeitos de transformação sofrida pelo campeiro rio-grandense, devido ao deslocamento forçado pelas alterações do gênero de vida que ocorreram no seu ambiente natural.” (MARTINS, 1983, p. 109).

Campo fora é o primeiro livro publicado por Cyro Martins, em 1934, composto por 14 contos. Nesses textos, Cyro já ensaia o peso da vida deste gaúcho a pé, fazendo relatos que mostram a vida na campanha, por meio de uma linguagem, casos e paisagem bem definidos. O conto “Alma gaudéria” abre o livro e mostra já a mescla das culturas do campo e da cidade. A gauchada se reúne para as carreiras, sendo narrada toda a sorte de afazeres e divertimentos típicos desses encontros, que duram dias. A venda se prepara para lucrar, os cavalos são treinados para as carreiras, a gauchada se apruma para o baile e a cancha, para o jogo. Assim se passam dias. Mas não é só a cavalo que esta gente toda se reúne. Há automóveis circulando entre os cavalos e, também, “calças, colarinho e gravata” na vestimenta daqueles que vêm para o baile.

A obra não perde o tom lírico, e esse lirismo não perde o traço típico da linguagem. Cyro usa imagens como: “e todos parados, hirtos de emoção, presos pelos olhos ao destino do ginete caipora. E sair atrás, era pior, espantava mais o bicho.” (MARTINS, 1957, p. 11). Novamente é Cyro Martins quem declara qual é o traço que o define: “Como ficcionista, tenho procurado fazer uma literatura regional, de fundo eminentemente social, sem ser regionalista.” (1983, p. 110).

Cyro reconhece que o processo social que foi formando condições para a aparição do gaúcho a pé vem de mais longe e cita Alcides Maya, com seu *Ruínas vivas*, de 1910, como a obra de ficção que começa a mostrar essa realidade. Nesse caminho *Campo fora* apresenta “o cenário referencial de boa parte da ficção e das preocupações sociais de Cyro Martins”, mantém o tema tão bem desenvolvido pelo autor da “trilogia do gaúcho a pé” e apresenta a linguagem dos gaúchos da fronteira, que cedo foram vítimas das crises sociais que abalaram o estado e o país.

Por fim, Sérgio Faraco apresenta o gaúcho contemporâneo: morador da fronteira, em conflito com o apelo do mundo da urbanidade. A figura do gaúcho apresentada em “Fravessia”, da obra de Faraco *Noite de matar um homem* (1986), é a do homem que vive na fronteira, sobrevivendo com pequenos contrabandos e abate ilegal de gado alheio. É a figura marginalizada que resiste por meio de um ofício que, nas últimas décadas do século XX, é humilhante, arriscado e pouco promissor.

São duas as personagens aqui apresentadas: um homem e um menino. O homem faz a travessia clandestina de produtos da fronteira pelo rio; ele conhece o ofício porque, provavelmente,

sobrevive disso, assim como também conhece os perigos. Tio Joca escolhe um dia em que o céu promete chuva para fazer uma travessia com produtos de contrabando; na chalana, ele leva os “pacotes”, peixes que justifiquem uma pescaria em caso de serem pegos, e o menino, seu sobrinho, para auxiliá-lo.

A imagem de Tio Joca no final do conto, sua fisionomia, seu olhar são muito representativos e têm uma carga de significados que transcende a narrativa: “teso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos dele brilhavam na meia-luz da popa e a gente chegava a desconfiar de que ele estava era chorando. Mas não, Tio Joca era um forte. Decerto apenas vigiava, na esteira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia.” (FARACO, 1986, p. 29).

É possível depreender dessa visão toda a dor do tipo de vida a que as pessoas da fronteira se submetem. Em uma noitada de contrabando é apresentada toda a dureza de uma vida de riscos, de sorte e azar, de expectativa em torno do clima, de agilidade e habilidade no remo, de coragem e humilhação. Mais do que gaúchos que vivem na fronteira, aproveitando-se da frágil fiscalização para ganhar a vida no contrabando, são pessoas sem alternativas, que ali se instalam por falta de perspectiva, por não encontrarem horizontes menos tortuosos para viver. É preciso sobreviver, criar os meninos, levar a vida para não ser levado por ela.

A chalana vazia arrastada pelo lanchão é a alma vazia de esperanças; são as alegrias arrancadas do coração, mais uma vez. A solidão de Tio Joca, a solidão do menino, “a vida é vista como travessia, como processo de isolamento, de crescente solidão, que se cumpre necessariamente entre dores e sofrimentos.” (HOHLFELDT, 1978, p. 15). E a mercadoria que ficou na solidão do fundo do rio é a resignação de que aquelas águas, aquele limite, aquela fronteira, muito havia ainda de arrancar das suas forças, do seu ânimo, da resistência das vidas daquela gente, que, não por acaso ou por vontade vivia ali, “na orla de um capãozinho junto ao rio.” (FARACO, 1986, p. 25).

4 ALCIDES MAYA E A INAUGURAÇÃO DO CONTO NO REGIONALISMO DAS LETRAS GAÚCHAS

Alcides Maya surgiu no cenário da literatura gaúcha de maneira modesta, antes de completar vinte anos de idade. Não era só um sonhador ou um compositor de versos emocionados, pois estes, no dizer de Vellinho, eram “destinados por certo a quebrar a quietude intelectual da província.” (2001, p. 73). É preciso lembrar que o painel histórico rio-grandense era de reestruturação, na medida em que o Rio Grande saía da Revolução Federalista, que tinha sido sangrenta e deixara facções políticas que dividiam o estado.

Maya não se deixou prender pelas ciladas das intrigas políticas: optou pela inteligência, que acreditava ser a única fonte confiável para a paz e a libertação. Reinavam na época sentimentos separatistas, e a emancipação do Rio Grande do Sul era uma necessidade. No entanto, o autor de *Tapera*, de acordo com Moyses Vellinho, considerava fracos os argumentos separatistas, tanto que no panfleto *O Rio Grande Independente* descreveu o movimento como um “arroubo divinatório”; ele encarava a decisão como “importada” e sem “motivos históricos.” (2001, p. 74).

Nascido em 1878 em São Gabriel, já em 1893 veio para Porto Alegre – provavelmente por causa da Revolução Federalista; teve uma passagem por São Paulo, onde iniciou, sem concluir, o curso de direito, quando já atuava na imprensa. A estada no Rio Janeiro ocorreu no ano de 1900, a partir de quando se deram suas publicações ficcionais: *Ruínas vivas* em 1910, um romance gaúcho, e *Tapera*, em 1911, o primeiro livro de contos regionalistas do Rio Grande do Sul. Foi eleito para a ABL em 1913, com apenas 35 anos, contando nessa época com quatro publicações, entre estudos e crítica literária e duas de ficção. Foi o primeiro gaúcho a fazer parte da ABL. Continuou publicando e participando da política, das letras e do jornalismo até falecer no Rio de Janeiro, em 1944.

Essa circulação de Maya pelos meios jornalísticos e intelectuais do sul e do centro do país levou a que Augusto Meyer, no prefácio à terceira edição de *Tapera*, apresentasse o autor como um “andarengo”. No entanto, este andarengo não oscilou no estilo nem na ideologia. Essa sua firmeza foi definitiva para o surgimento do conto regionalista gaúcho, por meio de sua ficção, e ajudou a estabelecer uma linhagem para a militância da crítica de nosso estado, por meio de seus ensaios. Meyer completa o prefácio chamando Maya de a “constância em forma humana”. (2003, p. 13).

Guilhermino Cesar refere-se a Alcides Maya como um autor de páginas inesquecíveis, tanto no campo do ensaio como no da ficção. A sua presença como ensaísta marcou tanto e de maneira tão vigorosa e precocemente ardorosa que, segundo ele, isso deve justificar a desconfiança com que se leram suas primeiras páginas de ficção. Não se podem estudar as raízes da literatura gaúcha sem

passar pelo nome de Alcides Maya, cuja “obra terá validade permanente”, assegura Guilhermino. (1994, p. 118).

Na eterna tentativa de enquadramento – de que a literatura não se afasta – as referências mais insistentes são as formais.

O período de Maya

A tão conhecida classificação da obra de Alcides Maya como “prosa euclidiana” não é uma exclusividade deste autor. No período do surgimento de sua obra de ficção, as primeiras décadas do século XX, muitos ficcionistas brasileiros foram influenciados pelo autor de *Os sertões*, tanto na forma quanto na preocupação com o ser marginalizado.

O contexto histórico e as tendências estéticas levaram os escritores desse período a perceber e representar em sua literatura uma vida camponesa marginalizada e cheia de carências. Passeavam pelas obras de ficção pessoas sem saúde e sem a já divulgada pelo senso comum “bondade natural” e “pureza de costumes”. Era a herança do naturalismo presente na literatura brasileira. Nos contos de Alcides Maya isso pode ser sentido na paisagem e até pelo aroma nauseabundo que emana, por exemplo, do conto “Charqueada”: “o cheiro corrupto da sangueira coalhada, aos charcos da courama nas estacas, das guampas em acervo dos estrabos, dos deventres decompostos, o gado, à distância, voluteava em sobressalto instintivo, nauseado e aflito, a mugir”. (MAYA, 2003, p. 77).

O tom naturalista continua presente na visualização da realidade, no determinismo ao pintar as personagens e no “intento de defender uma tese”. (CESAR, 1994, p. 118). A tese da “raça gaúcha” pode ser confirmada na descrição da personagem filho-primogênito de Chico Pedro, do conto “Por vingança”, quando o narrador, em terceira pessoa, apresenta o menino: “essa voz infantil, mas possuindo já o timbre enérgico e sonoro da raça, repercutiu dolorosamente no coração do gaúcho que, aos ralhos da mulher, se aproximara”. (MAYA, 2003, p. 49). Não por acaso, o menino era o preferido do pai.

Vellino também visualiza o determinismo em Maya “no destino de seus heróis oculta-se o destino de uma estirpe, às vezes de toda uma coletividade.” (2001, p. 80). O destino da raça, pregada pelos deterministas, é o que está sendo defendido aqui. Acompanhado deste determinismo vem um ânimo depressivo, pois Maya é pessimista desde os títulos de suas obras - *Ruínas vivas* e *Tapera* - passando pela ação principal, até chegar à paisagem: “coisas mortas, vestígios de vidas que se foram, destroços de lares e de seres” (VELLINHO, 2001, p. 81). É um mundo insistentemente abatido, “sempre o mesmo tom nostálgico, o mesmo arrepio de derrocada próxima, o mesmo complexo de destruição” (p. 81). Possivelmente, a derrocada dos maragatos na Revolução Federalista, a que assistiu ainda menino, tenha dado origem a esse sentimento de imobilidade e destruição diante da heróica figura gaúcha que a herança maragata sustentara; e diante da vitória das facções governistas “ele sente nas batidas do coração os passos da morte, pois sua ‘raça’, a raça que

deveria protegê-lo e resguardá-lo, essa caminha rapidamente para a desgraça de um fim coletivo” (VELLINHO, 2001, p. 84).

É em seu discurso de recepção na Academia Brasileira de Letras, talvez inspirado pelo nome de Aluísio de Azevedo, a quem sucederia, que Alcides Maya defende o Naturalismo: “Felizmente, uma contradição livrou a escola naturalista de repúdio total: a piedade, a simpatia pelos humildes, a revolta contra as demasias e as injustiças do regime burguês, o apelo para a solidariedade humana.” (MEYER, 2003, p. 27). Além de defendê-lo, identifica-se com o Naturalismo, exatamente pela opção pelos humildes, presente na integralidade dos contos de *Tapera*. Muitas das personagens deste acadêmico repudiam as humilhações que o mundo burguês lhes impõe e se colocam ao lado dos despossuídos.

Outra, entretanto, é a visão de Maria Eunice Moreira, que se concentra no painel refletido pelo autor e chama-o de “simbolista” (1982). A autora reforça esta classificação referindo-se à “estagnação, estatismo” (1982, p. 33) que até os próprios títulos ou subtítulos das obras sugerem, como em *Alma bárbara e Tapera*: “Estaqueado”, “Na estância”, “Seca”, “Na estrada”, “No pago”, “Charqueada”, “Saudade”, “Cenários” e “Nostalgia”, todos sugerindo monotonia.

Não é difícil encontrar traços simbolistas na obra alcidiana, no entanto não é preciso que se anule a classificação naturalista para enquadrar a paisagem no Simbolismo, até porque o que define os contos como naturalistas não é a carga de ação nem o volume de personagens que passeiam nas suas páginas, mas os ambientes, o determinismo e a tese. A paisagem, a sugestão de estagnação, a imagem do vago, o tom de cenas efêmeras, que se esvanecem diante do olhar, isso tudo é simbolista; as personagens marginalizadas, cheias de carências, vivendo em ambientes que determinam a existência de uma raça, a “gaúcha”.

O primeiro parágrafo de “*Tapera*”, que é também a abertura do livro homônimo, estabelece um clima vago, que aos poucos vai se desenhando: “morta, mas ainda de pé, em debuxo ao fundo ermo dessa imensidão triste, que sensações estranhas provocas!” (MAYA, 2003, p. 37). O clima de abandono paira n’alma dos que ali passam, mas a definição não se estabelece e o tom simbolista permanece ainda no último parágrafo, na sugestão de um nascer do sol, numa frase que termina por reticências: “brumas, brumas efêmeras, em combinações de íris, que se dissipam apenas o sol ascende esbraseado no espaço, impondo, na realidade do dia, a miséria da ruína...” (MAYA, 2003, p. 39).

Se continuarmos a pensar nessa linha, podemos acolher a análise de Augusto Meyer sobre os seus três livros de ficção, na qual visualiza a imposição de uma “riqueza dos segundos planos, a verdade dos detalhes, a acuidade nervosa com que são reproduzidas impressões fugitivas de paisagens e emoções.” (2003, p. 15).

Lea Masina, ao estudar a obra de Maya, acrescenta outra classificação: “A ficção alcidiana embora aparentemente naturalista, traz as marcas do Barroco na concepção do mundo e da linguagem, expondo os influxos platinos na cultura do sul do Brasil.” (MASINA, 2004, p. 14). O rebuscamento e jogo de expressões, que, por vezes, lembram o cultismo, justificam a aproximação da linguagem alcidiana com o Barroco, mas Masina vai além, afirmando que a concepção de mundo também o é. Neste ponto entramos num aspecto ideológico, que é a construção do tipo de homem com quem o autor compõe seus contos. Alcides, ao lado de João Simões Lopes Neto, começa a trazer a desmistificação do “monarca das coxilhas” apregoado pelo Romantismo: um gaúcho, mais do que humilde, humilhado na paisagem da campanha. Esse mundo está em crise e essa divisão humana entre o antigo herói e o gaúcho sem brilho pode ser associada à antítese barroca.

Mais uma vez, apesar de um pertencimento aparentemente contrastante – Naturalismo, Simbolismo e Barroco –, podemos expandir a classificação de Maya, levados pela complexidade de seus textos, que, mesmo breves, conseguem envolver mais de um caminho literário.

As personagens

Os humildes habitavam a “Fapera” abandonada, velha e em ruínas do início do seu livro de contos; à mesma classe pertencem Chico Pedro e Siá Rosa, a quem o estancieiro, velho Lopes, dera três dias para que “desatравanquem” o rancho; ainda pior a sina dos charqueadores, que, na lida de todos os verões, passavam meses em noites “de bruto sono, nos catres duros.” (MAYA, 2003, p. 78).

Para Meyer, as personagens são muito próximas dos animais na sua rudeza: bárbaros impenetráveis (2003, p. 24), mas tão “complicadamente humanos em suas reações imprevistas” (p. 24); são apresentadas de maneira realista, com complexidade e uma “objetividade escrupulosa.” (p. 24). Fica evidente em, pelo menos, quatro dos contos do *corpus* que a “simpatia pelos inadaptados e infelizes são talvez os dois motivos espontâneos da sua imaginação criadora.” (p. 20). Possivelmente, era o mais desprendido das questões sociais, porque optou pelo sentimento de apego à querência, como no conto “Saudade”, que está acima do ter ou não ter, abordando o sentimento instintivo de reconhecimento e proteção do seu pago por um cavalo.

Sempre que humanas, as personagens são de cunho realista e objetivo. Maya as apresenta de maneira complexa, desde o sentimento mais essencial da existência humana, passando pelo apego ao Rio Grande, chegando à ideologia política, onde aparecem seres arrastados pelo “parasitismo político da campanha.” (MEYER, 2003, p. 25).

A prosa

Expressão que já havia sido usada, mas para abordar o recorte humano feito pelos autores da época, aqui retorna agora para abordar o estilo: *–prosa euclidiana, complexa, opulenta, de ritmo bem marcado, mas leitura difícil.*” (MEYER, 2003, p. 16). Há uma grande corrente de analistas que concordam que a leitura de Maya provoca cansaço na atenção do leitor, pois a ação, além de ser rara, tarda: *–A voz do autor acaba anulando as personagens, por excesso de participação estilística.*” (p. 17). No entanto, é o mesmo Meyer que relaciona a obra à época, e os autores que publicavam eram de retórica parnasiana, como Raul Pompéia, Euclides da Cunha e Coelho Neto.

Guilhermino Cesar não acredita que a influência euclidiana seja de todo positiva, pois Alcides Maya talvez tenha carregado em demasia no estilismo, que cai, por vezes, no artificialismo. Contudo, a sua linguagem não é monumentalidade ou grandiosidade vazia, pois o autor visava à *–suprema perfeição*” e, possivelmente, *–os bons propósitos desviaram-no do caminho da simplicidade*”. (1994, p. 120).

Outro autor que relaciona a linguagem de Maya à de Euclides da Cunha é Werneck Sodré, o qual, porém, avança ao apontar problemas de construção, o que certamente não pode ser comparado ao iniciador do Pré-Modernismo em nossas letras: *–Prejudica-o certa falta de perspectiva no conjunto, e o amor à minúcia, à prosa opulenta, de saber euclidiano, obrigam o leitor a aguçar a atenção período a período, página a página, com prejuízo da leitura corrida.*” (1985, p. 410). Sodré acredita que a crítica literária da época, não o público leitor, aprovava a opulência dos textos. Esse artifício foi responsável pela consagração não apenas de Maya, mas de todos os escritores que cultivavam a chamada *–prosa desenhada*”, a *–valorização verbal*”, o *–culto da palavra sonora*”, da *–frase redonda*” e *–prosa de míope*” (p. 410), ou seja, tudo o que era parnasianamente aclamado na época. Essa preferência só foi definitivamente superada pelo Modernismo.

José Verissimo denomina essa linguagem de *–estilo asiático*”, e aquilo a que a crítica denomina *–regionalismo*” ele chama de *–gíria local*”. Apesar de estar se referindo a *Ruínas vivas*, que ele acusa de apresentar *–defeitos graves de composição*”, é a linguagem de Maya que está em pauta e, mesmo apresentando críticas, consente que no escritor *–há notáveis qualidades de escritor vigoroso, em quem existe mais que um mero descritivo, um pensador.*” (1977, p. 86). Diz ainda que o defeito do artificial é atenuado na obra de Maya pelo *–maior vigor de pensamento e da expressão e por uma talvez maior comunhão com o assunto.*” (p. 86).

Moyses Vellinho é um dos nomes que acreditam mais no crítico do que no ficcionista que Maya foi, assinalando que a originalidade plena com que ele despertou nas letras não evolui tão *–naturalmente*”. Diz ainda que Maya perde um pouco a fluência e a originalidade em razão de um *–complicado processo de estilização*” de um *–verbalismo laborioso e enfático.*” (2001, p. 75). Vellinho atribui isso ao fato de Maya ser um *–estranho*” para o mundo da ficção, visto que o ensaio

e a crítica eram o seu território. Argumenta isso listando o tamanho de sua obra: apenas um romance, *Ruínas vivas*, e dois livros de contos, *Tapera* e *Alma bárbara*.

No entanto, não podemos julgar o entrosamento com o gênero pela economia das produções, pois vários determinantes concorrem para o volume bibliográfico. É o caso de outros dois escritores do *corpus*: João Simões Lopes Neto, que possui apenas quatro obras de ficção numa vida de 51 anos, e Faraco, que, apesar de possuir 17 obras de ficção, ficou vários anos em abstinência, dizendo, inclusive, que não mais escreveria.

Alcides Maya possuía objetividade nos temas, versava com ~~in~~teresse cultural até mesmo os assuntos de índole regional.” (VELLINHO, 2001, p. 74). No entanto, no que diz respeito a sua produção ficcional, insiste em dizer que era inadaptado para o gênero:

Não é que suas histórias sejam mal concebidas ou se desenvolvam dentro de um arcabouço desconcertante. Não é isso: o que as compromete de alto a baixo é a avassaladora preocupação do efeito verbal, é, numa palavra, o mal do estilismo, que então grassava sob forma aguda e contagiosa. (VELLINHO, 2001, p. 76).

Vellino chega a citar o acadêmico Graça Aranha, que, ao ouvir um de seus ensaios na ABL, fascinado pelo seu brilho, revelou que ~~nao~~ tinha dúvidas em afirmar que o jovem publicista rio-grandense era a palestra mais culta do Brasil” (2001, p. 76), porém na sua prosa vê excessos na linguagem e também no argumento: ~~intumescida~~ de raridades vocabulares, uma sintaxe rebuscada e trabalhosa. O argumento, a paisagem, a fabulação, tudo se encolhe e se some debaixo dos recamos de estilo.” (p. 78).

Os temas

O constante tema da violência chama a atenção de Guilhermino. A contemplação e o aprofundamento, que são maiores na primeira e terceira obras de ficção e mais brandos em *Tapera*, são notas permanentes – ~~a~~ temática do crime forma um duende a planar com vestes escarlates, sobre a campanha visionada pelo poderoso escritor”. (1994, p. 119). Essas variantes de tonalidades do sangue que pintam a paisagem gaúcha surgem em vários momentos nos contos selecionados deste autor. No conto ~~Inimigos~~”, dois irmãos, oponentes na ideologia política, nos negócios com o gado da estância de herança, no linguajar, nos estudos e no trato com as gentes da fazenda, morrem no campo de batalha, lutando de lados opostos: ~~os~~ dois moços tombaram quase ao mesmo tempo, um ferido a bala, o segundo lanceado no ventre, ambos espezinhados no vórtice do vasto fratricídio” (MAYA, 2003, p. 143). Ainda, no conto ~~Por vingança~~”, Chico Pedro lembra o advento da República e algumas resistências ao novo regime, ~~embora~~ agredido de surpresa junto a uns capões,

quando atendia a fazenda, o estancieiro resistira, sendo morto à bala num rápido drama sanguinolento” (MAYA, 2003, p. 45).

Esses lances, entretanto, não dominam a cena, apenas finalizam alguns episódios de defesa ou ataque, típicos da época e do território em que esses gaúchos viveram. São apenas pequenas parcelas da narrativa, que opta por não ocultar nada: nem as lutas heróicas, nem as batalhas menos dignas.

Rubens de Barcellos, em texto crítico sobre a visão que Afonso Arinos tem da obra de Alcides Maya, retruca quando critica o uso e abuso do elemento ~~morte~~”. Diz que ~~só~~ no sentido biológico a finalidade de uma vida é perpetuar a espécie, a finalidade de toda a existência individual é a morte” (BARCELLOS, 1925, p. 206). Continua afirmando que encontrou na obra do ~~mestre~~ do regionalismo gaúcho” (p. 206) um elemento existente em qualquer autor. Atesta Barcellos, diferentemente de Afonso Arinos, que o livro de contos *Tapera* apresenta quatorze contos, ~~todos~~ diferentes [...] vivendo todos de intensa vida [...] o que está dentro da Tapera é o sopro ardente da vida, de ontem, de hoje, de todos os tempos”. (1925, p. 207). Os temas que permeiam a obra são paixões trágicas, ódio e amor, sacrifício e vingança.

Em síntese, Maya é realista, mas amaneirado por uma ~~expressão~~ amorosa do real” (MEYER, 2003, p. 14); é, por vezes, monótono, mas a monotonia em suas páginas é ~~um~~ atestado de fidelidade, pois reflete o declive natural de um temperamento” (MEYER, 2003, p. 14); é um verbalista, mas de uma necessidade eterna de farejar ideias e culturas. Enfim, Alcides Maya é um autor de ~~presença~~ vigilante e insatisfeita” (p. 14) e parece sempre querer sair da página do livro para completar algo que não tenha dito, ou, então, para antecipar o que parece que sabia que mais tarde iriam dizer sobre sua obra, quando diz: ~~é~~ o desgosto do presente que gera nas civilizações convulsórias a paixão exclusiva da natureza, a fuga para as idades pretéritas, o amor ao exótico.” (p. 20).

4.1 Análise dos contos de Alcides Maya

4.1.1 ~~Tapera~~”

Trata-se de tapera abandonada, humilde, velha, em ruínas, silenciosa, sem sinal de presença humana, onde interage a paisagem; inspira tristeza. A primeira palavra do conto é ~~morta~~”. O conto inteiro avança na atuação da natureza e descrição do aspecto solitário e triste da tapera, que ora se mostra, ora se oculta.

Não há personagens individualizados; as referências são “quem passa” (MAYA, 2003, p. 37) ou “o homem passa.” (MAYA, 2003, p. 38). Apesar disso, supõem-se características da “raça gaúcha” modesta que habitou sob aquele teto humilde. A presença humana foi substituída pela ação de elementos da natureza, os quais não permitem que a estagnação da morte se estabeleça. Nesses momentos parece que o narrador, não querendo reconhecer a decadência da morada, preenche de verdes e de vida até mesmo as “vigas apodrecidas”.

Se a tapera está morta, a natureza não está, e não só interage com as ruínas como a enche de cor e som: “flores olentes”, “repadeiras videntes”, abelhas, colibris, borboletas e cigarras com gemidos, suspiros ou brados. Há na descrição da natureza morta uma ansiedade de manter a tapera em pé, de não a degradar completamente, de imprimir à ruína uma dignidade quase impossível, camuflada pelas brumas da noite e novamente descoberta aos raios de sol.

O narrador, onisciente, refere-se à paisagem em terceira pessoa, mas subitamente dialoga com a tapera: “que sensações estranhas provocas!”, ou “Nada, porém, te resta, merencório tijupar.” (MAYA, 2003, p. 37). Ou, ainda, quando fala dos ventos do sul, que ele chama de “nossos ventos sibilantes” (p. 39 - grifo nosso), completa com um “lembra-me consciências tristes de vencidos...” (p. 39 - grifo nosso). Maya abandona a descrição objetiva do Realismo ou a universal do Simbolismo, que se alternam nestas poucas páginas, para ser indivíduo e estabelecer uma completa identificação com o vento que bate insistentemente na tapera desolada.

Assim como o narrador ora se esconde, ora reaparece na onisciência, também a vida e a morte alternam-se, num instinto de preservação mesclado à resignação das evidências do tempo. Até nos momentos menos soturnos do conto, quando as cigarras cantam e os pássaros fazem ninho, percebemos um som e uma cor provisórios. A cigarra não se estabelece, não faz casa como a formiga, não permanece além do verão; os pássaros têm morada efêmera e não chegam a permanecer até o fim da estação. Uma vida que passa, como passaram os homens que habitavam a casa que agora está abandonada.

“O que vemos cair aos pedaços não é uma construção qualquer, mansão sem história e sem legenda, mas o largo teto que abrigara toda uma raça. A tapera, ali, é a imagem de uma coletividade que se desfaz e esboroa sob as intempéries da história.” (VELLINHO, 2001, p. 81). Não apenas neste conto, como no decorrer da obra, em especial nas do *corpus*, é possível perceber essa caminhada do particular para o geral, e, sempre que ocorre, observamos que as impressões do texto se cobrem de sombras, como as brumas que insistem em permanecer diante do nascer do sol, como se pode ler no parágrafo final do conto: “brumas, brumas efêmeras, em combinações de íris, que se dissipam apenas o sol ascende esbraseado no espaço, impondo, na realidade do dia, a miséria da ruína...” (MAYA, 2003, p. 39).

Esta antiga morada poderia ser a tapera do desfecho de Concerto campestre de Luis Antônio de Assis Brasil, onde o cenário de morte acaba sendo o local de nascimento de uma nova vida e reencontro do amor; ainda pode ser a tapera que Guedes deixou quando foi obrigado a ir para a cidade em *Porteira fechada* de Cyro Martins; a tapera do Mariano, que Blau Nunes avista no início do conto “No manancial”, antes de se chegar àquele sumidouro de João Simões; ou, ainda, a tapera que o casal de velhinhos criado por Josué Guimarães deixa na novela *Enquanto a noite não chega*. Enfim, qualquer tapera, não só na paisagem gaúcha.

Maya, seguindo a tradição romântica, lamenta (ou simplesmente comenta?) que o abandono da tapera lhe tirou, talvez, a dignidade de poder tombar gloriosamente envolvida em casos de ciúme, vingança ou ódio. A indiferença do abandono não lhe legou uma história e não tem um marco para o seu fim; pior que isso, a tapera vai se aniquilando, silenciosamente, sorrateiramente, despercebidamente.

Não será por acaso que Maya escolheu como princípio e fim de sua obra *Tapera* exatamente a casa abandonada como cenário. O início do livro se dá com o conto homônimo, onde o autor ressalta que a morada está “morta, mas ainda de pé” (2003, p. 37); a casa foi abandonada, mas não impede o sol de nascer. Ao finalizar a obra, concluindo “Inimigos”, há a personagem do velho pai que perdeu os dois filhos, decidindo “desertar o velho teto, mais velho que ele”. (2003, p. 143). Não fecharia assim, Alcides Maya, o círculo da história gaúcha que unifica heroísmo com fraqueza, abandono com retorno, morte e vida, natureza colorida com deserto ocre, sem saber onde estão o princípio e o fim?

4.1.2 “Por vingança”

O conto traz o tema do sem-terra, corajosamente abordado por Alcides Maya em um mundo gaúcho onde abundavam os amplos pedaços de terra sem habitação, criação ou culturas. Narrado em terceira pessoa, nele “o escritor desvenda a alma de um homem de bem, um trabalhador do campo, submetido à força do mandonismo político-local” (MASINA, 2005, p. 103) - trata-se de Chico Pedro e sua história.

O capataz – Rodrigues – cumpre a missão de entregar ao compadre Chico o recado do estancieiro. Tem um nó na garganta, fica tomando mate em uma visita “estirada”, até que enfim consegue dizer o que lhe mandaram: “o dono do campo, o velho Lopes, queria o Posto desatracado em três dias”. (MAYA, 2003, p. 40).

O capataz e seu compadre discutem sobre a política dos mandatários políticos e o que é preciso fazer para não ser pego de surpresa. Chico era um homem “buenacho”, cujo único defeito

era ~~n~~ão se dobrar”; esse era o seu mal, por isso estava sendo expulso, porque não se deixara domar e se mostrara inimigo do novo líder, que era um bandido.

A personagem recupera na memória a vida do jovem que fora um típico gaúcho da raça, vida solta, aventureira, incansável gaúcho, amoroso e bravo, conhecido no trabalho, na diversão e no comércio. Vivia sobre o seu cavalo até encontrar Siá Rosa e encantar-se pelo seu olhar. Desde então, fixou morada, trabalhou de sol a sol, se aquietou; um homem pacífico e modesto, caseiro e preocupado em prover as coisas para o seu rancho.

O conto, então, passa por fatos históricos do Rio Grande, citando a Revolução dos Farrapos de 1835, a Guerra do Paraguai, a proclamação da República e, por fim, uma guerra civil, provavelmente a Revolução Federalista. Alcides Maya coloca a personagem central no campo de batalha e assim, mesmo sem necessidade de estabelecer a delimitação histórica, mas buscando apresentar esse homem dentro de um contexto, vemos Chico Pedro lutando na revolução, ~~d~~o enlevo de tão sereno existir viera arrancá-lo, anos atrás a guerra civil.” (MAYA, 2003, p. 44). Mais adiante, o texto refere-se às duas correntes de uma rivalidade arraigada ~~n~~o solo revoltado de 35. Farrapo...” e com um antagonismo que ~~p~~rosseguiu agravado de ano em ano, e só nos campos do Paraguai...”, até que o ~~a~~dvento da república inverteu as posições.” (MAYA, 2003, p. 45).

Esse homem, que passou por tantas datas memoráveis de lutas e mudanças políticas, encontra-se, como vítima de um novo momento histórico-social, dispensado do trabalho que sempre realizou, descartado da vida e das terras do estancieiro a quem sempre servira, por não se curvar à barganha das eleições. Um gaúcho ~~h~~umilde, instintivo e rude” (MEYER, 2003, p. 25), que acaba tendo de emigrar para o Mato Grosso, ~~e~~ncilho o baio e março” (MAYA, 2003, p. 42), resignado.

O rancho em que vive tem nas paredes essa história, que, mais do que a vida do peão, é a história do êxodo rural no Rio Grande do Sul. A perspectiva de que latifundiários tratavam os subalternos como descartáveis fica evidente na relação entre o velho Lopes e Chico. Não há disfarce nas reais intenções de quem acolhe o desgarrado jovem em suas andanças pelo Rio Grande. O fazendeiro, que, diziam, era ~~b~~oa pessoa, hospitaleiro e sem pomadas” (MAYA, 2003, p. 46), na verdade, desejava era ~~e~~onceder-lhe arranchamento, aproveitar-lhe os préstimos e ainda por cima, o voto”. (p. 47).

O fogo, que aniquila a morada da personagem na parte final do conto, tem uma representação maior que o incêndio propriamente dito. Queimaram-se a vulnerabilidade de sua fixação a uma terra, a promessa de futuro, as esperanças de um posteiro que queria criar seus filhos no chão do Rio Grande. Consumiu-se com aquelas chamas a crença de que um gaúcho pobre e sem chão pode ser dono de suas ideias e convicções políticas, pode escolher de que lado quer ficar, movido apenas por princípios. Isso tudo virou ~~f~~umo”.

O incêndio avançava mudo, perante uma orquestra de vozes de corujas, o ladrar de cachorros e o cantar de quero-queros. Impunha-se pelo brilho e cores das faíscas e flamas que desenhavam uma serpentina no capim seco, silencioso como Chico, que, apesar de contar com alguns companheiros, nesse momento se sentia na solidão completa ~~–~~“daqueles que não têm”. Caíram por terra todas as cercas que resguardavam o gado e o pasto. O rancho que construía para a morada da família viraria cinza. Amanhã, só o pó da origem, a mesma cinza que teria de experimentar agora no Mato Grosso, seguindo a comitiva do coronel Maurício Alves. A mão que derruba a cerca destrói o pasto e incendeia o rancho é de um ~~–~~“orgulhoso desforço dum vencido político” (BARCELLOS, 1925, p. 207); é de um homem que, de súbito, vê como única alternativa ir embora não só de seu rancho, mas do seu pago.

Os sentimentos de Chico Pedro são vários no decorrer deste conto: indignação: ~~–~~“Três dias! Refletia Chico Pedro, torvo. – pelo jeito, o diabo velho pensava que era dono de tudo ali; que os moradores ali não possuíam um caco...” (p. 47); vingança: ~~–~~“fulgura-lhe de súbito um projeto de vingança.” (MAYA, 2003, p. 53); desdém: ~~–~~“quanto a receio de represálias, nem sombra; amanhã ou depois a caminho da fronteira, na comitiva do coronel, estariam resguardados de qualquer perseguição.”; nervosismo: ~~–~~“evitava falar, dissimulando em atividade, ora a fazer uma cousa, ora outra, a surda irritação que o flagelava. Não tirava dos lábios o crioulo, mordido à ponta, mastigado, com a palha tinta de saliva, esverdinhada pelo mate” (MAYA, 2003, p. 57); despeito: ~~–~~“mas ainda esteve parado um instante, a acender distraído a ponta do cigarro num tição comburente que depois atirou longe. – Três dias! – disse em voz alta, procurando o pingo. Stão aí os três dias!. Agora podem mandar no mais para cá os seus espoletas...” (p. 59); raiva:

Despertava-se-lhe bulhenta a velha índole; ensombrara o rosto contraíra o sobrolho; era todo rebeldaria; e, terminada a colação [refeição leve], enquanto os outros fartos, iam chamarrear para debaixo de uma árvore, foi ele próprio que avivou o fogo, levantando sobre o brasido a primeira fulva chamarada. (MAYA, 2003, p. 57).

O pessimismo e o intelectualismo machadiano já haviam marcado outras páginas alcidianas, mas o traço do humor negro ainda não. Aqui a ironia amarga aparece pela primeira vez na obra do autor: ~~–~~“foi contra uma das rimas que acendeu o fogo para a ceia” e, logo depois, ~~–~~“havia de custar caro à estância, - explicou a abanar as brasas – o seu último churrasco...” (2003, p. 57). O intelectualismo contrasta com um vocabulário tipicamente regional, no qual as sensações são descritas dentro do espírito gaudério. Quando as personagens falam, quer pelo discurso direto, quer pelo indireto livre, surgem as expressões coloquiais, de um gaúcho pouco letrado, de vida muito simples: ~~–~~“semos”, ~~–~~“ansim.” (MAYA, 2003, p. 41). É o contraste que a crítica mais tarde iria observar nos romances de Graciliano Ramos.

Chico Pedro sempre trabalhara dura e honestamente, nunca escolhera serviço. Assim como as demais personagens humildes de Maya, é dedicado e leal, porém livre, e faz questão de manter-se firme. Mas esta liberdade tem um preço, e ele paga, como outras personagens da literatura que também foram expulsas: João Guedes, da obra *Porteira fechada* de Cyro Martins, e Mestre Amaro, de José Lins do Rego, no seu *Fogo morto*. Mas a época era outra. Chico Pedro talvez tenha sido o pioneiro na ousadia do embate e também na vingança, que vai além das palavras. Ele escolheu a violência da destruição, procurando queimar junto com o rancho a sua triste história, mas não conseguiu amenizar o sofrimento e desamparo de seus seguidores, que se suicidaram. Chico Pedro foi mais forte.

4.1.3 “Charqueada”

Era janeiro. O cenário é de morte e “lida”. Matança, ferveção, mantas gordas de carne, lavação, voos de moscas e corvos. O grupo de peões parece ser grande e a movimentação, intensa. Era preciso se ouvir uma sineta para o deslocamento à cancha. O estrume e o sangue uniam-se às águas do rio Vacacaí, que logo retornava a sua cor de água transparente. O autor dá ênfase à limpeza constante dos espaços da lida, que logo retomavam o seu tom ensanguentado e seu aroma de morte, numa transformação permanente de cores e odores.

A personagem pode ser traduzida por uma só: a coletividade dos charqueadores que trabalham numa empreitada. O narrador não se atém a uma mão, são muitos braços que lidam sem parar. O cenário está carregado de cheiros e sujeiras, mas o horizonte se mostra límpido, azul, doce e suave. A paisagem não demonstra um lugar de permanência; o leitor “avista” um casarão rodeado de matagal, sem lavouras, flores raras, um cenário de passagem das tropeadas.

A carnificina é permanente, com carnes podres e manchas de sangue por toda a parte, misturadas ao mugir do gado que chega. Gritos de peões, ladrido de cães, numa faina diuturna. “Parece, porém, que o sentimento maior do escritor, no flagrante lavrado em toda sua crueza, revelou-se na descrição das seqüelas daquela atividade [...]” (D’ÁVILA, 1969, p. 150), como lemos em outro fragmento do conto:

A bruma das tropeadas; ao pé, a mole macabra da carnificina, lúgubre exposição de vísceras, túmidos esverdeamentos de fígados, carne podre em espeto nos moirões da cerca, fétidas turgescências, pábulo de porcos e de corvos, vítreos olhos escorchados, à espera de gula que os estoirasse. (MAYA, 2003, p. 77).

Depois do cenário, dos cheiros e dos sons, a descrição do abate: o golpe, o esquartejamento, os facões e as roupas sujas dos homens. O ambiente aproxima-se de um acampamento pobre e sujo, com suas mulheres, crianças e os catres duros. Havia mate, jogos de carta e tava [também chamado jogo do osso], alguma acordeona. E o dia recomeça e recomeça a matança, os resíduos, o sangue, sina de morte de todos os verões. O narrador termina o conto tratando suas personagens como o homem, que apenas em uma das vezes na narrativa é chamado de “peão”: “o homem continuaria a matar, a matar, a matar...” (MAYA, 2003, p. 78).

Muito especialmente neste conto, vemos a abundância do cuidado vocabular do autor. Poucos regionalismos, muito intelectualismo, demonstrados em descrições minuciosas e repetidas, até porque o que está sendo descrito é uma charqueada, e esta sina é uma repetição constante de gestos e de cenários de sangue e lama. No entanto, não falta o cuidado poético de sua linguagem, “se não houvesse sensibilidade aos aspectos do lado negativo, o narrador colocaria toda a sua força estilística tão só para acentuar o significado econômico daquele ‘dia farto de labor’ da alvorada à noite” (D’ÁVILA, 1969, p. 149), e não é isso que acontece, pois, ao lado das descrições de fortes impressões de abate e sangue, vemos fragmentos como: “Daí, sobre vastas perspectivas admiráveis de nuvem e de campo, risonha esquiava-se a paisagem, sempre nítida no primeiro plano, sempre ao fundo indeterminada e azul, leve de leves transparências, adoçada em arcos de horizontes e dúcidos contrastes suavíssimos.” (MAYA, 2003, p. 76).

Sob o título de *As enganosas safras gordas*, F. Maya D’Ávila faz uma verdadeira análise histórica e econômica das charqueadas: “A indústria da carne salgada, como é sabido representa historicamente um importante ciclo da economia sul-rio-grandense, pelo menos a partir de 1780, com a iniciativa do cearense José Martins, em Pelotas.” (1969, p. 148). D’Ávila reconhece que neste conto Realismo e Naturalismo caminham juntos, numa descrição tão crua que une a “verdade corajosa de Zola com a riqueza estilística de um Flaubert.” (p. 149).

A presença do Naturalismo em Alcides Maya aparece em outros contos por meio da herança determinista da raça, em que momento histórico e ambiente estabelecem o comportamento de um personagem-tipo das próximas gerações. No entanto, neste conto o Naturalismo de Zola está representado pela preferência por se concentrar na descrição detalhada de ambientes degradantes, nojentos, permitindo ao leitor uma fotografia mental:

[...] e abatidas as reses, estrebuchantes no saguão vermelho, a morte, dilúculo a dilúculo, impava cá fora, extravasando a borbotar, do alagamento do lajeado, para as rampas áridas, o líquido das lavagens. Escumavam a ferver os tutanos no óleo crasso das graxeiras;

derretiam-se a vapor as gorduras espessas; coloriam-se de coágulos os tanques rasos; purpureavam nos varais retalhadas mantas gordas. (MAYA, 2003, p. 75).

A referência a Flaubert e seu Realismo poderia ser exemplificada exatamente na continuação deste parágrafo, quando Maya envereda pelo tema da morte como uma lei imutável da natureza: “e, soberana e sinistra, a morte impava, fertilizando a terra, vibratilizando no ar, pompeando triunfal no chorume das plantas, no rosado das faces, na energia dos gestos, na voz altíssima de mando...” (MAYA, 2003, p. 75).

Mais um traço da crítica social de seu texto, tão presente nas obras realista-naturalistas, é a sutil denúncia da miserabilidade da existência e do pagamento dos trabalhadores das charqueadas, que recebiam uma “férias de álcool e de gozo, para a contenda violenta nos balcões das vendas”. (MAYA, 2003, p. 76). O autor pressentia que esta atividade, tão plena de fartura, de um lado (os latifundiários), e de miséria, de outro (os peões), não poderia representar um futuro justo para ambos. “Ao descrever hábitos de sua gente e cenas da sua terra, foi um naturalista que surpreendeu a realidade social à distância, prognosticando mesmo desequilíbrios econômicos com invejável intuição.” (D’ÁVILA, 1969, p. 152).

Compreendemos melhor o tom crítico que pode assumir este conto quando investigamos a estrutura social e o funcionamento das charqueadas nas primeiras décadas do século XX. F. Maya d’Ávila apresenta um esclarecimento sobre a existência de dois períodos, denominados de “safra-verde” e “safra-seca”, explicando que são “duas fases do trabalho na vida das charqueadas. Iniciada em janeiro-fevereiro, prossegue a faina até junho, quando, anualmente, centenas de trabalhadores são despedidos, permanecendo uma parte reduzida de elementos que se ocupam do trabalho de seca do charque” (1969, p. 151).

D’Ávila faz um paralelo entre a época da publicação de *Tapera* e trinta anos depois, quando o Rio Grande do Sul assistiria a uma assustadora massa de marginalizados, charqueadores e suas famílias encaminhando-se para as cidades na “safra-seca”, com toda sorte de necessidades, dependentes de um salário instável, ocasionando “gravíssimos problemas sociais, decorrentes da não integração destes trabalhadores, em forma estrutural, no amálgama econômico da extensa região”. (1969, p. 150).

Cyro Martins daria continuidade a essa crítica quando criou o gaúcho a pé, corajosamente representado pelo segundo romance da trilogia homônima, *Porteira fechada*. O gaúcho que Cyro retrata nesta obra é arrastado à cidade pelo êxodo rural; o gaúcho que Maya retrata é oprimido na sua própria terra, na campanha, por um trabalho de temporada. Ambos perdem sua dignidade quando lhes falta o trabalho campeiro.

[...] a desocupação leva o homem à voragem de outras corrupções sociais. [...] Intensifica-se o alcoolismo [...] amplia-se o abandono moral e material de menores, que ingressam também na senda criminal, enquanto as filhas mulheres passeiam pelos bordéis [...] neste quadro sombrio das alternativas que atinge a família toda ou a dissolve propriamente.” (D’ÁVILA, 1969, p. 152).

4.1.4 “Inimigos”

Andrezito, o filho mais velho do fazendeiro Inácio Pereira, era o “patrãozinho” respeitado por Hilário e era o “mocito” a quem Anastácio acompanharia para onde quer que fosse. Tradicional defensor das coisas da campanha, segurava as rédeas da fazenda à moda gaúcha, exatamente como era seu jeito de ser. João Carlos, o filho mais moço, era estudado e moderno. Este acreditava na purificação das raças e na criação do gado no brete; assim, era adepto de técnicas inovadoras, causava rebuliço com suas ideias. Eram inimigos, “fraticídio nas dissensões políticas, o melhor capítulo da nossa psicologia social, tracejado despreocupadamente, e tão verdadeiro, que o vimos reviver tragicamente durante a campanha de 1923” (BARCELLOS, 1925, p. 207).

Existe entre eles a peonada que trabalha na fazenda, na sua maioria subordinada ao filho mais velho de Pereira. Anastácio é uma dessas figuras, personagem fundamental não só neste conto, mas nos contos de Alcides Maya selecionados para este estudo. É forte representante de toda a sua gente e nele está exemplificada a teoria determinista da raça. É o ser fiel que não ousa e se ajusta à vida, que crê nos legados do fatalismo, pois “que havia de ser tem muita força” (MAYA, 2003, 139), toma decisões sobre sua conduta e seu rumo e “possuía até uma espécie de moral, atavicamente deduzida das observações diárias.” (p. 139). Não gosta da guerra e entende que ela não serve para quem nada tem: “guerra servia pra se tirar vingança, se ficar com o alheio e se trazer na garupa o chinaredo-flor.” (p. 139).

Anastácio “nem esperava, nem desesperava”, e, embora estimulado vagamente por uma solidariedade de instinto, supunha-se movido apenas pela dedicação que ao moço consagrava. Imprevidente, vivia na sua hora, sem aspirações: e tendo erva para topetar a cuia, uma vaca de quando em quando, e o pito e a cana e a sua tropilha de escolha, deixava correr o tempo, olhava sereno os dias “se atropelando pra trás no mais.” (MAYA, 2003, p. 138).

As figuras de Anastácio e Hilário representam aquele ser fiel por instinto, por tradição, por gratidão, por não conseguir mudar de hábitos e não ter competência para compor sua própria vida; daqueles que não aspiram a grandes coisas e seguem o rumo que a história traça, “se acha retrçada, sem as mentiras sentimentais do costume, a psicologia do gaúcho pobre, explorado pela politicagem

caudilhesca e procurando por sua vez tirar dessa exploração, que ele sabe inevitável, todo o proveito possível.” (MEYER, 2003, p. 24).

Na parte inicial do conto, quando Andrezito é apresentado, sua fala é dirigida a todos com cuidado e compadrio. Firme, mas não autoritário, utiliza-se de imperativos e ordena a movimentação da fazenda com majestade: ao Anastácio, que ~~d~~errube e carneie a terneira”; ao Elísio, ~~q~~ue se apresente e ponha os cavalos no potreiro”; ao Aires, que ~~t~~raga cana para os muchachos”; ao Hilário, que ~~d~~ê uma apeada em casa da Candoca”, e à prenda, que ~~l~~he espere hoje.” (MAYA, 2003, p. 138).

As ordens são acrescidas de comentários que entrosam o patrão com os que estão o servindo. Quando comanda a carnação e a vinda da cana, comenta que é para que os seus homens ~~s~~e enrestem (se fartem)”; quanto à visita que fará à prenda, explica o presente que lhe dará, um rolo de fita, e acrescenta ainda que gosta das bem aperadas. O resultado é o agrado dos seus, tanto pela tradição da raça, que se criou fiel e obediente, quanto pelo respeito que o filho do senhor daquelas terras inspira - ~~s~~e os filhos dos ricos fossem todos assim, muito outra era a sorte destas campanhas!” (MAYA, 2003, p. 138).

Somente na metade do conto o irmão de Andrezito, o seu inimigo, surge na narrativa. Inimigos desde sempre, o pai, que parecia não ver, também se debatia em disputas e inimizades, ~~i~~ncompatibilizado com quase todos os vizinhos” (MAYA, 2003, 140), e deixara o mando da estância para eles, no dizer de Maya, ~~s~~em sentir”. O mais novo, João Carlos, pelo que se descreve, representa a modernidade: viajou, estudou, é bem relacionado, tem projetos inovadores de uma escola agrícola, estradas, charqueadas modernas e cruzas finas, com poteiros ordenados. Na política, era governista e defensor da ordem. O pai não lhe alimentava as experiências e foi seguindo suas tentativas assim, por conta própria.

O irmão mais velho era rústico, avesso aos livros, estudos e doutores, ótimo ginete e carpeteiro; amigo dos camponeses, carreiristas, capatazes e tropeiros. Seu gauchismo chamava de ~~e~~arcamanos” aos que não eram da campanha; seu linguajar, suas mulheres e suas companhias eram os da moda gaúcha. Gostava do gado mestiço e à solta.

Os inimigos a que se refere o título são fazendeiros, afortunados, no entanto, predominantemente, o conto converge para dois pontos: os despossuídos e suas sensações diante do poder e a iminência da revolução, que não escolhe seus guerreiros pelas posses.

Um traço na figura do gaúcho, no entanto, é tipicamente heróico, não importando o tempo – se o romântico, ou fins do século XIX: ao sentir chegar a revolução, ele se apruma e assume uma postura, um entono, no dizer de Euclides da Cunha, ~~t~~eatralmente heróico”: ~~E~~m todo o horizonte pampiano flamejavam sinais de guerra. O gaúcho adelgaçava o pingo, limpava as armas vigilante,

atento aos rumores surdos de invasão; era como se de longe, do céu turbado, viessem rugindo as primeiras rajadas de um pampeiro.” (MAYA, 2003, p. 142).

A força da dimensão psicológica que Maya dá ao texto valeria para emudecer toda a crítica que crê que seu verbalismo cansa o leitor. Uma leitura atenta estabelece, no fim deste conto, uma angústia, não um cansaço; uma alma paterna universalmente vencida pela evidência do ódio e da morte que nada fez para evitar. Ele se encerra com a morte, não a dos bravos da revolução, mas a de dois irmãos que se mantiveram por toda a vida inimigos na cultura, nas crenças, nas convicções políticas, no comportamento humano. Os irmãos Pereira são gaúchos, vítimas da Revolução Federalista, mas poderiam ser de outra pátria qualquer e sua luta poderia ter sido qualquer outra, desde que de lados opostos.

O último conto de *Tapera*, que encerra a obra de Alcides Maya, trata de temas que se perenizam e vão além do regionalismo: a rivalidade entre irmãos, a ganância que cega os fazendeiros, a abnegação dos serviçais, o fatalismo de vidas pobres que arrastam sinas contra as quais não conseguem lutar, o eterno duelo entre a tradição e a modernidade, além das sutis referências ao contexto histórico da Revolução Federalista e aos hábitos rio-grandenses. Um verdadeiro poema em prosa fecha o livro *Tapera*: “Não decerto por temor decidira desertar o velho teto, mais velho que ele, tão velho como os apagados retratos de avoengos guerreiros que lhe ornavam as paredes. Saía daqueles muros por fugir a si próprio; não do presente, mas do passado; antes dos seus que dos estranhos.” (MAYA, 2003, p. 143).

4.1.5 –Saudade”

É um conto em que a figura central, de início ao fim, está em movimento de disparada. É uma fuga pelo pampa. A personagem central é um cavalo, um “douradinho insofrido”, heroico, destemido e livre. Enfrenta qualquer paisagem, áridas ou enfeitadas de sangas; qualquer trajeto, distâncias retas ou largas curvas. No princípio do conto nada o desvia do rumo da fuga, “a não ser motivos de luta e de amor” (MAYA, 2003, p. 133). Busca a sua pátria, no dizer de Maya, “com lucidez” e, abrigado em canhadas, grotas e campos diferentes, não se engana: sua querência é o Salso e ele está longe. Sente saudade.

Trata-se de um retorno ao passado e à história de quando o dourado era um potro. Sempre fora “belo, forte e veloz” (MAYA, 2003, p. 134), vencia os rivais porque era acostumado à liberdade e dela fazia sua bandeira pelas planícies. Um motivo apenas o aprisionava, mas era uma prisão efêmera, “o formoso lote das suas poldras”, que sempre quisera resguardar.

Vendido e recolhido pelas boleadeiras, teve de seguir uma “quadrilha estranha”, mas fugiu, desta vez mais como animal, pois “guiado pelo instinto”. Chegou à “amplitude natal”, e seu orgulho animal, como o “nipotente senhor daquelas plagas” (p. 134), avistou outro pastor no seu pasto. Um tordilho negro dominava o espaço e aproximou-se do dourado com olhos interrogativos. Mais de vinte éguas aproximavam-se do dourado, circundando-o. Lutaram o antigo senhor do espaço e o invasor, “formidáveis, os antagonistas avançavam” e, depois de muitos coices e relinchos, o tordilho negro, acompanhado da eguada, rendido, bateu em retirada.

Surpreendente é que Alcides Maya, neste momento final da narrativa, concentra o quadro na tropa vencida e em retirada e abandona o dourado, que retorna ao pago, luta e reconquista o espaço. A sensação é de que o autor tenha preferido o vencido ao vencedor e que se solidariza neste momento com o herói derrotado. É como se Maya, às vezes, lembrasse e, às vezes, esquecesse de que se trata de uma personagem que é um animal; a narrativa oscila entre “a consciência instintiva da pátria” e “revia-o (o campo da pátria) lúcido”. O instinto animal logo é substituído pela lucidez humana. Não diferente deste pensamento é o sentimento maior do conto, que é o seu título, a saudade do “douradilho” para com seu pago.

Ao gaúcho ninguém tira a convicção de que seu companheiro lhe é fiel seguidor por amor e saudade, não por instinto e hábito. As teorias científicistas passam longe quando o sentimento de apego a tudo o que lhe é estimado está perto.

5 SIMÕES LOPES NETO E O NOME DO RIO GRANDE DO SUL NO CENÁRIO NACIONAL

João Simões Lopes Neto não pode ser chamado “um homem do campo”. A partir dos 11 anos, órfão de mãe, criou-se em Pelotas, cidade que crescia economicamente graças às charqueadas. Afora os poucos anos em que estudou na capital da província, teve sua história ligada à cidade de Pelotas, mas nunca como neto de um latifundiário. Estudou, mas não se formou; foi jornalista, abriu e fechou vários negócios; escreveu comédias, fez conferências, mas, apesar de admirado no âmbito municipal, seu reconhecimento em vida não passou disso. Foi um *talento municipal*, porém somente muito tempo depois de seu desaparecimento despertou o interesse da crítica pela sua obra.

A família Simões Lopes iniciara com seu avô visconde da Graça e encerra-se com o escritor, que, sendo o último herdeiro varão, não teve filhos. O latifúndio dissipou-se em vinte e dois filhos do avô e mais quatro filhos do pai do escritor, também único filho homem do visconde Simões Lopes. Lopes Neto nunca se interessou pelos negócios com gado e, apesar de seu avô ser um dos grandes charqueadores de Pelotas – chegou a abater quinhentas mil reses em uma safra –, sempre foi um homem das letras. Gostava da palavra: escrita, falada, publicada, representada. Seus amigos diziam que, apesar de João Simões ter estado poucos anos matriculado em instituições de estudo, era um “grande conhecedor das coisas.” (REVERBEL, 1981, p. 38). É um legítimo autodidata e produziu uma obra tão grandiosa que seu tempo não pôde compreender. No dizer de Flávio Loureiro, “sua pequena/grande obra escapou ao presente do autor. Era um legado para o futuro.” (1994).

Não conheceu a glória em vida e, ao falecer, em 1916, tinha publicado apenas três obras e somente a primeira delas com mais de uma edição: o *Cancioneiro guasca* (1910), *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do sul* (1913). “Não se sabe de nenhum escritor digno deste nome que tenha morrido com menos pompa literária.” (VELLINHO, 1960, p. 90). Werneck Sodré acredita que o motivo primeiro do desconhecimento de sua obra é a linha mais popular de literatura que seguia, já que Maya, nesta mesma época, publica com aclamação o seu livro de contos *Tapera*, com cenários e tipos da mesma roupagem, mas uma linguagem formal. (1995, p. 409).

De acordo com Reverbel, a estreia propriamente literária de João Simões é com *Contos gauchescos*, já que o *Cancioneiro guasca* é, na verdade, um resgate de poesias populares recolhidas da memória do povo, um importante trabalho de registro de ditos e cantigas utilizando a linguagem popular. Apesar de ser o organizador, não o autor, esta obra “insere com clareza a personalidade intelectual de Simões Lopes Neto na raiz popular que viria a ser a fonte vital para a redação dos *Contos gauchescos*.” (CHAVES, 1981).

Os Contos Gauchescos tem sua origem no Cancioneiro Guasca, são típicos gaúchos populares, originários das histórias do povo da campanha, das tropeadas, das batalhas. –Cancioneiro guasca deixa de ser apenas uma valiosa contribuição para a história cultural; passou a ser, também, a matriz do protótipo que Simões Lopes irá privilegiar em sua ficção e constitui sua legitimidade, isto é, o fundamento de sua origem popular e coletiva. (CHAVES, 1981).

Queria, no dizer de Moysés Vellinho, realizar-se no âmbito da inteligência e, para tanto, teve uma intensa atividade intelectual: cultivou o teatro, ficção, folclore, palestras literárias, jornalismo e até um pouco de investigação científica, mas tudo com muita timidez.

A cronologia não mente uma trajetória de quase meio século entre o anonimato e o reconhecimento de grande regionalista. Depois da primeira tiragem de *Contos gauchescos* em 1912, a obra somente iria ganhar uma nova edição em 1926, juntamente com as *Lendas*, quando alcançou, pela primeira vez, vários pontos do país. Uma edição crítica de Aurélio Buarque de Hollanda, que aparece em 1948, despertaria a –sensibilidade nacional.” (VELLINHO, 2001, p. 92). Outros críticos, como João Pinto da Silva, Augusto Meyer e Lúcia Miguel-Pereira, fixam o seu nome na história geral da nossa literatura. A inclusão do nome de João Simões em antologias como a d’O conto brasileiro de Herman Lima e Nossos Clássicos de Alceu Amoroso Lima e Roberto Alvim Corrêa foi decisiva para que o pobre e esquecido escritor municipal de Pelotas pudesse ser classificado, já na metade do século passado, como um dos –mestres do conto brasileiro.” (VELLINHO, 2002, p. 93). –A importância literária de Simões Lopes desbordou das limitações do regionalismo. Sua classificação hoje entre os mestres do conto brasileiro é matéria pacífica.” [no sentido de transbordar]. (VELLINHO, 1960, p. 92-93).

Segundo Moysés Vellinho, João Simões vai antecipar a colaboração gaúcha para a revolução das letras brasileiras de 1922, quando se manifestou o desejo de integrar a literatura brasileira com a sua origem e as demais culturas através de uma nacionalidade com roupagem diferente daquela pregada pelos românticos. João Simões já estava à frente de seu tempo quando passava para a literatura uma expressão legítima de uma região muito particular. Diferentemente do Romantismo, isso acontece sem idealização e, por isso mesmo, sem falsificação. A simplicidade das personagens simonianas, bem como a do narrador, que se envolve de tal forma na narrativa que o leitor imagina que ele esteve mesmo lá, separa com nitidez o regionalismo do princípio do Romantismo e este da sua obra *Contos gauchescos*. É uma literatura tão diferente que se duvida de que ambas pertençam ao mesmo grupo.

Todas as análises confirmam o pertencimento da obra *Contos gauchescos* ao regionalismo, Chaves reconhece na obra –característica documentária que vai da linguagem dialetal aí incorporada até a fixação de um código ético específico, passando pelo registro histórico e a fotografia duma

tipologia social. Tudo isto concorre para a definição do texto dentro do regionalismo.” (CHAVES, 1994).

Guilhermino Cesar, ao comentar o tom dado as personagens simonianas, estabelece uma relação com o tempo da narrativa e conclui que, por utilizar a memória, o autor retirou suas personagens da era “continental” como aparece em *Negrinho do Pastoreio*: “naquele tempo os campos eram abertos, não havia entre eles nem divisas nem cercas”. O mesmo tom evocativo “persegue e vitaliza toda a sua obra de prosador.” (1955, p. 329). Continua dizendo que os termos utilizados pelas suas personagens-peões são esquecidos, são do tempo em que as fronteiras gaúchas estavam nas mãos ora de portugueses, ora dos castelhanos, “passado, coisa morta, mas com graça força e poesia.” (1955, p. 329).

Se as referências históricas e alguns dos hábitos típicos pertencem ao passado, as técnicas narrativas, a presença do narrador-personagem, a poesia da linguagem e a força das sensações, das emoções e da vida destas personagens pertencem a um futuro bem distante da sua publicação, ou, ainda, a qualquer tempo, numa dimensão tão gaúcha quanto universal. Prova é que João Guimarães Rosa, com seu único romance, *Grande sertão: veredas* (1956), 44 anos depois da publicação de *Contos gauchescos*, produziu uma forte narrativa de um jagunço mineiro, na mesma linha que as narrativas de Blau Nunes. Apesar de ambos estarem ambientados em seus estados típicos, de se vestirem, falarem e cultivarem hábitos típicos de sua região e seu tempo, suas narrativas ampliam a leitura para questionamentos da existência humana que qualquer alma mais aberta afeita à leitura poderia compartilhar.

Por outro lado, mesmo reconhecendo que os contos de João Simões Lopes Neto se prendem a outros tempos, seus escritos demonstram que “o escritor nunca se deixa dominar pelo sentimento de depressão nostálgica.” (2001, p. 93). Lopes Neto renova, rejuvenesce a tradição, até mesmo utilizando uma ou outra expressão que se poderia chamar de “modismos”, como os castelhanismos. Moysés Vellinho vê no estilo do autor uma harmonia entre imagem e sentimento, que, ao invés de fragilidade, dá força ao texto, porque ele unifica o “meio físico, a gente, os bichos, as coisas, com os mitos populares, com o fundo histórico e as peculiaridades tradicionais da província”. (2001, p. 93) Na visão de Vellinho, há uma espontaneidade que afasta Simões do regionalismo acadêmico. Sua autenticidade é “genial”, já que não teve modelos, nem influências diretas, “se nutria de seus próprios dons”. (p. 94).

Por ser um homem das letras e ter se dedicado a várias atividades ligadas à escrita, demonstra em seus textos o gosto e a tendência para produzir obras relacionadas a este universo: “um sujeito de espírito jornalístico e verve literária.” (FISCHER, 1998, p. 14). Impressiona o quanto Lopes Neto consegue manter o caráter documental e cronístico de seus contos, sem abandonar qualidade ficcional, que é indiscutível.

Assumindo que o personagem Blau Nunes tem a idade que o texto lhe atribui, ele deve ter nascido por volta de 1820 e vivido até os primeiros dez anos do século 20. Isso o posiciona num percurso histórico de particular relevância a respeito do sul do país: teria ele, assim, visto ao vivo os primeiros anos da Independência, a Guerra da Cisplatina (1825-28), a Guerra dos Farrapos (1835-45), as turbulências das guerras contra Rosas e Oribe (1851-2), a Guerra do Paraguai (1865-70) e ainda os vários movimentos políticos e militares da instauração da República (1889), os quais, no Rio Grande do Sul, levaram a uma guerra civil conhecida como Revolução de 93 (1893-5). (FISCHER, 1998, p. 17).

O narrador

De acordo com Fischer, Lopes Neto “realizou uma pequena revolução no arranjo de sua narrativa”. (1998, p. 8). O crítico está se referindo à autonomia dada ao narrador dos *Contos gauchescos*, Blau Nunes, o que torna a obra quase uma contação de história. Foi dada voz a um campeiro, antes só objeto de literatura, “ao contrário de todos os que já haviam tentado o milagre, o autor dos *Contos gauchescos* descobriu que não bastava falar sobre o gaúcho: era preciso que ele próprio tivesse voz.” (FISCHER, 1998, p. 14).

Chaves diz que os mandamentos da vida de gaúchos como Blau Nunes seguem uma “ideologia francamente regionalista, a inscrição de um código ético particularizado e inconfundível.” (1994). Essas regras do viver gaúcho, seguidas pela maioria das personagens simonianas, manifestam-se nas lidas campeiras, nas apostas, nas batalhas e em qualquer missão que pretendam cumprir. São exemplos desta ideologia o jeito brincalhão, mas honesto, dos tropeiros que encontram a guaiaca de Blau recheada com “Trezentas onças”; as apostas de honra confiando na destreza do cavalo preferido do conto “Negro Bonifácio”; o temperamento do gaúcho, que não se curva diante de a uma proibição e cuja palavra dada é honrada até a morte, como se dá em “Contrabandista”, em que Jango Jorge promete trazer o vestido de noiva da filha.

E é essa criação muito especial de uma personagem que ora é protagonista, ora secundária, ora narrador e, às vezes, só um contador de casos que traz uma das maiores marcas da genialidade deste escritor pré-modernista, o qual cumpriu muito bem a função crítico-regional desta fase, mas avançou, antecipando a participação do sul no Modernismo e até na Contemporaneidade.

Desde o momento em que João Simões entrega a palavra a Blau - “Patrício, escuta-o!” _ está criando a presença de um narrador-personagem único na literatura, que não podia ser compreendido numa Pelotas do longínquo Rio Grande do Sul de 1912. Sem imposição nem moralismos, sem idealizações nem heroísmos, o autor consegue, página a página, ir delineando indelevelmente o perfil de um povo que estava começando a aparecer timidamente nas páginas da literatura brasileira. É Schlee quem nos ajuda a encontrar as palavras para descrever com mais precisão a vida e as características de quem encontramos nestas páginas: “não podemos ter a ilusão de conhecer propriamente a sua vida; porque é Blau Nunes mesmo que passamos a conhecer – como tipo gaúcho e personagem de ficção.” (2000, p. 8).

Quando ele é personagem central, leva o leitor a pensar em valores tão plenos que ultrapassam a dimensão regional, como o tropeiro de “Trezentas onças”, que num ímpeto de dignidade pensa em tirar a própria vida para preservar a honra, mas é acudido pela natureza que se impõe a esse instinto. Quando ele é secundário, problematiza as situações e faz o leitor questionar-se sobre qual será o maior valor na vida de Jango Jorge, personagem de “Contrabandista”: as regras do transporte ilegal de mercadorias através da fronteira, ou a palavra dada à filha de lhe trazer o vestido para o dia mais importante de sua vida? Quando é narrador, como em “Penar de velhos”, Blau “dialoga com o leitor feito gente” (SCHLEE, 2000, p. 10) e compartilha seus sentimentos com ele, fazendo-o repreender o menino Binga em suas peraltices e, depois, chorar junto com os velhos o sumiço do filho.

Blau é uma dessas poucas personagens gaúchas que permaneceram na memória dos leitores há quase cem anos, ou, como diz Schlee, “é o primeiro gaúcho de verdade na literatura brasileira.” (2000, p. 11). Contudo, Blau não é a única personagem insistente a passear pelas páginas dos *Contos gauchescos*, Fischer nos chama a atenção que, ao lado do narrador, existe um interlocutor que apresenta Blau na abertura do livro. Ele volta em vários contos e parece ser alguém mais velho que o narrador e que não vive no pampa. É referido como “patrãozinho”, é letrado, pois Blau dita-lhe suas máximas – que ele anota a lápis – e acompanha o narrador em suas andanças, interessado pelo universo campeiro gaúcho.

A técnica é a mesma utilizada por João Guimarães Rosa no seu célebre *Grande sertão: veredas*. Ambas as obras apresentam um narrador simples e interiorano, visivelmente originário do seu estado, que conta suas histórias para alguém mais letrado e que desconhece muito do viver interiorano. E para todos aqueles críticos resistentes em reconhecer o valor do regionalismo, especialmente o gaúcho, aqui fica a apresentação das datas de uma e outra publicação: *Contos gauchescos* foi publicado em 1912 e *Grande Sertão*, em 1956. Se um autor leu outro, foi o mineiro que teve a obra gaúcha como inspiração.

O narrador Blau, por ser um velho peão, apesar de sua origem pouco letrada e humilde, é experimentado e sábio e nos apresenta narrativas que fazem uma análise contrastando o passado e o presente. Na maioria dos contos, o narrador lembra que o fato aconteceu “há tempos”, costurando tempos remotos com o presente da narrativa. Um exemplo aparece no conto “Contrabandista”, quando Blau revela ao seu interlocutor que conheceu o eneagenário Jango Jorge “desde moço até a hora da morte.” (LOPES NETO, 2000, p. 128). Ao lado da vida e da morte do protagonista, o contrabando associado ao Rio Grande é historiografado em três das sete páginas do conto, desde antes da tomada das Missões. Quando o deslocamento no tempo não se dá pela história do Rio Grande, é pela história de alguma família gaúcha, como acontece na insinuação da origem de Tudinha, principal personagem feminina de “O negro Bonifácio”. Aqui Blau apresenta o Capitão

Pereirinha e suas posses nos Guarás, ao lado da descrição do rancho onde a morena morava com Sia Fermina, que “tinha de um tudo”. (LOPES NETO, 2000, p. 32).

Talvez a realidade narrada por João Simões, Maya e, mais tarde, por Cyro Martins, não permaneça na memória deste tempo. Uma grande mudança ocorre principalmente a partir de 1945, quando veio, “no lugar da estância, o comércio urbano, a fábrica e a colônia imigrante.” [...] “no lugar do gaúcho livre, soberano, monarca das coxilhas e centauro dos pampas, que vivia de seu trabalho e, embora pobre, transitava altaneiro naquele meio, o empregado, o operário, o proletário.” (FISCHER, 1998, p. 24). Este gaúcho distante do meio rural, empurrado para a cidade, destino da maioria que vivia no campo, não é nosso alvo de estudo, pois nos interessa entender e investigar onde foram parar os “Blaus”. Faraco consegue ilustrar um pouco sobre o gaúcho que insiste em ficar no campo pobre e abandonado, de um espaço bem especial do Rio Grande, a fronteira; porém, lá não encontramos mais Blau Nunes, nem sua descendência. Aliás, pensamos que, a exemplo de seu criador, ele foi o último exemplar de sua raça, decerto por não ter tido nenhum filho varão.

5.1 Análise dos contos de João Simões

5.1.1 “Presentas onças”

É o primeiro dos 19 contos da obra, onde Blau literalmente se apresenta por meio de uma situação de vida, confirmando as características que o leitor tinha lido na “Apresentação”, quando João Simões Lopes Neto se refere a um vaqueano: benquistado, desempenado, vista aguda e ouvido fino, rijo, um guasca sadio, leal e ingênuo, impulsivo na alegria e na temeridade, precavido, perspicaz, sóbrio e infatigável, com grande memória, um “pene tarumã verdejante”. (2000, p. 20).

Neste conto, o vaqueano Blau Nunes tem por missão transportar respeitável soma em onças de ouro; perde a preciosa carga e, antevendo a suspeita de roubo que poderia cair sobre ele, considera a hipótese do suicídio. Os apelos de vida vêm de vários elementos da natureza que lutam contra a sua morte. O brilho da estrela, o relincho do cavalo, o rosar do cusco, até o cricrilar dos insetos arrastam Blau, de cabeça erguida, para a fazenda, sem as onças, mas com a sua verdade e honestidade no peito.

Moysés Vellinho apresenta o Blau de “Presentas onças” como uma das mais comoventes personagens da obra, um “campeiro de alma forte e coração sereno.” (2001, p. 96), que passa por um momento de desespero e, já com a pistola junto ao ouvido, opera-se o que Vellinho chama de “milagre”. Eis o instante decisivo:

No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi as Três-Marias luzindo na água o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia perto dali, num ôco de pau! Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção...

O cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade da minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho, e aquele grilo cantador trouxe a esperança...

Eh-pucha! patrício, eu sou mui rude a gente vê caras, não vê corações ; pois o meu, dentro do peito, naquela hora, estava como um espinilho ao sol, num descampado, no pino do meio-dia: era luz de Deus por todos os lados!...

E já no meu sossego de homem, meti a pistola no cinto. Fechei um baio, bati o isqueiro e comecei a pitar. (LOPES NETO, 2000, p. 27).

De pistola engatilhada, olha ao redor, como que para se despedir de tudo, e o que acontece é o que Vellinho chama de *“milagre”*. *“Deus falou ao campeiro pela voz humilde e poderosa das coisas e de suas criaturas, reacendeu o lume na escuridão repentina de seu espírito, restituiu-lhe o que ele tinha perdido: - o seu sossego de homem, que é como quem diz a ingênua alegria de continuar vivendo.”* (1960, p. 96).

Diferentemente do que é possível supor numa primeira leitura, *“Frezentas onças”* é um conto sobre a vida, não sobre a morte. Nele prevalecem os valores da vida, as suas manifestações, o apego a ela e às diversas manifestações, por meio da natureza, do retorno da esperança, da volta pra casa, da *“risada grande de gente boa”*. A vida que não é a do campeiro, nem especialmente a do gaúcho tropeiro, é a do homem honesto, que tem com quem contar.

Tal acontece porque os traços do cenário, lugares, paisagens e animais, assumem - sob a ótica de Blau Nunes - a conotação simbólica que ultrapassa a superfície aparente. Por detrás da natureza existe o mito da natureza; além do tipo humano (o gaúcho) prevalece o indivíduo em sua humanidade. (CHAVES, 1995).

Mais do que representação de um mundo, os elementos que aparecem na narrativa simoniana são uma *“visão de mundo”*. (CHAVES, 1995). E nesse mundo a vida supera a morte; a honestidade e integridade são soberanas e a desordem não toma conta, fazendo o equilíbrio voltar a imperar depois do *“tirão seco no coração.”* (LOPES NETO, 2000, p. 24). O mundo em que vive Blau é dividido entre pobres e ricos sim, porque é um mundo de verdade, sem idealizações, mas não é esse o conflito que se instaura na trama. Provavelmente, se estivéssemos cavalgando com aquele que *“tem”* as posses, o problema que o atordoaria seria outro; porém, como nosso companheiro de viagem é um que *“não tem”*, ele teme que o considerem ladrão, e é desse lado que a maioria das personagens de João Simões Lopes Neto está: do lado dos que *“não têm”*.

Blau é conhecido de todos, recebe amparo de quem encontra na estância quando dá pela falta da guaiaca, *“não se acoquine, homem!”* (2000, p. 25); acolhe a saudação da comitiva de

tropeiros, ~~n~~os tocamos todos na aba do sombreiro” (p. 25); por fim, a comitiva que havia chegado à estância antes dele e encontrara a guaiaca perdida pelo caminho: *–Entonces*, que tal le foi de susto? ...E houve uma risada grande, de gente boa.” (p. 29), sem falar do guaipeca, do zaino, do vento, da estrela d’alva e até dos grilos que se manifestaram no momento em que a ~~m~~á tenção entrou nos miolos”.

Blau reconhece e manifesta a boa estirpe de todos que passam pelo conto. O patrão é um ~~e~~harqueador, sujeito de contas mui limpas”; os tropeiros que encontraram as onças não devem ter metido a mão no dinheiro, porque a guaiaca estava ~~b~~arriguda, por certo com as trezentas onças dentro” (p. 29). Assim, nesse meio se criou o próprio protagonista, sujeito leal, cujo pensamento de pai de família foi superior ao do guasca honesto, que chegou a pensar em suicídio.

O processo da narrativa também é curioso, como já dissemos. Neste primeiro conto Blau Nunes se apresenta para confirmar as características que o autor tinha deixado dele na apresentação, porém o autor não se ausenta por completo. Percebemos com nitidez que o princípio da narrativa da tropeada nos é feita por Blau para um interlocutor que parece conhecê-lo bem, ~~e~~u era mui pobre – e ainda hoje, é como vancê sabe...” (p. 24), mas volta ao autor a partir do seguinte parágrafo:

A estrada estendia-se deserta; à esquerda os campos desdobravam-se a perder de vista, serenos, verdes, clareados pela luz macia do sol morrente, mancado de pontas de gado que iam se arrolhando nos paradouros da noite; à direita, o sol muito baixo, vermelho-dourado, entrado em massa de nuvens de beiradas luminosas. (p. 25-26).

Até mesmo o ~~m~~ui” do tropeiro Blau passa para o ~~m~~uito” do intelectual João Simões Lopes Neto, e, talvez, se possa dizer que o leitor deixa, por três páginas e meia, de ouvir o caso e passa a ler o conto. São momentos raros da obra, que na sua maioria têm a soltura da narrativa da oralidade.

A linguagem é plena de coloquialismos e espanholismos, com muitas interjeições, transmitindo ao leitor desavisado que está entrando em contato com a vida do gaúcho, sem rotinas, exposta sempre a fortes emoções. Até chorar acontece com Blau, não por medo, ~~q~~ue medo, não, que não entra em peito de gaúcho.” (p. 27). A religiosidade manifesta-se em vários momentos e mostra que este, talvez, seja o único temor de um gaúcho, o temor de Deus: ~~D~~eus me perdoe”, quando refere que o latido do cão parecia fala; ~~D~~eus o conserve”, para o interlocutor que é moço e passa a vida rindo; ~~D~~eus existe”, quando a natureza, por meio das Três-Marias, dá sinal de vida; finalmente, a saudação na chegada à casa de ~~L~~ouvado seja Jesu-Cristo”, antes do ~~b~~oa noite” salvador.

Finalmente, podemos dizer que todos os elementos indispensáveis à cor-local estão explicitados de maneira muito simples neste conto: um tropeiro, pai de família, viaja com seu cusco

companheiro, cavalgando um zaino. Ele está ornamentado por uma guaiaca que carrega “onças” para pagamento de gado, que ia levantar para um patrão charqueador. Os que o rodeiam são tropeiros, estancieiros e charqueadores; todos usam um linguajar típico e simples, com traços de castelhanismos, regados ao amargo que recebe calorosamente dos andantes.

Com um dos protagonistas mais conhecidos da literatura gaúcha, este conto é, por tudo isso, um dos fortes representantes do regionalismo gaúcho.

5.1.2 Negro Bonifácio

É uma história de disputa, desprezo, orgulho, paixão e morte.

Depois de “Presentes onças”, este é um dos contos mais conhecidos de João Simões. O negro Bonifácio chega a uma festa de carreiras, com muita dança e bebida, e desafia Tudinha numa aposta com o cavalo que está montando. Ele perde e, ao pagar a aposta com doces, é desprezado. O orgulho do negro ofende Tudinha, “misturada, eu sou teu negro de cambão, mas não piá de china velha! Toma!”. A insinuação revela duas indiscrições: primeiro, que supostamente Tudinha era filha bastarda do capitão Pereirinha e, segundo, a revelação de ele ter sido o primeiro homem a quem Tudinha se entregara. A provocação desencadeia a revolta de Nadico, namorado de Tudinha, que montava o cavalo que bateu Bonifácio na aposta; a violência é enorme e todos se envolvem, até mesmo Siá Fermina, que é atravessada pelo facão do negro. Tudinha, vendo a mãe e o namorado abatidos e ensanguentados, vai em direção ao negro e desfere nele cinquenta facadas.

A maioria das personagens simonianas faz parte de uma tipologia que vai, no decorrer da leitura dos *Contos gauchescos*, delineando o gaúcho. Diferentemente disso surge o Negro Bonifácio, em quem predominam a “violência cega, a capacidade de destruição.” (NUNES, 1973, p. 47). As características de Bonifácio fogem ao estilo buenachão, leal e honesto da maioria dos tipos descritos no livro, pois é provocador e intrigueiro. Então, o resultado não poderia ser diferente: acaba desencadeando a cena de maior violência de todo o conjunto dos 19 contos, exatamente num local que era para ser de festa e alegria. “É impressionante a rapidez com que se dá a destruição, a partir do momento em que a fúria do personagem é liberada.” (p. 47)

Outras expressões que desenham o perfil provocador e instigante de Bonifácio: maleva, um condenado, taura (p. 31), era perdaço pela cachaça, pelo truco e pela taba, pachola (p. 33). A verdade é que ele é perturbador desde sua primeira aparição até sua morte. A sua pilcha e apetrechos também nos ajudam a compor sua figura. Então, some-se ao que já foi dito que ele compareceu na carreira deste modo:

De chapéu de aba larga, botado no cocuruto da cabeça e preso num barbicacho de borlas morrudadas, passado pelo nariz; no pescoço um lenço colorado, com o nó republicano; na cintura um tirador de couro de lontra debruado de tafetá azul e mais cheio de cortados do que manchas tem um boi salino!

E na cintura, atravessado com entono, um facão de três palmos, de conta.

Na pabulagem, andava sozinho: quando falava era alto e grosso e sem olhar para ninguém.

Era um governo, o negro! (LOPES NETO, 2000, p. 33).

Tudinha também é uma personagem feminina diferente. Considerando a época em que a obra foi escrita (1912) e também algumas personagens que por ela circulam, como, por exemplo, Bento Gonçalves, em plena Guerra de Farrapos (1835-1845), e Dom Pedro II, em visita ao Rio Grande do Sul no início da Guerra do Paraguai (1865), não é difícil localizar esta história num período em que as mulheres eram submissas e abnegadas. O perfil da morena que surge neste conto é muito diferente disso: ela é voluntariosa e afronta até mesmo os homens que a cercam (veja que petulância!).

Dos contos em estudo, apenas três apresentam a figura da mulher. Os outros dois são “Penar de velhos” e “Contrabandista”. Em “Penar de velhos”, a mãe de Binga não participa do acerto de contas entre pai e filho, “sua dona não viu nada deste passo; andava lá pra dentro, nos seus arranjos” (LOPES NETO, 2000, p. 152); no conto “Contrabandista”, a dona da casa é apenas apresentada ao leitor, com pouca importância, no início do conto e acolhe o corpo do marido no final.

Muito diferente delas surge Tudinha, descrita no decorrer de uma página inteira, do físico ao temperamento, passando por episódios reveladores de sua figura. Até mesmo um fragmento de poesia de Múcio Teixeira é usado nesta descrição: “ Lindaça como o sol, fresca como a rosa!” (p. 31). Contudo, como é ao temperamento afrontador que estamos nos referindo, vamos a ele:

1º: ... ~~a~~ piguancha relanceou os olhos de veado assustado e não se deu por achada; ele repetiu o convite da aposta e ela então – *depois explicou* – de puro medo aceitou...” (grifo nosso, p. 34);

2º: —~~e~~ como sentiu que o caso estava malparado, *para evitar os desguisado*, disse: - Faz favor de entregar à mamãe, sim?!” (grifo nosso, p. 35);

3º: —~~v~~i então o que é uma mulher rabiosa... Não há mania nem bucal que sujeite: é pior que homem!...” (p. 37).

Nesses três exemplos, mesmo que aparentem boas intenções, percebemos dissimulação e deboche. No primeiro deles Tudinha, provavelmente, explicou ter se metido em uma aposta com o negro por dissimulação para, usando uma expressão simoniana, “fazer-se de rogada”. No segundo, constatamos logo que a ironia está impregnada na frase aparentemente meiga, que não condiz com a moça que estamos descrevendo; assim, provavelmente, ao encaminhar os doces para Siá Fermina, sua intenção não foi evitar confusão alguma, mas provocar ainda mais o perdedor da aposta. No

terceiro exemplo, enfim, Blau se rende e reconhece o temperamento ~~im~~possível” da morocha, que era tão traiçoeira quanto linda.

Aparentemente, na descrição desta morena o autor utiliza-se de características do período romântico, aquele que já foi referido anteriormente como o período do primeiro regionalismo das letras nacionais. Estamos falando da utilização de elementos da natureza na descrição da mulher, empregado em passagens inesquecíveis de José de Alencar, um dos primeiros grandes escritores da literatura nacional a ser chamado de regionalista. Alencar descrevia a sua Iracema, no romance homônimo (evidentemente, um romance indianista, não uma obra regional), utilizando abundantemente esse recurso.

Dizemos ~~ap~~arentemente” porque, pela rudeza dos fatos, pelos traços fortes de que esta mulher é recoberta, o recurso utilizado por João Simões é mais um traço de zoomorfização, característica típica do Naturalismo, do que de idealização romântica. Se fosse possível fazer aproximações, a descrição de Tudinha estaria mais próxima da que Aluísio de Azevedo faz de Rita Baiana em *O cortiço* do que da Iracema de Alencar. Vamos ao fragmento:

Alta e delgada, parecia assim um jerivá ainda novinho, quando balança a copa verde tocada de leve por um vento pouco, da tarde. [...] Face de pêssego maduro, os dentes brancos e lustrosos como dente de cachorro novo; e os lábios da morocha deviam ser macios como treval, doces como mirim, frescos como polpa de guabiju... Os olhos de Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustado: pretos grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... pareciam olhos que estavam sempre ouvindo[...]. (LOPES NETO, 2000, p. 32).

Não podemos confundir aqui o doce do mirim com o mel dos lábios da índia tabajara, porque a virgem dos lábios de mel teve apenas um amor em sua curta vida, ao passo que Tudinha, só na carreira, tinha quatro namorados, isso depois de ~~arr~~astar asa” para o Bonifácio. Sim, Tudinha está mais próxima da serpente que dança e atordoia a vida de Jerônimo, personagens d’*O cortiço*, de Álvares de Azevedo (1890), do que da virgem de Alencar.

Ao invés de terminar esta análise falando da cena de violência inigualável deste conto, com uma recorrência a episódios grotescos de origem mais uma vez naturalista pela crueza e riqueza de detalhes; ou, então, de falar da visão machista do narrador ao se referir às mulheres como ~~b~~icho caborteiro”, maliciosas e desencadeadoras de desgraças, preferimos nos concentrar na beleza inigualável da poesia que esse autor consegue até mesmo num conto de extrema violência.

A capacidade que João Simões Lopes Neto tem de antecipar características que os modernistas de 22 iriam chamar de ~~re~~curso cinematográfico” é digna de seu talento precoce, e não admira que não tivesse sido reconhecido num período em que o cinema nem tinha chegado a Pelotas. Imagens como ~~a~~ morocha parou um meio riso que estava rindo e firmou nele uns olhos

atravessados...” (p. 35), ou “os olhos de Tudinha eram assim a modo olhos de veado-virá, assustado: pretos grandes, com luz dentro, tímidos e ao mesmo tempo haraganos... pareciam olhos que estavam sempre ouvindo... ouvindo mais do que vendo” (p. 32), permitem ao leitor envolver-se na cena, tal qual Blau o faz. A descrição da linguagem, que vem da voz, do corpo, dos olhos, do pensamento da personagem, aflora de tal maneira que, mais que leitura, neste momento se tem a manifestação literal de “vivenciar a cena”. Não é possível que tamanha dose de dramatização (aqui no sentido de representação teatral) que o autor consegue nestes e em outros tantos momentos pudesse ser avaliada merecidamente naquela época.

5.1.3 “Batendo orelha”

Este é um texto alegórico, ou, como diz Schlee, “trata-se de uma alegoria sobre a condição humana” (2000, p. 166). Sem dúvida, as duas personagens, o homem e o cavalo, são representações e, mais do que em qualquer dos contos de João Simões Lopes Neto, estão amalgamadas.

É descrita a passagem do tempo desde o nascimento até a morte de duas espécies de cada uma das raças, a humana e a animal (cavalo). A passagem do tempo é esquemática e concentra-se em momentos típicos da existência de ambos, vivendo alguns “ritos de passagem”. O nascimento dá-se em “berço” privilegiado, e a morte, na completa miséria e abandono. Inicialmente, temos a tentativa de se criarem um homem e um cavalo dignos, mas isso se perde com o caráter pouco nobre dos exemplares. Aparecem as primeiras tentativas de serem “domados”, ensinados e de se aproximarem do sexo e do trabalho. Cada uma das etapas é representada com frustração e nenhum dos dois obtém sucesso nas situações de sua vida. O fim é de puro fracasso e esquecimento.

O tema central não é novidade, mas a técnica narrativa, sim. Temos uma combinação de períodos, 28 para sermos precisos, os quais não têm a missão de estar gramaticalmente encadeados. Eles se interligam porque representam uma passagem de tempo que é o período de uma vida, ou melhor, duas, a de um homem e a de um cavalo, quaisquer que sejam suas raças. Esses períodos aparecem distribuídos na página com uma separação de parágrafos marcada por asteriscos. As enunciações são diretas e breves e a relação de um com o outro é pela alternância homem X cavalo e pela passagem do tempo. Não há elementos de elisão.

Retornando ao tema, dentro do código de valores do gaúcho temos a reafirmação de que o homem está muito próximo de seu companheiro, o cavalo (mais psicológica do que fisicamente, neste caso), percebendo que as situações em que ambos se envolvem são semelhantes e, num dos momentos do conto, os dois realmente se encontram na representação de uma etapa da vida de ambos:

Aí se juntaram os dois parecidos, o bicho e o homem. E a sorte levou os dois, de parceria, pelo tempo adiante. Curtiam fome, juntos, cada um do seu comer. E sede. E frio. E cansaço, mataduras e manqueiras; cheiro de pólvora e respingos de sangue, barulho de músicas, tronar grosso e pipocar, nas guerrilhas. (LOPES NETO, 2000, p. 169-170).

Essa passagem ajuda a ilustrar que, mesmo que o gaúcho do período de Lopes Neto não seja mais o “centauro dos pampas”, ainda mantém, das tantas que perdeu no caminho, a tradição de contar com o cavalo para tudo: as lidas, as guerras, a diversão. Vai de cavalo repontar o gado, vai para a revolução montado e também é no lombo do companheiro que vai às carreiras.

No entanto, atentemos que, desta vez, o autor visa à aproximação do animal com o homem; ao invés de humanizar o bicho, animalizar o homem. Quando lemos que “sentaram-lhe a farda no lombo” (p. 168), é ao rapaz que o texto se refere. As mutucas e as pulgas atacam indiscriminadamente a ambos; a tarefa única que o ex-soldado sabia, quando lhe deram baixa, era ser “carregador”, não diferente do destino do reiuno junto ao carroceiro. E a aproximação vai se estreitando, tanto que numa passagem lemos em parágrafos paralelos que “reiuno deu em empacar” e “carregador (aqui nem é mais o homem) pegou a traguear.” Enfim, transformam-se na mesma matéria morta, com a mesma indignidade de seus últimos momentos: ambos morreram apanhando: “carroceiro[...] meteu o cabo do relho entre as orelhas do empacador e... matou-o” e a “pólicia uma noite prendeu o borrachão que [...] apanhou [...] e esticou o molambo.” (p. 171).

E como se a estrutura do conto já não o aproximasse dos textos didáticos, o autor propõe no seu último parágrafo a moral de sua história: “Engraçado é que há gente que se julga muito superior aos reiunos; e sabe-se lá quanto reiuno inveja a sorte da gente...” (p. 171).

5.1.4 “Contrabandista”

Blau Nunes nos conta sobre a prática histórica do contrabando no Rio Grande do Sul e uma festa de casamento na campanha. Jango Jorge, o protagonista, é um famoso e antigo contrabandista que já o havia “praticado” em momentos diversos da história do nosso estado; Blau chega à sua fazenda bem pelos dias do casório da filha moça do amigo e, depois de se apresentar à família – sua dona, os três rapazes e a noiva –, aproveita a viagem que o pai da noiva fazia para buscar o enxoval da menina, para contar a origem e destino do contrabando no Rio Grande do Sul. O desfecho de Jango é trágico e torna-se ainda mais triste porque a família, que esperava fazer uma festa, acaba fazendo um enterro. É o fim de um antigo contrabandista, abatido mais pela mudança do sistema do que pela guarda.

Flávio Loureiro Chaves apresenta Blau Nunes como um narrador personagem que consegue amalgamar os elementos que conferem regionalismo a uma obra, como o folclore, a paisagem e a história, a uma unidade narrativa que faz a obra parecer um romance de episódios:

Por um lado o relato do vaqueano logra dinamizar paisagens, registros folclóricos, crônicas históricas (isto é, a matéria morta do regionalismo) ao integrá-los no universo da experiência individual. Por outro lado, confere uma impressionante unidade ao conjunto dos episódios, estendendo entre todos, uma espécie de fio subterrâneo. (CHAVES, 1994).

Os textos sobre o contrabando e de Jango Jorge, histórico o primeiro e ficcional o segundo, estão enlaçados de tal maneira que o leitor nem percebe a aula que Blau oferece ao leitor em três das páginas do conto. É Blau o responsável por essa naturalidade com que se pode inserir um texto tão didático, usando datas e nomes, em período de tempo tão longo, num contar de caso tão simplificado.

Quando Blau começa o recorte no qual explica o contrabando no Rio Grande, esclarece que ~~na~~aqueles tempos o que se fazia era sem malícia, e mais por divertir e acoquinar os guardas do inimigo...” (p. 125); depois de duas páginas, muda o tom e conta ~~a~~ coisa então mudou de figura [...] entrou nos homens a sedução de ganhar barato.” (p. 128), mas não sem devotar a culpa da má condução do ~~negócio~~” aos vizinhos: ~~a~~ estrangeirada era mitrada, na regra, e foi quem ensinou a gente de cá a mergulhar e ficar de cabeça enxuta.” (p. 128). E o resultado ele mesmo apresenta: ~~a~~ semente grelou e está a árvore ramalhuda, que vancê sabe, do contrabando de hoje.” (p. 128). O ~~hoje~~” da frase acima não vai além do que 1912, data da aparição da obra para o público leitor, mas, se quiséssemos atualizá-lo, poderíamos completar o rumo que o contrabando iria tomar com um fragmento do conto ~~Hombre~~” de Faraco (1986): ~~As~~ coisas mudaram por aqui. Eles têm lancha, arma pesada, polícia, capanga, e a gente tem o quê? Raiva, mas numa hora dessas a raiva não resolve nada.” (FARACO, 1986, p. 83).

Isso aqui era um lugar até que bom. Carne trabalhosa, mas chegava, pele de nutria pra negócio e mais a pena do avestruz, de vez em quando uma chibada de perfume... tu te lembra? A gente se defendia e a vida era decente. Aí eles começaram a enricar e a se conchavar uns com os outros, mandaram a lei e a capangada, querem a bicharada viva e a gente que se foda. Te lembra do Agostinho Nanco? Tá preso lá no Alvear já vai pra um ano, e a mulher dele, a Ardósia, tá fazendo a vida no Arizona, o puteiro mais engalicado do Itaqui. (FARACO, 1986, p. 85).

A prova de que o contrabando, para Jango Jorge, não representava ambição de enriquecimento é a sua descrição: era um sujeito “desabotinado” e “despilchado”, um “mão-aberta”. Conhecia o ofício, os caminhos, assim como conhecera as várias guerras em que o Rio Grande se embrenhara. Inicialmente se contrabandeava para provocar os espanhóis; depois, para carregar-se de munição para defender as propriedades, porque o tempo era de “cada-um-por-si...”; adiante, era a pólvora para abastecer as armas, pois a distribuição dependia da vontade de El-rei, e ficar pedindo esmolas não era propriamente uma habilidade do gaúcho. “O tal rei nosso senhor, não se enxergava mesmo! E logo com quem!... Com a gauchada!...” (LOPES NETO, 2000, p. 127). E logo, além de balas e pólvora vinham também “cartas de jogo, prendas de ouro pras mulheres e preparos de prata pros arreios”. (p. 127). Contudo, o que já era mau piorou e, com a desvalorização do dinheiro brasileiro na Guerra do Paraguai, “começou a cargueirar de um tudo: panos, água de cheiro, armas, minigâncias, remédios, o diabo a quatro!...” [minigâncias no sentido de bugigangas]. (p. 128).

Se estivéssemos falando apenas de contrabando, qualquer um de nós teria um depoimento a dar de um caso ou outro que conhece de como anda essa prática hoje, porém, como falamos em literatura regionalista e, neste caso específico, de fronteira, paramos em Sérgio Faraco, porque depois dele não encontramos mais nenhum escritor gaúcho de conto que pudesse continuar a desenhar a linha cronológica desta prática e suas consequências na vida dessas gentes.

Realmente, é impossível discordar da caracterização primeira que se faz de Blau, quando lemos que ele é um sujeito de uma memória exemplar. Qualquer criatura vacilaria se tivesse de começar a contar uma história desde antes da tomada das Missões, passar pelo tempo em que as terras ainda estavam sendo distribuídas em sesmarias por um capitão-geral e Porto Alegre ainda era uma vila e chegar a um tempo um pouco depois da Guerra do Paraguai. Só aí já se vão (de 1760 a 1870, pelo mínimo) mais de cem anos, o que, considerando que isso está guardado na memória de um vaqueano iletrado que está na oitava década de existência, é digno de registro.

Blau não deixa a meias palavras a sua posição. Sabe-se o tempo todo de que lado ele está, e não julga mal os contrabandistas da estirpe de Jango Jorge, tanto que compartilha de sua festa e depois chora no seu velório. Durante toda a narrativa aprova e se comove com sua figura, “nunca desandou cruzada” (p. 123); impressionava como era um conhecedor do que fazia, para não colocar a si nem aos seus em risco e continuar transformando a prática numa aventura sem baixas: “sabia onde estavam águas salobres e águas leves, com sabor de barro ou sabendo a limo”. (p. 123). E, se não bastasse, Blau admirava as mulheres da casa: “a dona da casa era uma mulher mocetona ainda, bem parecida e mui prazenteira”, e a moça era “mesmo uma formosura; e prendada, mui habilidosa...” (p. 125).

O destino de Jango Jorge não merece muitas linhas, afinal nada mais definitivo do que a morte, que, para quem se arriscava há noventa anos, já estava prescrita. Foi uma morte triste, como

todas são, mas digna. Não morreu por falta de amor à vida, como passou pela cabeça de Blau, num refilão de maus pensamentos em outro conto, “Trezentas onças”. Jango não pretendia morrer como por alguns instantes pretendeu Blau: viver era o que queria, levar o vestido à filha, poder ver, do alto de seus noventa anos, a sua menina toda enfeitada com o vestido que o pai lhe dera. A sua resistência não foi uma provocação. É que para certas coisas é impossível se curvar.

5.1.5 Penar de velhos

Um conto tão humano quanto regionalista, que trata da dor dos pais pela perda do filho. O início de nossa análise já antecipa a conclusão que se tira desta leitura: é, sem dúvida, um texto tipicamente universal. Quem não se comove com a dor que todos dizem, em todos os tempos, ser a maior que uma alma viva possa sentir: a da perda do filho?

Um casal de estancieiros possui um único filho, Binga, que, escondido dos pais, pega o cavalo preferido do velho para laçar avestruzes. A travessura resulta na morte do picaço, que não resiste a tanto esforço físico, pois o menino, envolvido na sua intenção, não percebe o desgaste a que expõe o cavalo. Uma surra na frente de todos é o que se apresenta ao menino como resultado de sua travessura. Querendo fugir da vergonha, o menino monta o primeiro pangaré que encontra e desaparece, sem nunca mais voltar, num sumiço que fica indesvendável.

Mais um conto em que Blau é narrador, mas senta-se à mesa da família e chora no enterro da senhora da casa. Conhecer os da casa não é novidade para Blau Nunes, guasca de 88 anos que andou por todos os pagos, que conviveu com todo tipo de gente no Rio Grande.

Blau Nunes aparece no início e no fim do conto e intromete-se na narrativa como um conhecido da casa: sabe das peraltices de Binga; da origem do cavalo do pai do menino, aquele que acaba morrendo e desencadeia toda a desgraça; dos choros às escondidas da dona da casa. É, provavelmente, um frequentador da fazenda, pois já foi servido pela senhora, já viu os objetos de Binga, “bobagens de menino”, reunidos ali no canto da sala. E também estava lá quando viu a propriedade como “casa sem dono” depois do desaparecimento de todos, enquanto os parentes brigavam contra o destino que o velho tinha dado para a herança que seria do menino.

As artes do menino Binga colocam um sorriso no canto da boca do leitor, pela espontaneidade da viveza de imaginação de uma criança de 12 anos que vive no campo e, também, porque todas as crianças saudáveis que já viveram no meio rural fizeram, ou quiseram fazer, coisas semelhantes.

Assim com é possível sorrir, também é possível se cansar na perseguição de Binga à avestruz, compadecer-se com o sofrimento do velho fazendeiro, chorar no enterro da mãe do

menino, lamentar ninguém ter podido nunca devolver o filho ao colo dos pais, se enraivecer com a safadeza do padre gringo que lucra com a tragédia da família. Todos os sentimentos avivam-se nesta habilidade narrativa de João Simões em colocar Blau dentro da casa, acompanhando o ~~penar~~ dos velhos.

Como na maioria dos contos desta obra, aparece a crítica ao elemento ~~de fora~~. Esta posição fica evidente em outros contos, como ~~Deve um queijo~~ e ~~Melancia –Coco Verde~~. Não se sabe ao certo de onde é o padre que leva a herança que era de Binga, mas sabe-se que ele é ~~um~~ padre gringo que apareceu aqui pelos pagos.” (LOPES NETO, 2000, p. 155). A revolta, que aparentemente é dirigida aos padres em geral, vai ficando evidente no que se refere à figura do estrangeiro, quando Blau nunca separa a expressão ~~gringo~~ nas referências ao ~~padre~~, como diz no final do conto, com raiva: ~~Euê-pucha... Eu desejava que ele aparecesse só por causa do padre-gringo! Que sumanta o guri lhe não havia de encostar!...~~” (p. 155). Parece que a vontade de dar um corretivo no padre é maior do que a de ver Binga voltar para casa.

Essa crítica não é ausência de religiosidade. Não se confunda aqui o gringo com a figura do padre, nem este com a Igreja e com a religião, pois Blau manifesta sem cansar o seu temor a Deus em vários momentos do conto: ~~esperava sempre e que rezava ao Nosso Senhor Jesu-Cristo, que, sendo Deus, morreu perto de sua mãe...~~ [quem esperava eram os velhos e todos dali]. (p. 154).

Blau deixa evidente que tipo de sentimento nutre pelas personagens que aparecem no conto e compartilha isso com o leitor. Binga é um guri levado, mas seu sumiço ~~tocava~~ o coração de todos”, e a vontade de todos era poder encontrar o menino e trazê-lo para casa. A velhita ~~dava~~ lástima”, mas sempre hospitaleira e servindo a todos. O velho, um abandono só, desistiu da busca, da lida e da vida e não teve muito tino quando fez a divisão da herança que era para ser de seu filho único. Enfim, pelo padre gringo, uma raiva bem grande por se aproveitar da tristeza do velho e ~~engambelar~~ o fazendeiro.

Chama a atenção a desproporção entre a extensão da arte do protagonista, a punição prometida pelo pai e a reação do menino, com seu desaparecimento sem volta.

Aí o velho andou mal...ali no mais, à vista da peonada, quis sovar o filho... e o guri viu o rabo-de-tatu no ar... quebrou o corpo, disparou e de vereda encarapitou-se num matungo que estava de piquete, encilhado, e abriu campo fora, sem rumo certo ao deus-dará... Debalde o velho gritou-lhe – Pára menino! Pára aí, menino!
Qual! No peito do gauchinho não cabia a vergonha daquele guascaço do rabo-de-tatu, que caía-lhe em cima, se ele não foge... (LOPES NETO, 2000, p. 152).

A mãe chorava em silêncio e passou a levar pesadamente os dias, recebendo com prontidão, mas sem ânimo, quem aparecesse na fazenda. O pai foi ficando sem vontade, sem interesse, sem alegria _ nem mesmo a alegria dos outros ele suportava. A consequência final da perseguição às avestruzes é a morte dos pais. É possível criar uma tragédia surpreendente e definitiva, como Machado criou no final de seu conto “A cartomante”, com dois assassinatos com vários tiros. Todavia, “Penar de velhos” é um conto em que o final trágico vai se desenhando aos poucos, o que não é fácil de construir: primeiro, o desaparecimento do menino; depois, a morte da mãe; aí então, o pai desiste de viver, não sem antes desistir também de todos os seus bens, e a morada fica sem dono. Tão sem proporção quanto sem explicação é o fato. Pouco se fala de Binga a partir de determinado momento, até porque falar dele é mera divagação, pois nada de seu paradeiro se soube, nem proezas, nem notícias, nem doença, nem seu corpo fora encontrado. Onde teria ido parar esse menino? Com a decaída dos pais e, depois, a morte de ambos, parece que o narrador desiste de seu paradeiro, mas volta a se interessar pela sua reaparição quando se indigna com o “padre gringo”, e só para que ele não levasse toda a vantagem do desaparecimento, Blau torcia pela sua volta.

A morte aparece em todos os cinco contos de JSLN que selecionamos para estudar. A única que não se concretiza e, provavelmente, a única delas que seria vergonhosa de contar é aquela por suicídio, em “Trezentas onças”. Nos demais temos morte violenta em “Negro Bonifácio”; morte por orgulho e defesa da palavra dada em “Contrabandista” e morte por levar uma surra, em “Batendo orelha”. E aqui em “Penar de velhos” deixaram-se morrer, desistiram, as personagens morreram de desgosto.

6 CYRO MARTINS E O GAÚCHO A PÉ

Cyro Martins é o autor gaúcho do Romance de 30, criador do peão marginalizado, sem cavalo, afastado de sua terra, sem trabalho e sem dignidade. Nascido na cidade de Quaraí, filho de um modesto comerciante de beira de estrada - que, ao olhar do filho era “um homem de poucas letras e muitas luzes” (p. 4) –, o qual cedo o incentivou a estudar, dizendo que “o mundo está mudando e quem não estudasse não se arranjaria na vida.” (VRM, 1990, p. 4). Seus primeiros escritos, aos 15 anos, eram artigos políticos, oposicionistas, libertadores e contos regionalistas. Inclusive o conto “Alma gaudéria”, inserido neste estudo, trata de uma das vivências de Cyro Martins menino, no ano de 1923, perto da venda de seu pai.

É o próprio Martins quem nos afirma que a visão um tanto idealizada dos seus primeiros contos (que estão aqui analisados), falando ainda da vida briosa do gaúcho, iria se modificar em menos de três anos de vida literária, quando da publicação do romance primeiro da trilogia do gaúcho a pé. No entanto, não é isso que se verifica se fizermos uma avaliação temática dos quinze contos da sua obra de estreia, *Paz nos campos*. Observamos muito mais a vida simples e penosa do gaúcho do que a fantasia. Estatisticamente, dentre os cinco contos escolhidos, quatro apresentam uma vida que, mesmo ligada ao campo, já demonstra uma visão de decadência e abandono. Mesmo que o autor acredite estar falando desta dita vida “briosa”, é de solidão, dificuldades, saudade, desencontros e perdas que ele trata em 90% da temática da obra de contos de estreia. O gaúcho ainda tem o seu cavalo, participa das lidas do campo, mas já perdeu o vigor, o brilho e aquela alegria que se lia em João Simões Lopes Neto. Martins já prenuncia nessas páginas o seu gaúcho a pé.

Na esteira de Simões Lopes Neto e de Alcides Maya, Cyro Martins ainda vai pagar algum tributo à tradição nos contos iniciais de *Campo fora*. Porém muito cedo começa a se questionar sobre o que fazer para renovar e atualizar o regionalismo. Primeiro, incorpora os princípios de Modernismo, com sua permanente pesquisa estética, a simplicidade de expressão, a simpatia pelos assuntos cotidianos. O seu projeto é também o da geração de 30: substituir a idealização e os clichês românticos pelo enfoque realista. Cyro entende que seu regionalismo deve expressar um novo tempo e que por isso deverá ser distinto de tudo o que o precedeu. (APPEL, 2007).

É possível reconhecer nos contos de Martins esse regionalismo mais crítico, de outro tempo, a que Appel se refere. O cenário e a paisagem de seus contos diferem muito daqueles descritos na transição para o século XX. Os estancieiros com condições financeiras não vivem mais na fazenda por não aguentarem a monotonia do meio rural; os seus antigos peões passam a ser denominados “operários rurais” (Appel) e não estão mais na fazenda por terem sido enxotados pelo sistema, pela falta de trabalho, pela utilização da terra para outros fins, pelo progresso. Nas palavras do próprio

Martins, estes não vieram –em benefício da cidade, mas para sobrecarga da cidade”. Assim, não é o lado festivo desta transição que vai aparecer em sua obra, mas o mais funesto, o da marginalidade, pois este é o destino dos seres desencontrados, retirados de suas funções e das suas habilidades laborais, que vão cair no destino urbano não por sua opção, mas por falta de alternativa.

É o que lemos em *Porteira fechada*, romance escrito em 1944. É brutal o contraste entre o sentimento de entusiasmo nas mulheres da família de Guedes ao chegarem à cidade e a desolação de seus destinos de doença e prostituição depois de se instalarem miseravelmente no meio urbano.

Décio Freitas escreve que as fissuras no sistema tradicional de produção causaram apatia e retardo nas estâncias gaúchas; assim, a decadência mostrava-se um fato irreversível. É essa decadência que predomina na obra de Martins, não tão fortemente já na sua obra de estreia, mas a nova visão de mundo já começa a ser considerada, porque, além do ficcionista, o médico também começava a atuar exatamente em sua terra natal, no mesmo ano de 1934 (data da sua primeira publicação, mas seus escritos são anteriores).

O avanço que se deu de sua primeira publicação para a trilogia do Gaúcho a pé é um salto para a universalização, principalmente na constituição psicológica das personagens: –os marcos do regionalismo foram ultrapassados. O conjunto de sua obra revela o ser humano no limite de suas possibilidades.” (APPEL, 2007). Analisando sua própria obra, Martins afirma: –Minha literatura regionalista não é saudosista. Ela tem um sentido de protesto. Fala do gaúcho que foi uma figura de grande destaque histórico, mas marginalizado pela evolução natural dos fenômenos sociais.” (IEL, p. 6). Portanto, mesmo não assumindo uma postura de desencanto com a possibilidade do viver junto ao campo, como se pode ler em Faraco, a vida da –gauchesca” em crise já começa a ser apresentada por Cyro Martins até mesmo em alguns momentos da obra de 1934 (contos de *Paz nos campos*).

Martins denomina-se um –autor bissexto”, porque a literatura era a sua segunda atividade, pois dedicava a maior parte de seu tempo à psiquiatria: clínica e estudos críticos. No entanto, ao invés de ela o roubar da literatura, ajudou-o a dar um tom universalizado à sua ficção, buscando as singularidades da alma humana também entre seus personagens literários. Medicina e literatura estrearam juntas na vida do autor. As ciências e a arte da palavra entrecruzaram-se, e aquele que viria a ser o grande nome do surgimento das instituições neurológicas e psiquiátricas no Rio Grande do Sul viria também a ser um grande nome da literatura regionalista social gaúcha.

O médico dotou o escritor de apurada sensibilidade criativa na construção do universo interior de seres literários; apenas inspiração e amparo, não transferência do consultório para a ficção. Confessava o escritor que esses indivíduos são opacos demais para brilhar como personagens, e muito de ficção precisava lhes ser acrescentado para serem criaturas de interesse

literário. Não era possível que a penumbra de certas vidas pudesse encontrar eco em tramas literárias e emocionar tamanho era o vazio das almas de quem tratava:

A vida interior da gente esfalfada a que acabei de me referir é geralmente como a sua roupa, de extrema indigência. E almas vazias não alimentam romances. As personagens que por ventura possamos extrair das entranhas do processo histórico a que estão subordinadas possuem uma estrutura mental primária, tanto que nem se capacitam da própria desgraça. A ficção de intensa trama psicológica é evidentemente irrealizável com os elementos broncos de que dispomos [...] As dificuldades de elaboração literária do tema exigem mais do que um simples encadeamento de episódios, anotados no decurso de um estágio. Material fácil para reportagens. Para a criação literária, porém, é necessário que tenhamos uma vivência da trama íntima daquela desolada paisagem humana. (MARTINS, 1981).

Cyro Martins saiu cedo da vida do campo para estudar em Porto Alegre. Esse contato com o meio acadêmico, com professores e amigos com ambições culturais e socioeconômicas de outro nível, que não aquele predominante do campo, e o acesso à literatura universal ajudaram a definir o perfil do ficcionista e do psiquiatra. Carlos Jorge Appel faz pensar sobre estas experiências: “Até que ponto a leitura dos clássicos europeus não terá levado Cyro Martins a pensar desde cedo na relação entre o regional e o universal? Até que ponto a fronteira, seus tipos, costumes e espaço físico alcançariam expressar o que há de mais peregrino no ser humano?” (2007)

É o próprio autor que refere os contos de *Campo fora* em nota explicativa da edição de 1957, como

vivências da infância e adolescência relacionadas com o meio campeiro onde nasci – a região da Fronteira – a campanha onde vivi até os onze anos de idade e aonde continuei voltando por um ou dois meses cada ano, por muito tempo. E não só voltando como estudante em férias, despreocupado e vadio, mas participando intensamente dos trabalhos, das dificuldades, das alegrias e das inquietações da sua gente. (MARTINS, 1957).

Depois de um longo jejum literário, quando do lançamento do seu livro de contos *A entrevista*, Dyonélio Machado revelou que Cyro Martins “não deve nada a ninguém a não ser a si mesmo. Tolice procurar enquadrá-lo numa escola literária. Foge a qualquer classificação, porque foge a qualquer influência.” (1968). Mesmo assim, incluiu-se seu nome na trajetória do regionalismo no Rio Grande do Sul, pois, se não sofreu influências, influenciou o grupo gaúcho que pertence ao Romance de 30, período que marca o surgimento do regionalismo crítico e questionador, quando a figura do gaúcho campeiro e feliz no meio rural começa a perder espaço para a modernidade.

Ainda no campo das influências, o próprio Cyro Martins é quem reconhece a importância da obra de Maya e Lopes Neto para sua literatura, identificando na obra do pelotense “a consolidação

de um passado mítico e, ao mesmo tempo, uma expressão nova, original, que viria universalizá-la.” (MARTINS, 1994). A crítica ainda acrescenta a esta lista os nomes de Eça de Queiros e Flaubert.

O conto foi um gênero pouco cultivado por Cyro Martins, uma vez que a maioria de suas obras é em prosa mais longa, como novelas e romances. Sua grande marca na literatura é a trilogia do Gaúcho a pé, composta pelos romances *Sem rumo*, *Porteira fechada* e *Estrada nova*; porém mesmo em menor número e em fases iniciais de sua vida literária (*Campo fora* é de 1934 e *A entrevista* de 1968), sua investida no gênero ganhou adeptos. Dyonélio Machado revelou o fascínio que este gênero, na pena de Martins, lhe causou: “o ficcionista do gênero mais pessoal que ainda existiu no Rio Grande e que se licenciara da literatura propriamente dita.” (quando da publicação de *A entrevista*).

Além disso, essa estreia embasou o autor para o regionalismo que iria criar o gaúcho a pé, marco fundamental para este estudo, que visa diagnosticar os pontos estratégicos da trajetória do regionalismo no Rio Grande do Sul e seu destino. Não é possível avaliar a caminhada do gaúcho do início até o fim do século XX sem sua histórica passagem pela década de 1930 e a bipartição entre o homem e seu cavalo, com tudo o que significa essa separação.

Cyro Martins foi ainda jovem para a cidade, começou a escrever muito jovem e também o era quando assumiu a medicina. Essa jovialidade permanece em sua literatura até mesmo quando a idade cronológica não a confirma mais: “sente-se uma força no seu estilo que só pode provir da mocidade em que o espírito dele se mantém.” (MACHADO, 1968).

6.1 Análise dos contos de Cyro Martins

6.1.1 Alma gaudéria

Tem como tema as diversões e os costumes do gaúcho da década de 1930: a carreira, o jogo de osso, o carteadado, um baile, as comilanças.

Em uma carreira, “a primeira grande reunião a realizar-se em toda aquela ampla redondeza de fronteira, depois de 23.” (p. 12), as pessoas começam a chegar, pelo menos, uns três dias antes. Todos os elementos típicos desfilam pelo primeiro e maior dos contos da obra de estreia de Cyro: a cuia e a chaleira circulam entre os que chegam trazendo os animais; a matança dos bichos, o cozimento dos pães e doces; a cancha emparelhada; o jogo de cartas, as conversas acompanhadas de acordeonas; gente a pé e a cavalo circulando entre os acampamentos; a bebida na venda, os

gaúchos bem pilchados. Contudo, os cavalos e dos seus ginetes que o autor se ocupa mais; todo tipo de montaria aparece, e as apostas e palpites começam a correr de boca em boca.

Não existe propriamente um enredo, mas um encadear de situações em que as personagens não se repetem. São mais de 15 nomes que se envolvem nos jogos, nas lidas, nas disputas, nas montarias, nas discussões políticas; esses nomes não tornam a aparecer, dando lugar a outros, envolvidos em outras situações, num acontecimento que não deve ter durado mais ou menos uma semana.

Percebemos o passar do tempo porque há referências nos episódios narrados, como: ~~no~~ “sábado, a coxilha anoiteceu povoada” (p. 9); ~~a~~ “meia noite estava cerrado o jogo” (p. 10); ~~vinha~~ “rompendo o sol quando entrou no trilho o zaino silhão do Cantagalo...” (p. 11); ~~às~~ “dez da manhã, sol aberto e céu limpo, começaram a apontar os grupos.” (p. 12); ~~entrou~~ “o sol assim. Ficou uma de dois bueranos amarrada pra segunda-feira. E enfiaram o dia todo na mesma toada. E ficaram ainda pra terça.” (p. 15). Assim também há a referência histórica à época em que esta carreira acontece, a qual é precisa: ~~Era~~ “a primeira grande reunião a realizar-se em toda aquela ampla redondeza de fronteira, depois de 23. Fazia um ano e pouco que ser firmara a paz.” (p. 12).

Além dessa referência, podemos ler mais alguns comentários sobre heróis da luta. Afora isso, é o encontro para as carreiras que interessa e, nela, os cavalos. Impressiona a variedade de denominações que eles recebem _ pingo, tordilho, parreiros, flete, zaino, matungo, bagual, tape, ruana, alazão _, sem falar no nome dos frequentadores, como o João Petiço e negro Pangaré. O vocabulário todo do conto está voltado para as montarias e manejos com o cavalo, os instrumentos, as manobras, o cenário da corrida.

Fica bem marcado o temperamento alegre, falante e irrequieto do gaúcho. Sua presença é agitada e agrupa barulho, conversas, cantorias, apostas e discussão. O Florêncio é um ~~goela~~ “aberta, cara vermelha, estourando numa gargalhada” (p. 10); o dono da casa onde se realizava o baile era ~~buenacho~~ e gostava de alegria” (p. 10); ~~o~~ Quirino Serpa, na ponta do galpão aberto atopetado de cavahada, gritou antes de apear [...] o amigo gritou mais forte..” (p. 13); ~~Desafios~~. Palpites. E uma alegria solta, baguala, nascendo espontânea de todos, crescendo desordenada nos grupos, e se alargando ao ar...” (p. 13).

O silêncio não acontece nem na calada da noite; só se manifesta quando os parreiros vão para a ponta da cancha para, então, o vozerio seguir ainda mais inflamado. E o movimento e ruídos espalham-se entre tudo e todos que estão reunidos: ~~os~~ “automóveis buzonavam pedindo caminho. Os carros rodavam num trotão largo. De dentro deles saíam vozes femininas, agudas, vitoriando o vencedor.” (p. 15).

Esse é o único dos contos de nossa seleção de vinte que introduz elementos do progresso urbano nas lidas campeiras. A locomoção para a grande junção era por meio de 26 carros, 63

automóveis e mil cavaleiros. Além dessa mistura, também aparecem no meio das pilchas e dos palas alguns engravatados: “—á estava o índio pé no chão, o de bota de lona, o de bombacha e botas finas, e o de colarinho e gravata, nivelados todos pela força do ambiente.” (p. 12).

Percebemos a intenção do autor de unificar todos: os heróis de guerra e os beberrões da venda, os ginetes e apostadores, o “—hefete opositorista do distrito [...] bem pilchado” (p. 10) e o veterano mal afamado do Cati. Todos são colocados num mesmo cenário, de uma harmonia desorganizada, que insinua mais uma congregação do que uma segmentação, exatamente como acabamos de ler no parágrafo anterior. Todos, naquele momento, naquele lugar, estão “—hirtos de emoção, presos pelos olhos ao destino do ginete caipora”. (p. 11).

E assim como chegaram, aos poucos, em grupos, desaparecem, desta vez numa outra velocidade, desaparecendo na coxilha, porque “—a chuva pipoqueou cerrada no zinco.” (p. 16).

6.1.2 Saudade

Trata do retorno ao pago, vinte e tantos anos depois da Revolução de 23. O capitão Clarimundo Guedes, que tinha sido tenente na Revolução de 93 e passado pelo Mato Grosso, agora volta à querência e encontra os veteranos da revolução maragata. Aqui uma história de glórias nas lutas e de encantamento na infância é substituída por um cenário de desolação. O homem que ascendera a capitão e vivenciara as descobertas e alegrias da meninice e mocidade naquele chão por onde agora passava, agora, encontra abandono e destruição.

No cenário que um dia fora de alegria e fartura, o capitão, comandante do piquete, distancia-se dos demais, quando lemos: “—sem sentir quase, foi pendendo para a esquerda, devagar, enquanto os outros se alonjavam”. Este longe se refere ao espaço físico, mas lemos aqui também um distanciamento no tempo. Afinal, fazia vinte e poucos anos que não passava por ali.

Entre os nomes que admirava, a bandeira que defendia e a cor do lenço que usava, a sua vida dividia-se em homenagens e boas lembranças, mas aquele chão onde passara sua meninice e a vida de rapaz guardava as suas melhores memórias. Lembrava-se de Gaspar, de Assis, de Gomercindo e Honório; combatera Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros; lutara na Revolução Federalista e na de 23, mas não podia agora lutar contra a devastação do tempo. A memória guarda as vitórias de lutas, as quais permanecem em razão das medalhas, porém o cenário da vida boa e largada do tempo da mocidade foi apagado pela ruína e pelo abandono.

Quando Guedes diz “—os tempos eram outros”, resigna-se à lembrança de uma vida boa que não volta mais. E por que sair daquele lugar onde tinha uma bela morada, uma mangueira de pedra, arvoredos, tiro de laço, dois mil terneiros, festa, alegria e uma “—hinita macia e querendona de

promessa e esquivança” (MARTINS, 1957, p. 39)? Exatamente porque os tempos eram outros e essa nova vida expulsa o gaúcho de seu chão. Guedes foi levado pelas lutas, mas por que emigrou para o Mato Grosso depois da “guerra grande”? Se até mesmo ele, um capitão comandante de piquete, que combatia Borges e Júlio, afastou-se de seu chão, o que se espera dos outros tantos que viviam nestas moradas na ponta da coxilha? Teriam eles sido levados à emigração por serem vítimas da falta de incentivo às atividades rurais? Os primeiros gaúchos a pé?

Assim como os contos “Fraste”, “Guri” e “Flete”, este conto também fala das perdas, da morte, do fim. Não se encontram na bibliografia de Cyro obras que tenham uma visão muito amena dos destinos desses gaúchos, e sim, desolação, morte, amor frustrado, loucura, degola, ranchos queimados, ferimentos fatais. À exceção de “Alma gaudéria”, onde a diversão e a disputa dominam o ambiente, os demais vão descrevendo uma vida sem brilho, com dores e perdas. O gaúcho vai perdendo suas coisas, sua identidade, o gaúcho vai entristecendo. Já não é o mesmo Blau Nunes que se divertia e se identificava com o seu espaço e o seu chão. É um gaúcho modificado, resignado, ou, como diz o capitão Guedes: —“Que fazer? E considerou com olhos amargurados de renúncia...”

A decadência do espaço é também o fim de um período da vida que a poesia do conto se encarrega de contrastar. A beleza de passagens como a da descrição do que Guedes trazia no pensamento demonstra isso:

O capitão viveu de relance as velhíssimas noites varadas de luar, de longínquo céu estrelado e o baio, bufando garboso no palanque. E a gaita alastrando na quietude da campanha, como um consolo, a harmonia sentida da sua voz de requebro e queixa. E a chinita macia e querendona, misto de promessa e esquivança. (MARTINS, 1957, p. 39).

Se, a exemplo da estratégia usada para analisar o poema em prosa que existe em *Iracema*, obra do romântico José de Alencar, 1865, transformássemos esse parágrafo em versos, teríamos um texto com vários recursos poéticos: aliteração (baio, bufando garboso), sinestesia (voz de requebro e queixa), antítese (promessa e esquivança), metáforas (noites varadas de luar), além de uma sonoridade e um lirismo que permitem vislumbrar um clima de nostalgia e melancolia, de um “vidão largado” que ficou para trás.

O sentimento de saudade transforma-se em pena, que é o reconhecimento do fim. Quando avistou um matungo deitado e a decadência do animal, “teve pena”. A sua marca no animal revela que a sua história de vida no campo era aquele cenário: “quase só esqueleto”, “um corpo morto”, “tudo espedaçado”. Esse é o destino do gaúcho apresentado pela literatura de Cyro, um passado de alegria e glória e um presente de perdas. O gaúcho que sai a galope com “as pontas do lenço... em desafios de guerra” é o gérmen do gaúcho a pé.

Considerando que a obra *Campo fora* é a estreia de Cyro Martins, percebemos que o autor já começa a criar a figura do gaúcho a pé (que surgiria em 1937) desde seu primeiro livro. Ora no destino de alguns personagens de seus contos, ora nas paisagens, ora nos próprios nomes (como Clarimundo Guedes), ele vai desenhando e experimentando o novo perfil de gaúcho que se cria a partir de uma situação histórica e econômica diferente daquela dos regionalistas de início do século XX. Clarimundo Guedes pertence “à mesma família” de João Guedes, personagem central de *Porteira fechada*, romance de Cyro Martins publicado em 1944 (segunda obra da trilogia do Gaúcho a Pé). A expressão foi criada pelo autor em nossa literatura e caracteriza aqueles que hoje são denominados “~~em~~-terra”, considerados como aqui aqueles que cultivam a terra e só dela sabem viver, mas não têm sua a propriedade.

Da mesma maneira que João Guedes se curvou à realidade e cedeu a um desígnio doloroso de gaúcho a pé quando teve de vender os arreios de campeiro ao primeiro que lhe desse vinte ou trinta mil-réis, o outro Guedes deste conto, Clarimundo, também se resigna à solidão e devastação da antiga morada. A aceitação se dá na frase: “Que fazer? E considerou com olhos amargurados de renúncia...” (p. 39). Esses sentimentos _ resignação, renúncia, impotência _ foram os responsáveis pelo suicídio de Guedes, porque sua vida na cidade já era uma quase-morte. Clarimundo, no desfecho do conto, ainda sai com seu cavalo, numa postura de imponência, pois sumiu-se “~~a~~ galope” com o lenço acenando como uma bandeira. Contudo, esse virar as costas e esse aceno, representado pelo lenço esvoaçante, podem ter uma conotação de quem se resigna com a nova vida e vira as costas para o passado. Não por acaso, a última expressão do conto é “~~desafios~~ de guerra”, pois era isso que teria de enfrentar. Terminada a Revolução de 23, as guerras desses gaúchos agora eram outras, a luta era para entrar numa nova vida, fora dos campos (os de gado e os de batalha).

6.1.3 Guri

Retrata a lida campeira de um gaúcho-menino repontando a tropa, os perigos, a disparada, a morte. A alegria e festa do primeiro conto tornam-se tristeza e silêncio de morte.

Dois cavaleiros, um muito jovem, monta ainda cavalo-de-pau. Nilo cavalga na sua meninice e entusiasma-se com a disparada da tropa; outro, já maduro, sozinho na disparada da tropa, reconhece o perigo que se impõe, mas sabe também o que precisa fazer: “~~a~~ cerca era toda de madeirama nova.” (p. 21).

A morte no campo de batalha ou no cumprimento do dever, mesmo com o passar das décadas, continua forte na alma do gaúcho, por mais jovem que ele seja. Ricardo, sangrando e muito ferido, “~~não~~ gemia”, no entanto está quase morrendo. E diante da morte iminente do rapaz, o

narrador envolve-se na emoção da cena, que não é consternamento de morte, e capta no olhar de Nilo a ~~→~~viva emoção daquele instante supremo na vida do gaúcho”. Não podendo estar em seu lugar, Nilo recompõe a cena em seu teatro sofrido, misto de brincadeira de criança e da vontade de ser um cavaleiro de verdade.

A morte do pangaré ao lado do aramado deixa a possibilidade de duas leituras: a morte do cavalo real de Ricardo ou a morte imaginária do cavalo de brinquedo de Nilo. A ligação do homem com o cavalo retorna, e de maneira emocionante, como tema de conto regional, vinte anos depois de *Contos gauchescos*, num misto de ficção ou realidade. Como na cena da morte, a frase que se lê é ~~→~~tropeiro, cavalo e boiada uniram-se num bolo só” (p. 22), e, logo depois sendo o corpo de Ricardo carregado, podemos ficar a imaginar o destino do animal que o conduzia. Nilo trata de dar um destino a ele, o mais justo que poderia ter imaginado, afinal, companheiros leais são capazes de morrer um pelo outro. A expressão ~~→~~faz de conta” aparece clara nos parágrafos finais do conto: ~~→~~faz de conta que numa tropeada braba levará uma virada mui feia.” (p. 22).

Estruturalmente, o conto é dividido em cinco partes:

- 1ª – Nilo em seu cavalo-de-pau, fazendo proezas e mostrando habilidade como ginete;
- 2ª – o cenário desloca-se para um cavalo e cavaleiro de verdade, conduzindo um lote grande, que disparava para uma cerca. Ricardo está sozinho;
- 3ª – misturam-se as duas cenas e Nilo, no seu faz-de-conta, avista o rebuliço que se arma à frente de suas vistas, no qual ele gostaria de poder estar;
- 4ª – o ponto alto da narrativa é a boiada quebrando cerca, cavaleiro e cavalo e, por fim, a morte de Ricardo;
- 5ª – a reconstituição da cena da disparada e morte de Ricardo, por meio da tropa de osso de brinquedo de Nilo.

O sol do cenário da morte de Ricardo brilha tanto quanto o sol do cenário de brinquedo de Nilo. No primeiro lemos: ~~→~~E a manhã, claríssima, tonteava de tanta luz.” (p. 21); no segundo, ~~→~~Perto, branqueando ao sol, a sua tropa. Ossada limpa!” (p. 22).

"Guri" é uma das melhores páginas do regionalismo de Cyro Martins, na sua primeira fase. Alinha-se na grande tradição dos mestres do conto gauchesco: Alcides Maya, J. Simões Lopes Neto, Darcy Azambuja. E, tendo resistido ao tempo, como os moirões de guajuvira dos campos de Quaraí, deu provas de que seu jovem autor vinha para ficar na literatura rio-grandense. (REVERBEL, 1987).

Há tensão e sobriedade neste conto e, mesmo deixando uma profusão de sentimentos nas sensações do leitor, o autor o faz com uma ~~→~~economia dos meios expressivos.” (LUFT, 1987). O

meio físico é muito bem retratado, de maneira tão natural que se alternam tensão e estagnação no episódio que está sendo narrado: —Atração pela vida do campo é tão grande, a sua identificação com aquele mundo é tão intensa, que Nilo não hesita em fingir-se de morto, como Ricardo, debaixo de um umbu. E, ao redor dele, feitos de brinquedo, os elementos que seus olhos apreenderam na tragédia verdadeira.” (BRAGA, 1987).

6.1.4 Traste

Um gaúcho órfão imprestável, que não respeita nem é respeitado, com quem ninguém se importa, é o protagonista. Seu nome: Tôco. Conto narrado em terceira pessoa, com linguagem simples, que apresenta, num *flash back*, o episódio da orfandade, que se deu quando ele tinha quinze anos, descrito de maneira a fazer o leitor acreditar que a perda do pai não lhe fez nenhuma falta.

Mostra, por parte do protagonista, uma conduta sem propósitos, cavalgadas sem rumo, dormir sem hora para acordar, sedução sem desejo. Os episódios são mais uma sequência de fatos que se deixam acontecer do que de situações pretendidas. O único momento em que Tôco se mostra contente é quando sai ferido da investida contra a menina Mosquita (com uma mordida na mão esquerda), pois sentia uma espécie de vingança contra todos: —mas saiu contente de si, como se compreendesse que seu gesto significava um supremo revide contra os outros, contra a vida, contra a sorte.” (MARTINS, 1957, p. 45).

O conto começa no sono do protagonista, quando ele sonha com uma situação de sedução. É doce a cena de afago, beijo e carícia e, apesar do arrepio, o momento é descrito como —estranho”. E termina também mostrando o protagonista num sono, abraçado a um cavalo. Mais uma vez o seu sono era —esquecido do mundo”, possivelmente porque ele é um esquecido de todos.

Do sono do início do conto ele acorda de um sobressalto com sol nos olhos; do sono do final, é acordado por um balde de água que lhe jogam, —fulo” e choramingando. A cena mostra como que uma necessidade de Tôco de ser acordado, despertado, para algo novo. No entanto, no primeiro despertar ele sai a cavalo sem rumo e sem pressa e, no segundo, fica choramingando. Sono, fuga e reclamação, mas atitude nenhuma.

O cavalo é seu companheiro de refúgio, aparecendo em todas as situações de que precisa se esquivar. Ao acordar de seu sonho doce, no início do conto, monta o —tobiano velho”, sem pressa e sem rumo. No enterro do pai, o caixão é levado por uma carroça puxada por duas éguas cola-pelada. Ao atacar a Mosquita, ele corre com o matungo —ao Deus dará”, para não levar uma —tunda”.

A descrição física que aparece espalhada pelo texto em pequenos caracteres, reflete muito mais os seus sentimentos do que propriamente seus traços, a exemplo do que Graciliano Ramos faz na obra *São Bernardo*, pela descrição que Paulo Honório faz de si, com formas monstruosas. Em “Traste”, ao lermos os traços físicos de Tôco, sentirmos uma figura disforme, desengonçada, alguém muito feio que ninguém deseja ter por perto. No princípio do conto, quanto Tôco está sonhando, a brandura de uma carne tenra que ele está mimando contrasta com a “hediondez da sua cara” (p. 44), quando agarra seus pés, os quais se mostram “enormes, de sola grossa e rachada nos calcanhares” (p. 44); os guris da fazenda achavam que ele tinha “mãos grandes de gigante”. (p. 45). Para somar-se a esses traços, o protagonista, no decorrer das duas páginas do conto, é referido assim: “traste” (o título), “olhos palermas”, “paspalhão”, “bobado”, “idiota”, “mentiroso”, “ladrão de queijo”, “songamonga”, “sem-serventia”, “olhos bobos”, “Molengão”, “pobre-diabo”.

As expressões usadas para descrever a cena de assédio à chininha “Mosquita” lembram a zoomorfização, o instinto animal do Naturalismo, mostrando a lei da atração, do sexo: “armou o bote”, “pulou ágil num pincho de fera”, “roçou-lhe o pescoço índio com o focinho...” (p. 45). Podemos dizer que o ser descrito com formas animais tem também atitudes animais e é tratado pelos outros não mais que como um animal, sem respeito, sem cuidado, sem carinho. Era um mal amado, sabia que não tinha sorte, não tinha afetos, não tinha companheira, nem pai mais ele tinha: “cada ano, diante da sua sem-serventia irremediável, mais se agravava contra ele a antipatia geral.” (MARTINS, 1957, p. 45). Ele era um ser descartável.

Tôco apresenta-se como o gérmen do gaúcho a pé - o ser descartável - que surgiria nas seguintes obras martinianas. Representação de uma raça de seres imprestáveis, a quem deixaram ficar por ali: “como nunca o correram da fazenda, ali se deixou estar. E já fazia tempo. Mas, para ele que não contava com nada, sabia da vida...” (MARTINS, 1957, p. 45). Ele tem sonhos, mas não tem mais planos; ele se deixou ficar por não ter mais alternativas, até o “tocarem”. Ainda tem o cavalo, mas utiliza-o só para assustar um “lagartão escarrapachado numa pedra”, para escapulir de uma “surra”, para dormir esquecido da vida no seu lombo. O sonho do início, que faz o leitor visualizar uma cena de doçura e prazer, contrasta com o balde de água que desperta o protagonista do sono do final conto.

Ao pobre diabo, ao traste, só resta ficar choramingando, com “semblante estúpido”, porque sua “sem-serventia” naquele meio que não tem mais espaço para ele é apenas provisória. Os prazeres são apenas sonhos e, além disso, “esquisitos” para a sua condição.

6.1.5 Flete

Mais uma vez, a universalidade temática é mais forte do que as marcas do regionalismo, em um conto onde transparece a dor dos pais pela perda de um filho, ainda guri. Emana da tristeza do casal um aroma de morte. O menor de todos os contos da obra, “Flete”, sugere diante de um cenário de plácida relação do gaúcho com a natureza, a lembrança de uma perda sofrida e calada.

O casal protagonista não é nomeado; é tratado como “o gaúcho”, “o homem”; ela apenas como “a mulher”. Ele se mostra cansado da lida, parece satisfeito com o desempenho e compadecido do cansaço de seu cavalo; ela, também afeita ao trabalho áspero, aguarda serena o companheiro, com o mate na mão.

A movimentação é pequena e o recorte da cena descrita é o final de uma campeirada. O movimento do gaúcho é lento e de observação (ou será divagação?). O parceiro da lida é seu cavalo, que o homem trata com cuidado, e está visivelmente cansado, pedindo uma pausa. A serenidade da mulher combina com a evolução da cena que traz o gaúcho reflexivo até a porta do galpão. A frase curta e interrompida por um silêncio sofrido do gaúcho completa a lentidão da cena “o nosso filho...”. Tudo para num repente no “ehoro de amor” da mulher.

A paisagem que circunda a chegada e a morada do cavaleiro é típica do regionalismo gaúcho: os pastos, as árvores fecundas e gigantescas, os rebanhos dominando o horizonte do pampa e uma luz matinal que emoldura tudo.

As duas únicas falas do texto são proferidas pelo gaúcho e são quase pensamentos que brotaram da memória, conteúdo conhecido da mulher, que, sem que ele completasse, já compreende e compartilha a dor em lágrimas. Quando a lida termina, seu cavalo descansa e o momento do sossego do mate chega, então, o coração apertado lhe traz a lembrança do guri: “o nosso filho...”. Depois de uma pausa, completa: “já a tiro de laço da divisa do fundo, grudado nas crinas do petiço que rebentara a cabeçada, misturado numa manada de eguada xucra. Se não fosse o meu cavalo...” (MARTINS, 1957, p. 35).

O conto divide-se em duas partes: a primeira, a chegada do gaúcho e seu cavalo, cansados, avistando um cenário opulento; a segunda, a separação entre o homem e o flete e o encontro com a mulher e com as lembranças tristes. A imagem do cavalo inicia e encerra o conto. A primeira cena transcorre em tempo real, é a chegada de uma “ampereada puxada e brava”. As expressões que descrevem o flete representam o abatimento: “assoleado”, “esmorecido”, “arquejante”, “resfolegavam” (as narinas), “ritmo de estafa”, “orelhas murchas”, “suor caindo”. O companheiro é tratado com cuidado.

A segunda parte inicia também com a figura do animal, mas desta vez sem as encilhas e acolhido pelos elementos da natureza, a grama e o chão. O intervalo entre as falas do gaúcho se dá exatamente na figura do seu cavalo, e as palavras e as imagens finais do conto são também o cavalo. O leitor encarrega-se, então, de preencher as reticências finais: –somente a arte tem o poder de operar a grande síntese, que, duma assentada, funde o homem com a natureza, com a vida –, e mesmo com a morte, que é apenas parte desta última.” (MACHADO, 1968).

7 SÉRGIO FARACO, UM REGIONALISTA DIFERENTE

O tempo é um estranho zunir dentro de mim e suspeito que sem mim não zuniria. (FARACO, 1986. p. 65).

Nasceu em Alegrete em 1940. Hoje mora em Porto Alegre, mas já viveu na União Soviética onde também se graduou em Ciências Sociais. Além da literatura e jornalismo, outra área a que se dedica é o direito. Seu gênero, por essência, é o conto, mas já foi premiado com obras de crônicas e também com suas memórias, sobre a experiência soviética: *Lágrimas na chuva: uma aventura na URSS* (2002). Foi premiado no estado do Rio Grande do Sul e, em caráter nacional, com o Prêmio Nacional de Ficção, atribuído pela Academia Brasileira de Letras à coletânea *Dançar tango em Porto Alegre* como a melhor obra de ficção publicada no Brasil em 1998. Seus contos dividem-se em urbanos e regionais. Tem suas obras publicadas na Alemanha, Argentina, Bulgária, Chile, Colômbia, Cuba, Estados Unidos, Paraguai, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Sérgio Faraco é tido pela crítica gaúcha contemporânea como um dos mais importantes escritores em atividade no país, num reconhecimento que não é recente. Quando publicou o primeiro título de ficção, um livro de contos, em 1970 – *Idolatria* –, já surgiam comentários que o comparavam, em qualidade, a Caio F. Abreu e Moacyr Scliar: “um bom contista” (GOMES, 1974, p. 11); um “trabalhador sério do mundo das letras” (GENRO, 1972, p. 12); “um autor gaúcho de primeira linha entre os novíssimos”. (CANTER, 1970, p. 5). Faraco foi elogiado pela linguagem poética desde seu primeiro livro, inclusive por Mário Quintana.

A sua qualidade e reconhecimento advêm de vários aspectos, entre os quais está a seriedade com que produz os seus textos. Bastante rigoroso e autocrítico, escreve-os e reescreve-os incansavelmente até alcançar a qualidade desejada. Não impõe velocidade nem metas à sua produção; o ritmo de sua escrita é o da técnica, do cuidado e da precisão, tanto da forma quanto do conteúdo. Assim é que os contos de Faraco “chegam a levar anos até chegar ao ponto ideal”. (DALTO, 2000, p. 55).

Assis Brasil, escrevendo para a revista *Blau*, fez uma estatística do ritmo de produção de Faraco; para tanto, dividiu os anos de atividade literária pelo número de contos da obra *Contos completos*. A média obtida em 1995, considerando os anos de atividade literária de Faraco, foi de dois contos por ano. “As frases são escritas, depois refeitas, depois submetidas a uma autocrítica feroz, transfigurando-se em objeto artístico do mais alto nível” (1995). “É tão cuidadoso que, quando publica o mesmo título em outro livro, geralmente o reescreve, burila, melhora o texto, “em busca de outro brilho escondido por entre as faces das palavras”. (SEIXAS, 1997, p. 6).

Em entrevista à *Vox*, em outubro de 2000, Faraco relatou que modificara os cinquenta contos do livro *Contos completos*, antologia por ele organizada e publicada em 1995. Confessou que havia deixado de escrever ficção, justificando que “é justo que um escritor suspenda a pena ao considerar que seu trabalho está decaindo.” (BENTACUR, 2000, p. 16). De fato, passou quase uma década sem produzir. No Natal de 1999, quando publicou o conto —“*Marugada*” em *Zero Hora*, fazia exatos nove anos que não escrevia. Seu último conto tinha sido —“*Conto de inverno*”, em 1990, e a publicação de *Contos completos* em 1995 fora exatamente uma despedida: —“*Já que não posso fazer mais nada, vou me despedir*”. (DALTO, 2000, p. 53). Contudo, não foi o que aconteceu, pois, felizmente, em 2000 publicou *Rondas de escárnio e loucura*, contendo onze contos, com a mesma qualidade, poesia e densidade emocional dos primeiros.

Sérgio Faraco, hoje com 68 anos de idade, começou a publicar com trinta, na década de 1970. Nesse período, vivia-se a década do conto em todo o Brasil, de norte a sul. Só no Rio Grande do Sul destacavam-se nomes hoje mais do que consagrados, como Caio Fernando Abreu e Moacyr Scliar. A obra faraquiana é fortemente marcada pelo regionalismo e o gênero conto é a predileção e marca registrada que consagrou Sérgio Faraco. O conto abrange em torno de 70% da produção de sua obra de ficção e, só na década de 1980, publicou quatro dos seus onze títulos de contos. Considerando o ritmo de sua produção, isso é um marco.

O conto é realmente a medida ideal, nem demais nem de menos, para sua cuidadosa produção. Ele mesmo diz que é muito meticoloso e que não acredita que escreveria um romance, o que supõe que se exige muito: —“*Já considero um bom conto uma ambição desmesurada*”. Quando o autor transita pela crônica e ensaios, considera esse trânsito quase —“*uma brincadeira, diante da rigorosa construção de um conto*”. (DALTO, 2000, p. 56). Enfim, é um contista por excelência e, por mais que se dedique à crônica, a ensaios, traduções, organizações de obras, estudos históricos e de pesquisa, relatos biográficos, além, é claro, de todas as suas atividades na área do direito, é com esse gênero que logrou o título de —“*um dos maiores escritores contistas brasileiros da atualidade*”.

Se é verdade que os contos precisam encontrar uma linha comum no tema, no estilo e na orientação estética, como afirma Jerônimo Teixeira (1993, p. 6), a linha regionalista de Faraco obedece a esse rigor. Considerando os contos selecionados, pode-se dizer que o tema predominante é o do regionalismo de fronteira, que ocupa praticamente 50% da obra de ficção faraquiana; a outra parte é ambientada em centros urbanos povoados por seres em conflito permanente.

Há em comum, além do tema, a vida na fronteira, o estilo, mostrando uma linguagem e um aproveitamento de expressões de origem espanholas. Por fim, há a orientação estética, que é uniforme na brevidade dos textos, no lirismo e na poesia da linguagem, na oscilação entre o intelectualismo do autor e a origem simples e despretensiosa das personagens, no tratamento do cenário, que, na dose certa, não deixa o leitor desfocar o ambiente onde tudo se passa.

As traduções feitas por Faraco (trinta livros, todos da língua espanhola) e as correspondências trocadas com os autores a quem traduziu foram fundamentais para a definição de sua linguagem, sobretudo a utilizada nos contos regionais. Exemplo disso é a correspondência entre Faraco e o escritor uruguaio Mário Arregui, transformada no livro *Correspondência: Mario Arregui & Sérgio Faraco*, lançado em 1990 no Uruguai e em 2008 no Brasil, pela L&PM. O contato entre os dois escritores estabeleceu-se entre 1981, quando Faraco entrou em contato com Arregui por meio de seu editor, e prolongou-se até a morte do escritor uruguaio, em 1985. Considerando as datas de publicação das obras de Faraco que contêm os contos selecionados neste trabalho, a correspondência trocada pelos dois escritores e quatro das traduções realizadas, reconhecemos que há um contato muito próximo do autor com a língua e culturas de origem castelhana/espanhola.

Entretanto, a correspondência constitui uma parcela realmente pequena na obra de Faraco, se comparada ao número de obras de tradução que o autor produziu. Como já foi citado, constam na sua bibliografia trinta títulos de obras de tradução, todas de autores de língua espanhola. Quando se fala em tradução, pensa-se logo em procedimento idiomático de conhecimento profundo da língua. Contudo, para Faraco traduzir demanda um conhecimento ~~h~~histórico e cultural de ambas as literaturas confrontadas [...] clima de comparsia e diálogo entre as obras” (MASINA, 1992, p. 5); é uma atividade interpretativa, um trabalho de leitor crítico, encontro entre duas culturas. Esse trânsito intelectual do homem fronteiro é o universo que Faraco utiliza em todas as suas atividades com a literatura, pois na ficção ambienta a maioria de seus contos na fronteira; nos ensaios e pesquisa histórica, ele aproveita sua vivência e conhecimentos da relação Brasil-Prata como base para seus estudos e, finalmente, nas traduções, vale-se de tudo isso para desenvolver um trabalho de recriação.

A tradução é uma produção que poderia até ser chamada de ~~t~~trabalho de criação”, não no nível da transsubstanciação ou da transcrição referida por Haroldo de Campos, e que exige do tradutor o mesmo *status* intelectual exigido do autor original. As substituições, os acréscimos e as resoluções de situações linguísticas típicas de cada realidade linguística de cada país são um trabalho de esmero e de difíceis tomadas de decisões. O tradutor precisa resolver problemas, fazer substituições, suprimir palavras; no dizer de Faraco, ~~é~~ preciso trair para ser fiel”. (MASINA, 1992, p. 5).

Vejamos, então, uma breve cronologia que demonstra o contato de Faraco com a língua e cultura espanholas por meio da criação, da tradução e da correspondência:

- 1984 - publicação de *Manilha de espadas*;
- 1985 - tradução de contos, uma novela e um livro de poesias, respectivamente, de Arregui, Mempo Giardinelli e Eugênio Montejo;
- 1986 - publicação de *Noite de matar um homem*;
- 1987 - outra tradução de Giardinelli;
- 1988 - publicação da primeira obra de Faraco no exterior, *Noite de matar um homem*, no Uruguai.

Podemos perceber que o trânsito entre as duas línguas, castelhana e portuguesa, é uma característica da obra de Faraco, apresentando-se como determinante para se entender a insistência de palavras, nomes de pessoas ou até expressões inteiras em castelhano nos seus contos. O conhecimento desse mundo de língua e cultura espanholas também ajuda a compreender por que o espaço da fronteira e o contrabando aparecem em seus contos de uma forma tão recorrente e delineados com tanta propriedade.

As personagens dos enredos desses contos representam, no que diz respeito à ordem social, um gaúcho que, acima de tudo, defende suas características e suas ideias, o gaúcho visto como um ser que tem “coragem, disponibilidade para a luta e desejo de liberdade” (ZILBERMAN, 1980, p. 36), que enfrenta aquilo que se propõe com ousadia. No entanto, os enfrentamentos com os quais se depara lhe despertam questionamentos, que, acima de qualquer localização geográfica, são muito humanos. A análise aqui proposta visa estabelecer um paralelo entre essa personagem que fica entre o gaúcho regional e o homem universal.

Pela própria atividade de risco em que a maioria das personagens faraquianas está envolvida, elas têm uma atração especial por aventura e desafios, ou seja, a atividade temerária não é repudiada nem evitada. Observamos nas análises a que procedemos a repercussão que esses enfrentamentos trazem à vida e à alma dessas pessoas: “O vilão por excelência é o que vem de outro espaço – o homem da cidade ou da Corte, o imigrante ou castelhano.” (ZILBERMAN, 1980, p. 37). Assim acontece em várias situações de impasse nos contos analisados, talvez nem sempre como vilão, mas como elemento que instala a desordem social, que promove mudanças ou que estabelece alteração da rotina. É ao se defrontar com esse diferente, com essas mudanças, que será possível definir o perfil dos contos faraquianos e também onde os inserir na literatura brasileira do século XX.

7.1 Análise dos contos de Sérgio Faraco

7.1.1 “Lá no campo”

Um dever solene!

“Lá no campo” analisa e sintetiza em pinceladas rápidas e precisas o habitat e o modo de vida campeiro da fronteira.” (NEVES, 1987, p. 11). O ritual de acompanhar a morte no campo é o que Cuertino López e seu filho Joca vão cumprir.

O conto trata de um enterro. A morte é utilizada como pano de fundo para Faraco desfiar as expressões, as paisagens, os falares e tradições do povo do lugar, pois do falecido, muito econômica e figuradamente, o leitor vai tomando conhecimento, mesmo que nem o seu nome apareça na narrativa.

Na primeira página do conto, que é narrado em quase sete páginas, o narrador onisciente deixa em aberto a expressão “um dever solene”. As outras indicações que se verificam no texto sobre isso vão surgindo página a página pelas beiradas: “Noite bonita! ... – É... dizem que em noite de paz velam os santos”. (FARACO, 1986, p. 8). É Vicente, o capataz, que responde ao seu compadre Cuertino; as duas personagens dividem as falas mais importantes do conto. “Espero rever os senhores em dia mais a preceito” (p. 9); desta vez é Dr. Romualdo, dono da fazenda, depois de servir um licor para a gauchada que está velando o falecido. Adiante, ouve-se um breve comentário a respeito de Dona Luiza, a quem é aplicado o adjetivo “enformada.” (p. 9). Surgem, então, as primeiras palavras mais diretas: “um nasce, cresce, cai no mundo... e de repente dá com a cola na cerca como o senhor seu sogro”. (p. 10). Dessa frase também podemos se concluir o tipo de parentesco que o compadre Vicente tem com a pessoa que está sendo velada. E por fim, pela primeira vez, aparece a expressão “morto”, quando Cuertino pergunta a Vicente sobre os bens e herança: “que mal lhe pergunte, como é que o morto lhe tratou”. A partir daí já se encontra Dona Luiza de “meio luto” e o “morto no meio da peça” e, logo a seguir, a clássica expressão “meus sentimentos” (p. 11) de Cuertino para a comadre.

“Cada conto de Faraco procura se situar dentro das vivências e estremecimentos diários do que nos faz pessoas comuns, por isso reais. Nenhuma audácia formal, nem experimentalismos.” (CURVELLO, 1979, p. 2). São esses recursos aparentemente simples que constroem a prosa de Faraco. Assim, aparecem toques de humor durante as falas dos visitantes, que contam chistes, riem discretamente e fazem piadas rápidas. A um deles parece que um grilo entrou nas narinas do morto e, de repente, já está no gogó, e alguns brincam que o morto está cantando. Os mais velhos ficam a

observar o menino Joca e a moça que aparece no conto tratada como *–peona*”, a qual exalta os ânimos do guri, que não desprega os olhos dela; os velhos observam e fazem piadas.

A caneca de cachaça passando a toda a hora é o hábito mais repetido; a cada sete ou oito parágrafos, passa uma caneca repleta que se esvazia. Todos os assuntos são cortados pela cachaça, que vai de mão em mão.

Assim é que o velho Cuertino e o filho chegam ao galpão, depois de aprear e manear os cavalos e cumprimentar o capataz, *–a caneca corria de mão em mão*” (FARACO, 1986, p. 8); depois da comida, de volta ao galpão, Luicito surge *–fazendo outra garrafa de caninha*” (p. 10); logo depois do velho Cuertino ir cumprimentar Dona Luiza, *–a caneca andava outra vez de mão em mão*”. (p. 11). Ainda, assim que os homens começam a providenciar as tábuas, provavelmente para o caixão, os homens que ficaram *–em silêncio, esvaziaram a caneca*.” (p. 12). Ao final do conto, Vicente pede à peona que *–faga mais uma garrafa*” (p. 13), e o velho Cuertino, lembrando do passado, ainda diz que *–já não se oferta caninha em velório como nos mil e novecentos...*” (p. 12).

A sequência de postura, hábitos e a movimentação das pessoas que estão no velório parecem seguir um ritual preestabelecido. Os lindeiros atravessam os campos a cavalo e vão chegando, tudo com calma, porque agora já não é preciso ter pressa: *–subiram vagarosamente uma coxilha*” e *–viajavam sem pressa...*” (p. 7). Os cachorros avisam o pessoal da fazenda que mais gente chegou, tratados pelo narrador por *–euscarada*” e *–jaguaras*”. (p. 8). Depois da saudação e de manear os cavalos, encaminham-se para a frente do galpão, sentam-se no garrão e corre a caneca de canha, conforme já ilustrado.

A boia fica pronta, e todos passam ao galpão e comem sem falar. O arroteo no final da refeição é para atestar que a comida estava *–a contento*”. (p. 8). O prato servido é típico também: canjica com charque; depois, na casa do estancieiro, bebem licor. Os assuntos são a esquila, o nível de água dos açudes e o tempo. Parte dos homens encaminha-se para o galpão e parte, para onde está o fogo. Ora um, ora outro, vai lá dentro da peça onde velam o falecido, tudo sempre com a cuia passando de mão em mão.

Alguns buscam mais lenha para o fogo, outros encaminham as tábuas para o caixão. A canjica é requeentada; a canha continua circulando e, por fim, um grupo de homens se organiza para uma roda de truco.

A figura da mulher surge quase sempre calada e em afazeres domésticos, ou, ainda, cumprindo a missão de velar e chorar o morto, apesar do calor e dos mosquitos que circulam na sala onde o corpo jaz. A filha do falecido, Dona Luiza, de meio-luto, leva aos olhos de quando em quando um paninho. A menina, provavelmente neta do falecido, é alvo dos olhares dos homens, principalmente do rapaz Joca, em quem encontra reciprocidade. Ela fala apenas uma vez durante o conto, quando pede permissão ao pai para se recolher: *–Posso ir agora, pai?*” (FARACO, 1986,

p. 9). No restante da narrativa a presença feminina é silenciosa; até mesmo Dona Luiza, quando ouve os pêsames do compadre, limita-se a derramar algumas lágrimas. As mulheres, portanto, estão fazendo a boia, chamando os homens para se servir, servindo-os, alimentando e remexendo o fogo, esquentando a canjica, fazendo qualquer coisa na cozinha. As tradições e a maior movimentação do conto ficam por conta das personagens masculinas.

Outra tendência que verificamos no conto é a presença de expressões que poderiam ser classificadas, literariamente, como “naturalistas”. Surgem no enredo algumas descrições menos agradáveis, dando detalhes da rusticidade e crueza dos hábitos ou episódios do ambiente. Já na chegada dos dois ginetes à fazenda, eles sentem o “eheiro embrulhado de bosta e remédio” (p. 7) que vem das mangueiras e dos banheiros do gado. As mulheres são “arneadas pelos mosquitos” (p. 9) e os cavalos no palanque parecem estátuas, exceto um que “inha acabado de bostear e abanava a cola, [...] atrás de um deles e urinou [...]” (p. 11), exalando no ar um “eheiro bom de esterco fresco”. (p. 11). A ideia de que o grilo que cantava ao redor teria se instalado no gogó do morto é uma expressão que oscila entre o traço naturalista e o coloquial. E ainda, para finalizar, assiste-se à cena de “um cachorro veio cheirar as mãos de Cuertino...” (p. 12) e à do velho Cuertino, que interrompe as reminiscências de Vicente, do tempo de 1900, dizendo-lhe: “Êpa, seu Vicente, vai desencatarrar a memória?” (p. 12).

“O fazer literário é uma necessidade imperiosa do escritor de expressar o mundo pela linguagem”. (MASINA, 1986, p. 13). Esse mundo faraquiano é expresso por meio de expressões regionais e coloquiais, recheadas de espanholismos, tanto nas falas das personagens quanto na descrição e narração em que o narrador toma a voz. Essa “língua de fronteira e de gírias gauchescas...castelhanismos” leva a que, no dizer de Fischer, “as histórias não sejam narradas – apenas aconteçam”. (1985, p. 11).

Surgem no decorrer da leitura muitos exemplos disso: quando os ginetes passaram para campos mais abertos, “o mato se desfilchou do arvoredo grosso...” (FARACO, 1986, p. 7); os cachorros que surgem ruidosos e agitados são denominados de “euscarada acoando ao redor” (p. 7). Clara também é a tendência ao uso do castelhano juntamente com o regional: os visitantes são “invitados para um copito de licor” (p. 8), assim como nos nomes das personagens, que também são espanholados, a começar pelo velho Cuertino, passando por Paco e Luicito. O mesmo espanhol aparece também em expressões como: “umbeavam para a meiágua” (p. 9), “o porongo cambiana de mão”. (p. 9), “é um galinho buenaço”. (p. 10), “mui campante” (p. 11) e “grácias”. (p. 12).

O coloquial é evidente durante todo o conto, desde momentos em que aparece em expressões isoladas que visam apenas a denominar coisas, como a comida, que é “boia”, e os calcanhares, que são denominados “garrão” (p. 8), até em expressões que possuem uma carga emocional: “Ainda

ontem nem sabia montar e vivia inticando com as galinhas”; ou ~~n~~ão me avexando...” (p. 10); ou, ainda, ~~F~~ua madrinha tá pedindo pra tu ir lá de novo” (p. 12).

Por fim, com bem menor incidência, há as expressões que naturalmente se misturam às outras, denotando um tom de religiosidade entre o povo da campanha, como o hábito do afilhado de pedir a bênção ao padrinho, o ditado popular que diz que ~~e~~m noite de paz velam os santos” (p. 8), a vela ao lado do corpo do falecido e o ~~p~~elo-sinal” (p. 11) que o velho Cuertino faz quando dá as condolências à Dona Luiza.

As personagens são descritas com raras características físicas e quase todas tentando denotar algum traço psicológico. A ~~e~~hinoca é petiça e ligeira, desprovida de beleza, mas não de carnes” (p. 9), como que para justificar a atração dos olhares dos homens para a menina. O estancieiro, comprovando o perfil hospitaleiro e tranquilo, é um ~~h~~omem já maduro, mas robusto, de rosto aberto, franco...” (p. 8); Joca era ~~a~~lto, moreno, tinha cabelos longos e escorridos”. (p. 10). Nessa agilidade que envolve os movimentos dos cabelos, o narrador quer mostrar o mangolão que Joca queria representar, mas, na verdade, não era. Afora essas três breves caracterizações, nada mais se verifica na descrição de personagens.

Na descrição do cenário, por sua vez, são usados dois parágrafos um pouco mais longos no início do conto, mas também só no que se refere ao caminho da vinda dos ginetes até a fazenda do velório, ambientando o fato narrado, numa cena tipicamente rural. Surgem o capão, um campo aberto, o tipo de vegetação; depois, o trote dos visitantes, a noite que cai lenta e o aspecto da chegada da fazenda, com seu cata-vento, o galpão, a meia-água e as mangueiras.

Depois disso, é a linguagem que ganha espaço e que determina o tipo de conto que o leitor está lendo. ~~F~~araco está à procura da unidade absoluta, da identificação total entre o narrador, a coisa narrada e a personagem, com o que, conseqüentemente, alcançará também identidade com o leitor”. (HOHLFELDT, 1978, p. 15).

A ocorrência de recursos figurativos na linguagem é reduzida. O forte realmente são as expressões coloquiais, regionais e os espanholismos, mas raramente se encontra durante a narrativa um ou outro recurso de figuras literárias, tais como:

- Comparação: ~~e~~ata-vento como um louva-a-deus em pé” (FARACO, 1986, p. 7);
- Metáfora: ~~S~~eguindo a moça com um olhar de espicho” (FARACO, 1986, p. 8);
~~...~~ ao fogo que a peona alimentava...” (FARACO, 1986, p. 9);
~~m~~ãe e filha ouviam retalhos da conversação” (FARACO, 1986, p. 9);

- Hipérbole: “—earneadas pelos mosquitos” (FARACO, 1986, p. 9);
- Paradoxo: “—contar um caso do morto que não morrera” (FARACO, 1986, p. 11);
- Onomatopéia: “—um irritante grilo a cricilar”. (FARACO, 1986, p. 11).

O conto é a história de um velório? Talvez, mas o centro não é a morte nem o falecido. Mais do que uma história de morte, o que Faraco pretendeu neste conto que introduz a obra *Noite de matar um homem* é contar a história da vida de quem habita o campo.

A morte, como referido inicialmente, demora para ser introduzida; são os assuntos da vida que circulam pelas rodas de canha e mate na fazenda onde acontece o velório. Há uma sincronia na movimentação dos presentes, como se cada um soubesse o quê e em que momento deve atuar. Os fatos vão se sucedendo com naturalidade, enquanto as pessoas se movimentam do galpão para a casa, da casa para a meia-água, da meia-água para a sala, onde está o corpo, e da sala para o pátio. Entre a sequência de fatos e falas, é dito do respeito dos mais novos para com os mais velhos; da política da boa vizinhança; da disposição em auxiliar no que for preciso; da disponibilidade de estar presente por quanto tempo se fizer necessário; das condutas inquietas dos mais novos, que não perdem uma oportunidade de paquera; das brincadeiras dos mais velhos, que fazem questão de registrar tudo o que acontece ao redor, demonstrando que nada lhes passa despercebido.

Há entre as personagens um estancieiro, sua esposa e filha, um capataz e sua esposa e outras a quem o leitor não pode muito bem identificar o posto, porém nada disso parece ser importante, pois todas se relacionam com o mesmo respeito, amabilidade e atenção. O indivíduo é centro, velho ou moço, estancieiro ou peão, compadre ou conhecido. A linguagem é a mesma; o tratamento dispensado, também. Faraco mostra ao leitor que quem nasce, vive e morre “—há no campo” está à mercê das mesmas situações e fala a mesma linguagem.

7.1.2 “—Travessia”

Tio Joca escolhe um dia em que o céu promete chuva para fazer uma travessia com produtos de contrabando. Na chalana, ele leva os pacotes, peixes que justifiquem uma pescaria em caso de serem pegos, e o menino, seu sobrinho, para auxiliá-lo. Glauco Rodrigues Correa coloca este conto ao lado de “—Sesmarias do urutau mugidor”, dizendo que, mesmo que Faraco só estivesse escrito esses dois contos, já mereceria o título de “—um Senhor Contista, assim com letra maiúscula...” (1979, p. 6).

A narrativa, aqui, é em primeira pessoa e é um menino o narrador, uma ~~n~~narrativa indireta e monólogo auto-narrativo”. (HOHLFELDT, 1974, p. 11). Antônio Hohlfeldt afirma que este é um ~~n~~narrador que se narra e se assiste, agindo simultaneamente”. Apresenta um menino participando das atividades de contrabando. Como é narrador, acompanha e participa do início ao fim da preparação, execução e frustração da travessia.

A escolha do dia e do momento mais adequados para atravessar o rio Uruguai se dá com a experiência de quem conhece o rio, a resistência da chalana que serve como transporte e a movimentação da fiscalização dos fuzileiros. Essa pessoa que tudo conhece é Tio Joca, personagem protagonista juntamente com o narrador. Tio Joca conhece o ofício porque, provavelmente, sobreviva disso. O momento narrado pelo conto é uma situação de bastante necessidade, ~~f~~im de ano, véspera de Natal, uma boa travessia naquela altura ia deixar todo mundo na maciota até janeiro”. (FARACO, 1986, p. 27). Diante de tamanha necessidade, Tio Joca tenta manter o bom humor e brinca com as tentativas de santos e velas de Dona Zaira para que a chuva venha; bebe vinho e organiza tudo com uma precisão de cientista. Os peixes no fundo da chalana, no entanto, mostram a cautela necessária: eles estão ali para o caso de os fuzileiros interceptarem a travessia, o que ele sabe que pode acontecer, e justificam a presença da chalana no rio como uma noite de pesca.

O menino tem a missão de acompanhar a movimentação do farolete do lanchão dos fuzileiros e também de ajudar a se desfazer da mercadoria, no caso de algo dar errado. E é isso que faz. A chuva passa antes que a chalana atinja o meio do rio e eles são percebidos pelos fuzileiros. O menino atende o comando – ~~m~~ete a encomenda n’água” e vê quando ~~n~~osso tesouro inteiro mergulhou no rio”. Fica claro que, entre fuzileiros e chibeiros, há um mútuo conhecimento. Se algo é apreendido, é possível a punição; se não é, ou a travessia é concretizada ou perdida, mas nada acontece àqueles que navegam em chalanas no rio Uruguai. A insinuação do tenente sobre a presença do menino no barco deixa claro que é comum a participação de crianças nessas atividades. Tio Joca e o tenente sabem do que estão falando quando o fuzileiro diz: ~~t~~ão chico e já praticando hein? Esta é a vida.”. Concordando ou lamentando, Tio Joca responde ~~e~~sta é a vida!” (p. 29), e ambos se resignam ao que ficou pela metade: a travessia não aconteceu para os chibeiros, a captura não aconteceu para os fuzileiros.

Faraco tem clareza de que o menino que ali está sabe a que vai, assim como tem clareza de sua boa vontade em cumprir esta missão. Meninos da idade deste narrador geralmente são muito mais voluntariosos e decididos do que muitos que já são moços. É o próprio autor que relembra, em entrevista concedida a Renato Dalto para a revista *Vox*, o comentário de seu tio Eduardo Faraco a respeito: ~~M~~eu tio costumava dizer que o homem é homem até os dez anos de idade. Depois é o que fizeram dele.” (2000, p. 55).

A natureza acompanha toda a ação do conto e arma um clima de expectativa junto com Tio Joca, Dona Zaira e André Vicente. Toda a preparação dessas pessoas coincide com a preparação que percebida no céu de Itaquí. Começa com “aquele inchume” (p. 25), depois a “brisa...virou vento e o vento ventania..” e a “primeira rajada do aguaceiro explodiu...” (p. 26). A agitação do menino e do Tio Joca dentro da chalana combina com a do rio e do vento que movimenta a chalana com uma “forte correnteza” e “redemoinhos pelo meio do rio”. (p. 27). Finalmente, quando a chuva para e os fuzileiros avistam a chalana, a natureza também acompanha a tristeza de quem perdeu tudo: “ouviam sim aquele som difuso e melancólico que vinha das ribanceiras do rio depois da chuva, canto de grilos, coaxar de rã, aves noturnas nos capões da guarda...”. A natureza foi a aliada, mas foi também quem traiçooou. Ela lançara a chalana no rio e, depois, permitiu que fossem descobertos e que a mercadoria tivesse de ir para a água. Imprevisível, inconstante, incontrolável.

A importância do rio Uruguai é clara: é o verdadeiro campo de batalha. À beira do rio moram André Vicente e Dona Zaira; pelo rio, a chalana tentará a travessia; é no rio que estão a esperança e o perigo; é ele que determinará a sorte ou o azar, vencer ou perder tudo. A chuva no rio Uruguai deixa a chalana quase invisível, mas torna o percurso muito mais perigoso; o Uruguai sem chuva fica um campo aberto, moldura de um quadro que pode _ e realmente o é _ ser avistado pelos fuzileiros. A movimentação das personagens é toda em função do que vai se suceder no rio, o espaço do comércio ilegal que permitirá tranquilidade no final de ano que está vindo. O rio “não é, em qualquer momento, percebido como um limite internacional, mas como um obstáculo-soldadura que precisa ser penetrado, ultrapassado e vencido. O obstáculo é o limite conflituoso entre ‘chibeiros’ e ‘fuzileiros.’” (NEVES, 1987, p. 11). O rio e a chuva, juntos, representam dificuldade. Com a chuva é difícil de conduzir; sem ela, é difícil de se safar. Enfim, o rio nunca vai representar serenidade; é sempre risco e, no seu fundo, quanta encomenda perdida!

A imagem de Tio Joca no final do conto, sua fisionomia e seu olhar são representativos e têm uma carga de significados que transcende a narrativa: “teso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos dele brilhavam na meia-luz da popa e a gente chegava a desconfiar de que ele estava era chorando. Mas não, Tio Joca era um forte. Decerto apenas vigiava, na esteira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia.” (FARACO, 1986, p. 29).

É possível depreender dessa visão toda a dor do tipo de vida a que as pessoas da fronteira se submetem. Apresenta-se numa noitada de contrabando toda a dureza de uma vida de riscos, de sorte e azar, de expectativa em torno do clima, de agilidade e habilidade no remo, de coragem e humilhação. Mais do que gaúchos que vivem na fronteira, aproveitando-se da frágil fiscalização para ganhar a vida no contrabando, são pessoas sem alternativas, que ali se instalam por falta de perspectiva, por não encontrarem horizontes menos tortuosos para viver. É preciso sobreviver, criar os meninos, levar a vida para não ser levado por ela.

A chalana vazia arrastada pelo lanchão representa a alma vazia de esperanças; são as alegrias arrancadas do coração, mais uma vez. A solidão de Tio Joca, a solidão do menino, ~~a~~ vida é vista como travessia, como processo de isolamento, de crescente solidão, que se cumpre necessariamente entre dores e sofrimentos.” (HOHLFELDT, 1978, p. 15). E a mercadoria que ficou na solidão do fundo do rio representa a resignação de que aquelas águas, aquele limite, aquela fronteira, muito havia ainda de arrancar das suas forças, do seu ânimo, da resistência de suas vidas, que não por acaso ou por vontade vivem ali ~~na~~ orla de um capãozinho junto ao rio.” (FARACO, 1986, p. 25).

Alegria arrancada, esperança cortada, solidão estabelecida, isso tudo revela o traço humanista do autor, não pessimista, como se poderia pensar. É Antônio Hohlfeldt quem afirma isso, tentando desfazer esse rótulo, que poderia surgir em razão da insistência da temática das dores humanas: ~~N~~ão nos enganemos, Faraco não é um pessimista, um descrente. Ele tem apenas a consciência da queda original e do mal que pesa sobre os ombros do homem...” (1978, p. 15).

7.1.3 ~~A~~ voz do coração”

Três companheiros tentam roubar avestruzes e gado de um estancieiro, mas são surpreendidos pelos seus capangas. É um dos contos que manifestam o máximo da inadequação do homem ao mundo ao qual está submetido. O narrador – em primeira pessoa –, ao lado de dois comparsas, simplesmente não aceita a situação em que se encontra, não se conforma por ser um ladrão; revolta-se com o privilégio de Orlando de Faria, o estancieiro, a quem rouba; indigna-se com as represálias em forma de tiroteio de seus capangas; não admite a morte do companheiro Maidana; fica com raiva da vida miserável que leva, comparada à abundância de quem enriqueceu emprestando a juro e matando. É um ser inadequado a sua realidade, de divisão injusta entre ricos e miseráveis.

O leitor acompanha um paradoxo completo: de um lado, um estancieiro,

meio prefeito, meio delegado e meio uma porção de coisas que ele mesmo se nomeava e ninguém era louco de dizer que não. Herdara da família um campinho de pouca bosta que sem demora começou a inchar. Emprestando a juro, amedrontando, escorraçando, abocanhou uma província ao redor. (FARACO, 1986, p. 46).

de outro, homens miseráveis, que roubam para sobreviver ~~naquele~~ cu de mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre, o que poderia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração?” (p. 49).

Ambos os lados estão armados e instauram-se uma perseguição e tiroteio numa situação de roubo. Os ladrões são três: o narrador, Maidana e Pacho. Os capangas são tratados pelo narrador com tanta desconsideração quanto o estancieiro, chamados de *malé endemoniada*, sem coração, que por casa e comida perdia o respeito até pelos parentes. Não se pareciam conosco não. Gentio sem quimeras...” (p. 46). As vítimas de morte são duas, Maidana, comparsa do narrador, e um dos capangas do estancieiro.

Este conto é um dos mais engajados na problemática social dos até aqui apresentados, por tratar claramente do contraste entre os que têm muito e os que nada têm. Algumas expressões apresentam com clareza essa crítica, como, por exemplo, quando o narrador desabafa: *Preza-se o bicho, e o homem era um ladrão fodido, um criminoso. Como se só os abastados pudessem comer, dormir e ter família.*” (p. 46). Essa crítica é a mesma que se lê no sermão do Bom Ladrão, de Padre Antônio Vieira, que permanece atual ainda hoje ao se acompanharem os noticiários, contrastando a punição que os grandes crimes de roubo e corrupção recebem com a punição dos pequenos ladrões. Essa situação era algo comum no Brasil quando ainda era Colônia de Portugal, em 1655, data de escritura deste sermão; passados quase quatro séculos, escritores da literatura brasileira, como Sérgio Faraco, abordam-na com a mesma contemporaneidade.

O Gordo é o grande ladrão, que furta e mata sem ser punido. Maidana, Pacho e o narrador são os pequenos ladrões que furtam, são perseguidos e humilhados *me fez sentar e foi-se a rastejar, como um lagarto*” (p. 49); *machucam-se me espetei num galho. No flanco, no sovaco, e que pontaço*” (p. 47) – e são mortos. E o estancieiro? Perdeu um dos seus homens, nenhuma avestruz, nenhuma cabeça de gado, e redobrou o temor em torno de seu nome.

Outro fragmento de forte caráter de engajamento segue na mesma direção

naquele cu do mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre. O que podia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração? Despacha ele, sim, porque alguém tinha de pagar e não só pelo Maidana. Também pela mulher dele que ia cair na vida, também pelo filho, que não morrendo pesteadado, ia ser ladrão que nem a gente. (p. 49).

Esse mundo é visto como detestável e sem alternativas; esse *eu de mundo*” parece ser o responsável por tanta dificuldade, como se, caso lhes fosse permitido viver em outro lugar, as dificuldades fossem desaparecer. O que depreendemos disso parece, inicialmente, simples: se não há fronteira, não há contrabando e, sem contrabando, também não há roubo nem morte. O crítico José Onofre, citado por Michel Laub em reportagem à revista *Bravo*, afirma sobre Sérgio Faraco:

Ele vê nessa ficção, como em quase toda a vertente não-urbana da literatura gaúcha, a presença do ‘sentimento do pampa’ a consciência de se pertencer a um lugar indomável... um lugar que nunca poderá ser chamado de casa, nunca poderá dar o derradeiro conforto e será sempre um símbolo do desgarramento sem apelo. (2000, p. 90).

A linguagem é, no entanto, o ponto forte do texto. As expressões utilizadas pelo narrador neste conto são a própria voz do coração: saem sofridas, cheias de vida – ou será morte? – e sentimento. A linguagem faraquiana é, de modo geral, um recurso muito representativo do grau de humanidade que o autor dá imprime em suas personagens, mas, em especial, neste conto envolve cada situação com uma essência de lirismo redobrado. Lea Masina consegue exprimir muito bem isso ao dizer que Faraco vai em “busca da linguagem exata, mas profundamente emocionada e emocionante” (1990, p. 11). Por meio dela, a personagem xinga, sente-se ameaçada, ameaça, recua, avança, desabafa, vinga-se.

O narrador pratica o roubo como última saída. É ladrão, mas não é assassino, não tenciona matar ninguém; e segue a voz do coração e vinga a morte de Maidana, que roubava para sobreviver. Mata em resposta a esta vida estúpida que os chibeiros e ladrões da fronteira levam; mata para vingar a mulher e o filho que ficaram desprotegidos; mata para arrancar a “lasca” de sua ferida, que sangra e dói muito mais do que aquela outra que abriu uma “hanura... no flanco”. (p. 47). Essa ferida não cura, nem cicatriza; é a marca e a dor da vida. “Faraco desvenda as injúrias que os homens cometem sobre os outros, aniquilando-lhes o auto-respeito”. (MASINA, 1990, p. 11).

Por fim, o leitor dá-se conta de que o narrador não é mais um menino descobrindo aventuras, ou decidindo novos rumos na vida. O que lemos são situações em que as esperanças se esmagam e a alma parece falecer; encontrões da vida com a morte, que já não edificam mais, que não apontam para perspectiva alguma. É o caminho de volta, ou, então, como Glauco Rodrigues Corrêa soube definir tão bem: “[...] a visão geral do ser maduro, adulto, sofrendo um processo não mais de crescimento em busca da afirmação máscula, mas sim um processo de enfraquecimento, de aviltamento, decomposição e queda rumo ao fim inevitável”. (1979, p. 6).

7.1.4 “Dois guaxos”

É narrado em terceira pessoa, tendo Maninho como a sua personagem principal. Depois da morte da mãe, quem cuida da casa é a irmã, Aninha, por quem tem grande afeto e cuidado. Eles vivem numa chácara pequena com o pai, este sempre “arteando” e “gambaziando” (FARACO, 1986, p. 15): “O velho nunca prestara e tinha piorado depois da morte da mulher...” (p. 15). Além deles, vive por ali um “bugre calavera e muito alcaide, que viera do Bororé para

ajudar na lida, e era dia e noite mamando num gargalo ou ensebando o baralho espanhol”. (p. 15). É um conto que mostra descobertas: do sexo, da mulher, da falta da figura materna, a descoberta da irmã-mulher e do mundo. É mais um conto em que aparece a figura do menino-rapazote que decide os rumos de sua vida forçado por dores e perdas.

A natureza humana é o grande destaque do conto, com Maninho, Aninha, Cacho, o pai. Contudo, o centro do conto é o desenho do perfil de Maninho, traçado em diversos momentos de sua vida: Maninho atormentado pela visão do sexo entre a mana e o bugre; Maninho aquecido pela ~~m~~ornura e o cheiro do corpo dela (Aninha)” (p. 16) na noite de temporal; Maninho lembrando-se da mãe e da falta que ela lhe faz _ ~~a~~s mães não deviam morrer tão cedo, na falta delas a família bichava e todo mundo parecia mais solito...” (p. 17); Maninho vendo o pai perdido na bebida e no jogo e com a certeza de que ~~o~~ pai não zelava pela filha e pouco se importava que um bugre tumbeiro e mal-intencionado tomasse adiantos com a menina” (p. 16) e, finalmente, Maninho indo embora, para conhecer o ~~m~~undaréu que começa más allá das canchas de osso e dos bolichos da Vila do Bororé.” (p. 18).

O coloquial, o regional e os espanholismos, a exemplo dos demais contos, são o grande destaque deste conto também. Não há muito diálogo; é um narrador onisciente seletivo, que entra nos pensamentos de Maninho, na sua memória e nas suas sensações. Tudo é refletido pela linguagem do lugar onde ele cresceu, sem ver outras coisas, nem falar com outras pessoas, nem conhecer outros mundos, nem possuir outras mulheres.

Enquanto a sua vida seguia numa falsa ordem, mesmo monótona e difícil, com a visão do pai bêbado e descuidado com os filhos, ele suportava. Todavia, agora, quando surge esse índio Cacho, assanhando-se para Aninha e ela correspondendo, ele sente que perdeu tudo. A mãe, já a havia perdido, o pai, sempre fora assim distante; agora, a mana. Mas isso também ~~n~~ão era bem uma surpresa” (p. 16), pois, se não fosse com esse, seria com outro, com algum bombachudo, ou então viraria ~~p~~uta de rancho.” (p. 16).

O conto é recheado de expressões amargas, duras e de descontentamento, tristeza e raiva. O sentimento pelo qual passa Maninho é a antevéspera da separação, da fuga, da sua travessia para outro mundo, pois este se mostra insuportável. Nada de bom o prende mais ali: a visão de Ana e o bugre: ~~q~~ue tormento” (p. 15), ~~u~~m mangaço ao pé do ouvido” (p. 17); para a definição do pai: ~~n~~unca prestara”, ~~g~~ambaziando”, ~~j~~udiando” (p. 16); ~~a~~quela bandida”, para a Aninha: ~~v~~irar puta de bolicho” (p. 16); sobre a morte da mãe: ~~a~~ família bichava”, ~~i~~a ficando podre, ia virando pó” (p. 17); para Cacho: ~~a~~quele bugre calavera e muito alcaide” (p. 15); até mesmo o tordilho que ele escolhera para levá-lo dali era ~~v~~iejo e lunanco” (p. 17).

Os conflitos, os sentimentos divididos, a profusão de sensações não param por aí. Faraco bem representa esses contrastes em outros momentos, como quando da descoberta do amor, na noite

em que Maninho viveu pela primeira vez algo que ~~n~~ão era coisa de se esquecer jamais” (p. 16). O contraste entre a paz, o aconchego e mornura dos seus sentimentos com a agitação do temporal que atingia o ranchinho; a noite em que um misto de irmã, mãe e mulher deita-se com ele e lhe oferece o seio.

Outra noite ainda a se considerar é a da saída, a última noite na chacinha. Ele pega o tordilho, alguma roupa, a coleção de gado de osso, um pedaço de charque, despede-se de Aninha, que está dormindo, com um beijo e sai ~~d~~espacito”, ~~n~~o tranco” (p. 18); o velho e Cacho também dormem. A claridade é ~~t~~ênue” (p. 17), ou seja, tudo está calmo e quieto, menos o turbilhão de suas emoções, menos a sensação de liberdade e insegurança, menos o temor e o desejo de descobrir o mundo de lá e romper com o mundo de cá.

O conhecimento do amor, a descoberta do sexo, a divisão entre o que era o corpo e o sentimento, a atração e a afeição, a mistura entre a imagem da mana-mãe e da mana-mulher. Maninho quer, ou precisa, descobrir o mundo, ~~m~~amar noutras tetas”. (p. 18). Quem era Aninha, a maninha da ~~m~~ornura do corpo” (p. 16), a Aninha do ~~v~~ulto acinzentado, mas gracioso” (p. 17)? Ou era aquela mulher que ficava ~~j~~aneleando... com aquele tremor nas mãos e lábios, aqueles olhos ariscos e assustados” (p. 16) quando o índio ficava ao seu redor, mostrando-se e provocando. Era aquela que se deitava no pelego com aquele homem nojento? Enfim, era a irmã que cuidava dele, cozinhando e remendando, cumprindo o lugar da mãe, ou era a mulher cheia de desejos e assanhos?

Há o reconhecimento de que aquele mundo é muito pequeno e é preciso descobrir outros espaços, outros destinos. A mana, se não saciasse os seus desejos de mulher, se não tivesse entregue o seu corpo para Cacho, o faria para qualquer outro. Ele é que não conhecia outro corpo de mulher que não fosse o de Aninha, nem outro cheiro de sexo diferente do dela, que ~~t~~inha um cheiro delicado, profundo”. (p. 18). Iria, então, agora para o mundo, conhecer outros lugares, outras mulheres além de Aninha; outros ~~g~~ambás” que não o seu pai; outros ~~b~~ugres” afora Cacho.

~~C~~ruzar o Rio Uruguai, ou não cruzar” é a frase que inicia o último parágrafo, talvez definitiva na independência de Maninho. Que limites vai cruzar? Que distância vai percorrer? Não importa muito a localização geográfica; a distância já está cravada na sua alma, que se separa daquele chão. Ele precisa olhar para outras paisagens, sofrer com outras dores, poder descobrir esses lugares de que ouvira falar.

Saía do chão onde crescera conhecendo dois sentimentos, alguns um pouco doces e outros um pouco amargos, profundos e imensos, inadiáveis e impossíveis de serem arrancados. Os sentimentos que levaria com ele eram o amor – ~~n~~ão sabia bem o que era e já se perguntava, afinal, se não era o tal de amor” (p. 18) – e a saudade – ~~a~~gora mais do que nunca, sentia tanta saudade”. (p. 18).

7.1.5 –Hombre”

Este conto é a narrativa de um reencontro entre dois companheiros que haviam se separado: um deles há muito tinha saído do interior para morar na capital; o outro permanecera tentando sobreviver naqueles fundões, onde as dificuldades e tristezas aumentavam a cada dia.

–A geografia nesta obra é um espaço real e definido... de relações e conflitos. Todas as cenas são balizadas pelo modo de vida fronteiriço no seu sentido mais amplo: uma área de contatos entre Estados nacionais” (NEVES, 1987, p. 11). Pacho e narrador pertencem, agora, a dois mundos diferentes, mas já viveram juntos muitas aventuras, muitos contrabandos, roubos e caçadas clandestinas por aqueles rios e aqueles matos. Agora o narrador vive na cidade e Pacho convive com as dificuldades, a violência e a miséria que reinam naquelas terras de fronteira. –Isso aqui era um lugar até que bom. Carne trabalhosa, mas chegava, pele de nutria pra negócio e mais a pena do avestruz, de vez em quando uma chibada de perfume... tu te lembra?” (FARACO, 1986, p. 84).

Mais uma vez um conto de forte crítica social, como em –A voz do coração”: o contraste entre os que têm tudo, proprietários ricos, e os que nada têm, os –brasileños podridos.” (p. 82). Esses homens muito ricos da costa do Uruguai, que querem cada vez mais e mais, saem matando, cercando, comprando, mandando e demarcando rios, matos, terras e bichos; são os poderosos unindo-se a outros poderosos para tomar conta do lugar. –Aí eles começaram a enricar e a se conchavar uns com os outros, mandaram a lei e a capangada, querem a bicharada viva e a gente que se foda”. (p. 84-85). Pacho estabelece o contraponto com Eugênio Tourn: um se vale do seu poder e do seu dinheiro; o outro, de sua astúcia, coragem e também raiva, que tanta humilhação acarreta. Pacho representa essa gente que rouba para sobreviver e, às vezes, para ter o que comer: –Não hesitavam em ferir de morte um homem só por causa de um reiúno baleado, e pouco lhes importava que aquela carne vagabunda e fedorenta tivesse por destino o bucho dos barrigudinhos que perambulavam , aca y allá, pela mísera ribeira”. (p. 82).

E o amigo que vive ali na fronteira insiste em continuar rerepresentando aquele mundo para seu companheiro, que se perdeu na vida da cidade, que se amedrontou e se esqueceu da dureza que é ter de sobreviver naquele lugar.

Pacho lembra um parceiro que está preso e a mulher que virou puta; depois falam de outro que desapareceu, com certeza na prancha de um facão. É uma nova realidade social, sempre dificultando a vida dos mais fracos. É um quadro de perseguição, injustiça e pobreza, que embrutece quem ali vive e acaba banalizando o roubo e a morte. Pacho já considera normal o trabalho sujo, porque lhe é corriqueira a armação para não ser pego pela capangada quando de um roubo à beira do rio.

–“O narrador-personagem consegue ver o rural sob um prisma urbano e o passado sob um olhar do presente.” (HOHLFELDT, 1978, p. 15). Não desempenha mais com precisão as atividades de tiro e remo, é mais temerário; tem lucidez sobre a desigualdade de recursos, de um lado, e, de outro, não se ilude em contrastar a luta injusta que se dá entre uma lancha e um barco a remo. Estabelece um juízo de valor a respeito da reação de Pacho para com os vigilantes do rio: “~~ê~~ preocupado, essa escuridão, essa friagem, o rio desse jeito, será que esse pessoal consegue?”. Enfim, fica realmente agoniado em pensar que os furos que Pacho fizera na lancha para poder escapar da perseguição pudessem causar a morte de alguém, mesmo sabendo que esses capangas, podendo, atirariam para matar. Ele não se conforma, tenta argumentar: “~~entendo~~, mas é um negócio tão imundo”. E recebe em troca o desprezo de Pacho: “~~trocaste~~ o rio pela cidade, pela capital, e a vinchester pelo auto. [...] trocando a amizade dos amigos pelo esculacho dos endinheirados”. (p. 85). É um misto de ciúme, com complexo de inferioridade e abandono.

O que vale no perfil de um homem, para Pacho, que tenta sobreviver nesses rincões, é a valentia, a mira no atirar, a força bruta. É o que percebemos quando Pacho compara o narrador de hoje com o que ele era quando morava naquele lugar: “~~tu~~ era gente boa, sabe? [...] que capivara de holofote era a marcação da tua vinchester, correntino de quepe o dengue do teu soco inglês. Tu tinha fama por aqui...” (p. 85). Aqui vemos resquícios de um mundo gaúcho onde o valor de um homem é contado pela sua coragem; onde grandeza é a audácia do enfrentamento, a qualquer custo; onde perigo e temor não existem. Esse perfil idealizado ficou, no entanto, no passado, como no passado também ficou o gaúcho herói dos pampas. Hoje “~~tu~~ é um bosta” (p. 85), um homem que foi seduzido pela cidade, um gaúcho a pé que se urbanizou. Talvez, não se aniquilou economicamente, como o gaúcho a pé de Cyro Martins, mas precisou romper com os elos que o ligavam ao cavalo e aprender a andar de auto, este, sim, um aniquilamento das tradições, da memória e do passado.

Lemos sobre a distância cultural entre quem fica no interior e aqueles que optaram pela vida na cidade, cada qual com os seus desafios, com suas perdas e dores. Contudo, neste conto, é apresentada a solidão de quem se sente traído e abandonado por quem resolveu sair do campo e ir para os centros maiores. O cenário é tipicamente fronteiriço, e o linguajar também aparece carregado de expressões regionais num português mesclado com o espanhol, tipicamente faraquiano. Para além disso tudo estão as dores humanas, os sentimentos, que atravessam essas fronteiras e mergulham na alma humana, tanto da parte de quem assiste com pesar aos destinos de seus companheiros, como de quem se vê num espaço onde a miséria e a clandestinidade imperam.

João Antônio, jornalista mineiro, no Suplemento de Minas Gerais, identificou este conto – e os demais da obra *Hombre* – como “~~portador~~ de uma mensagem rica, original, humana, extremamente sóbria e contundente, como revelação”. Ele salienta que a questão geográfica da fronteira “~~vale~~ mais do que aspecto físico, pois o que está contando é o homem”. (1978, p. 9).

É o homem no sentido mais pleno, o homem e uma profusão de sentimentos completamente humanos, que nada têm a ver com o cenário e a região. Os sentimentos que passeiam pelo conto são de vergonha _ ~~r~~ecolhi a arma, envergonhado” (FARACO 1986 p. 83); de decepção _ ~~m~~erda, nunca errei nessa distância” (p. 81); de medo _ ~~n~~ão é melhor tirar mais pro costado?” (p. 80); de chateação – ~~t~~ barco tem piloto, irmão” (p. 80); de saudade _ ~~s~~audade daquele tempo velho” (p. 81); de arrependimento – ~~j~~á estava arrependido de ter vindo” (p. 82); de desabafo – ~~t~~u é um bosta” (p. 85); de tristeza – ~~u~~m soluço e não disse mais nada”; de arrependimento – ~~m~~e desculpa, não era bem isso que eu queria te dizer” (p. 86) – e de amizade – ~~e~~le deu uma gargalhada e era bom ouvi-lo assim”.

Neste conto, o narrador e Pacho sintetizam o homem criado por Sérgio Faraco, aquele que vive no interior e ali permanece e aquele outro que se afastou de suas origens e tenta uma vida na cidade. O amigo de Pacho é gaúcho a pé que perdeu os arreios e abandonou o campo; que ganhou a cidade, mas perdeu a consideração dos que lhe eram caros. Trocou a identidade e as amizades por um modo mais justo (e menos humano) de viver; resignação e lamento, não escolha, é o que o carregou dali. Como ele, muitos gaúchos deixaram os pagos, porém nem todos conseguiram alternativas para escapar da miséria.

8 QUEM ERA E EM QUEM SE TORNOU O “TIPO” GAÚCHO

Por concordarmos com Lucia Miguel-Pereira, que estabelece no regionalismo o predomínio absoluto da região sobre o homem e do grupo sobre o indivíduo, salientamos que o que fazemos neste recorte de estudo não é a individualização de determinadas personagens dos contos que estamos estudando, mas a transposição desses indivíduos para a caracterização do grupo que representam em cada uma das épocas de Maya (1911), Lopes Neto (1912), Martins (1934) e Faraco (1986). Destacando as personagens mais importantes, buscamos traçar o perfil do tipo de gaúcho que povoava o Rio Grande em cada um dos períodos ilustrados pelos livros de contos eleitos para este estudo no decorrer do século XX.

Se a palavra ‘regional’ encerra em seu bojo, adstrita a uma questão de percentagem de elementos da região no ingrediente da ação romanesca, na mesma proporção pelo menos da que é reservada às personagens” (LINHARES, 1978, p. 49), são elas que podem nos fornecer o rico conteúdo que nos ajudará a traçar esse painel.

Quando Temístocles Linhares analisa o romance no clássico estudo *Diálogos sobre o romance brasileiro* (1978), detêm-se sobre o romance regionalista. Dessa parte de seu estudo tomamos de empréstimo as considerações sobre a paisagem, no sentido de “gente que o povoa”. Nessa análise o autor afirma que é possível fixar o regionalismo na paisagem e na maneira expressiva com que apresenta o seu passado e o seu presente.

As paisagens são duas, interna e externa, e estão intimamente relacionadas: “a paisagem externa de uma região, se não determina a paisagem interna, com a sua temática, ideais, mitos e lendas, ao menos contribui para o seu condicionamento”. (MAROBIM. 1985, p. 20). Não concordamos com a utilização da palavra “condicionamento” em seu sentido estrito, pois preferimos “influência”; no entanto, aproveitamos a fala de Marobim para estabelecer as duas paisagens que distingue. Para ele, a paisagem externa são “objetos materiais, paisagens, flora, fauna, costumes, trajes, arquitetura, disposição das cidades” (1985, p. 20). Assim, sabemos que o manuseio dos materiais, a convivência com flora e fauna, o uso dos trajes e a adoção de costumes representam a paisagem interna. Por reconhecermos que o ambiente externo está fortemente vinculado “às atitudes emocionais e comportamentos estéticos” (MAROBIM. 1985, p. 20), traçamos agora esse perfil do ser em ação no conto regional gaúcho.

Os textos pré-modernistas, como o de Lopes Neto, apresentam um mapa sentimental do Rio Grande. A narrativa de Blau Nunes “reproduz em miniatura a paisagem interior que nos acompanha em todas as latitudes.” (MEYER, 1960, p. 147). Nos textos modernos, o rio-grandense é apresentado como uma personagem que absorve e emite partículas de *gauchidade*, que se apresenta

virtuosa, sim, mas numa dimensão mais humana, em cada parcela do seu viver, não apenas em lutas heróicas ou em cenas de duelos sangrentos. Conforme Pozzenato, “o mito deixou de ser o centro de unidade do fazer para permear difusamente todo o viver cotidiano”. (1974: p 60).

Outro aspecto definitivo do perfil do gaúcho é a sua linguagem, sempre usada como um dos fatores determinantes da regionalidade. Da mesma forma, o mito é “condicionado e mediado pela atividade da linguagem, ele é, na verdade, resultado de uma deficiência lingüística originária de uma debilidade inerente à linguagem” (CASSIRER 1972, p. 18). E neste recorte a usaremos - em segundo plano - como elemento que ajuda a desenhar a paisagem humana.

Nesse desenho não é possível dissociar a conceituação de mito, pois sabemos que pode se basear no perfil do gaúcho, na sua linguagem, no seu fazer cotidiano, ou na evolução histórica de suas “lutas”, tanto as de armas na mão quanto aquelas mais profundas, de cunho existencial. Por isso, buscamos o quanto de heróico havia e o tanto que se perdeu desde o gaúcho da obra de Maya até o mais contemporâneo, de Faraco.

A crise do herói na literatura do Rio Grande do Sul, pelo universo que envolve, é de grande relevância. Essa crise é observada também nas outras literaturas, mas, no Rio Grande do Sul assume características locais inconfundíveis. Estudar esta crise é interpretar um dos fenômenos mais típicos do gaúcho, que foi centauro, monarca das coxilhas e, hoje, tende a ser somente isso – gaúcho, sem mistificações. (MAROBIM. 1985, p. 92).

Buscaremos um perfil para o gaúcho de *Tapera*, publicado em 1911, recoberto de uma linguagem solene e grandiosa, inspirada na literatura de Euclides da Cunha; na mesma época, mas não com a mesma linguagem, outro tipo gaúcho seria traçado, aquele afamado de Blau Nunes, por meio dos *Contos gauchescos* de 1912, mais afeiçoado à simplicidade e aos dialetos populares. Ainda veremos o tipo de gaúcho que foi atingido pelo abalo social do gaúcho a pé em *Paz nos campos*, de 1934, e, finalmente, o gaúcho temporalmente mais próximo de nós, o contemporâneo e depauperado tipo que sai das páginas de *Noite de matar um homem*, de 1986.

Como o indivíduo é sempre síntese do meio, se “desintegra da humanidade; visando de preferência ao grupo, busca nas personagens, não o que encerram de pessoal e relativamente livre, mas o que as liga ao seu ambiente, isolando-as assim de todas as criaturas estranhas àquele”, (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 180). Portanto, a importância dada às exterioridades, aquele ar de êxtase perante o exótico, o exagero dos elementos peculiares dando aspecto caricato às descrições e às novidades, ao invés de parecer uma deformidade, é uma inclinação típica do regionalismo.

8.1 O “gaúcho” nos autores regionalistas do século XX

8.1.1 O “gaúcho” em Alcides Maya

Tanto é forte a ação do ambiente que, ao selecionarmos personagens alcidianas para estabelecer o gaúcho-tipo do fim da primeira década do século passado, observamos que apenas dois dos cinco contos selecionados captam personagens nominadas ou mais plenamente caracterizadas. Em “*Tapera*”, “*Charqueada*” e “*Saudade*” a figura humana aparece, no máximo, referida como “o homem que passa” (em “*Tapera*”), “o homem continuaria a matar...” (“*Charqueada*”) e, até mesmo, figura humana nenhuma, em “*Saudade*”, em que os protagonistas são cavalos.

Na primeira obra que estudamos - *Tapera*, de Maya - somos apresentados a figuras da campanha rio-grandense de fins do século XIX e início do século XX, gaúchos humildes, dedicados e leais, porém livres, personalísticos, instintivos e rudes como a lida campeira que os formou. Exemplo disso é Chico Pedro (“*Por vingança*”, Maya),

campeiro valente e “*buenaicho*”, cuja única falta consistia em não se dobrar, em “*ão dar a mão*”(…) que sabia estar no cepo o dia inteiro trabalhando por quatro e topando tudo sem nunca se lastimar (….) homem “*todo fumaça e relinção*” (no sentido de alegre) mas dedicado e leal, um verdadeiro “*trigo limpo*”. (MAYA, 2003, p. 42).

Cyro Martins, na introdução da segunda edição de *Ruínas vivas*, assegura que

nenhum escritor regionalista, nem daqui nem do Prata, excedeu a riqueza de minúcia e verdade de Alcides Maya na descrição da postura dos campeiros no galpão, chimarreando, ao redor do fogo, contemplando um costilhar gordo dourando às brasas a expressão de suas fisionomias, o peso dos seus gestos, as escassas palavras de uns e os ditos atrevidos de um que outro. (2002, p. 13)

A resistência do gaúcho às adversidades transparece na equiparação que pode ser estabelecida entre a morada e o homem no conto “*Tapera*”. Ao descrever a tapera abandonada, Maya diz lembrar-se das “*consciências tristes dos vencidos, firmes, no desespero, impassíveis na ferocidade das resistências*”. (MAYA, 1911, p. 39). As paredes e muros, apesar de invadidos pela mataria, permanecem erguidos, na sombra e no anonimato, mas em pé, solitários e vazios, firmes no solo, tal qual o gaúcho, que, no final deste conto, pode ser reconhecido na figura humana que surge “*como uma ressurreição: despertam legenda e sonho; tremulam de novo os palas no horizonte;*

condensam-se na espira eurrítmica dos fogões os vapores pampianos; vai recomeçar a vida...” (MAYA, 1911, p. 39) O gaúcho é como um retrato que permanece na memória, desgastado, mas reconhecível, a exemplo da única voz de personagem que é transcrita neste conto: “Foi aqui!” (p. 37).

O aspecto da paisagem e o choque das imagens são predominantes no conto “Charqueada”, no entanto a condução do texto em terceira pessoa deixa entrever a participação humana na feitura desse cenário. Mais do que colaboração, a presença humana é decisiva pela sua postura firme de esmero e submissão à faina da matança. Frases que se espraiam pelo texto vão determinando esse perfil de gaúcho que não teme a lida e a ela se entrega como se fizesse parte de seus membros: “a sineta chamando à cancha (...) e atacava-se ao trabalho, e como uma estrumeira pululante, proteiforme, a vida rebentava...” (MAYA, 1911, p. 76); “E repercutiam sonoros nas quebradas os gritos dos peões tangendo a tropa;” (p. 77). Além da execução incansável do trabalho, há manifestações que revelam a competência com que a atividade é desenvolvida: “Há ao alto, em plena luz estiva, a esplendorar fecundante, continuava o massacre (...) esfolavam-nas (as reses) às centenas; esartejavam-nas *com perícia* (...)” (grifo nosso - p. 78). E quase no fecho do conto aparecem a resistência e insalubridade das lidas a que são submetidos esses gaúchos:

Esperava-os, lá embaixo na aldeia suja, a caterva andrajosa das mulheres e dos filhos; teriam à tarde a alegria de um brasido coruscante nos fogões pobres; e, entre o mate e a água-ardente, a *tava*, o naípe, o toque morfanho das cordeonas. Depois a noite bruta, de bruto sono, nos catres duros; e de novo a sineta a chamar à cancha (...)

O conto “Saudade” trata da trajetória de um cavalo, mas as características atribuídas ao douradilho protagonista lembram, e muito, o espírito livre e corajoso do gaúcho. Há momentos do conto em que se lê: “desdenhara sempre dos rivais”, “desconhecia curral; zombara sempre das boleadeiras”, “caíra numa estiva (...) mas era livre e fugiu”, “estuvava-lhe no peito um orgulho animal sadio, de onipotente senhor daquelas plagas” (MAYA, 2003, p. 134). A disputa pelo território, pela eguada, dá-se entre o douradilho, protagonista e o tordilho; apesar de o primeiro ser derrotado, a luta é igual, honesta, “nenhum, longo tempo, cedeu na luta fera;” (MAYA, 2003, p. 135), e até mesmo no momento da derrota, o cavalo é chamado de herói: “nenhum negro olhar cortejou o derrotado herói” (MAYA, 2003, p. 135). Assim, também o gaúcho da primeira metade século XX aparecia em seus embates destemido, persistente, amigo da luta; embrenhava-se nos combates tripudiando a bandeira branca, tal qual já se viu em outras personagens da literatura gaúcha, como os Terra Cambará de Erico Verissimo. Mas também a exemplo do douradilho, o gaúcho que já adentra no século XX ora aparece como vencedor, ora como vencido.

A voz da modernidade começa a aparecer já na primeira obra do ciclo selecionado para nosso estudo. No conto “Inimigos” a oposição não é mais entre vencedor e vencido, mas entre tradição e modernidade. Andrezito, o irmão mais velho, e João Carlos, o mais novo, representam, respectivamente, o guasca e o doutor. Por intermédio do primeiro, os antigos usos e costumes são aplicados com sucesso e com o aval do pai, o fazendeiro Inácio Pereira, que via as atitudes inovadoras do filho mais novo com cautela. Como a rivalidade, com conseqüente morte dos filhos, levou o fazendeiro a abandonar as terras e a atividade campeira, não temos a oportunidade de saber quem vence, porque os irmãos tombam na guerra, lutando mais uma vez em lados opostos. Contudo, sabemos que Inácio Pereira se mudou para a cidade (não sem pesar) quase como um fugitivo: “saía daqueles muros por fugir a si próprio; não do presente, mas do passado;”

Essa fuga é uma sina que se repetiria nas décadas seguintes, enquanto os guascas vão ceder lugar aos doutores, e os cavalos, aos automóveis, conforme já começamos a ler em alguns contos de Cyro Martins e Sérgio Faraco.

8.1.2 O “gaúcho” de João Simões Lopes Neto

Em João Simões Lopes Neto a dignidade do gaúcho, humilde, mas leal e correto, permanece. O protagonista e narrador do conto que abre a obra *Contos gauchescos*, “Frezentas onças”, apresenta um painel em que a lealdade figura entre todas as classes. Blau Nunes, peão despilchado e honesto, é tão correto que pensa em se matar a ser tido por ladrão. O seu patrão é um fazendeiro “sujeito de contas mui limpas”. Os tropeiros que encontram pelo caminho as trezentas onças pertencentes a Blau têm conduta rústicamente correta e devolvem a dinheirama ao portador, estes também “gente boa”. Nenhuma das partes envolvidas nessa trama tem caráter diferente daquele visto até então nos contos das primeiras décadas do século XX.

São sujeitos honestos que sabem se reconhecer perdedores, mas não sem se enfezar nem perder o orgulho, como Bonifácio. No conto “Negro Bonifácio”, quando o concorrente de Nadico perde a carreira e é desprezado, ao vir pagar a aposta, manifesta um traço característico do espírito gaúcho: a arrogância e a valentia. Decide a desfeita armando uma briga muito violenta, “num pensamento o negro boleou a perna, descascou o facão e se veio!... Que peleia mais linda!” (LOPES NETO, 1998, p. 24). A briga não muda o resultado da aposta, mas o perdedor não sai da situação humilhado pela desfeita.

Diante de tantas características que proliferam e se atualizam na nossa literatura dominada por homens, uma não se altera: exatamente aquela que estabelece um juízo machista a respeito da atitude manhosa das mulheres: seus ardis e feitiços. Mulheres como Tudinha, com manha e beleza,

provocam atitudes destemperadas nos homens, além dos gestos inexplicáveis que elas mesmas, vez por outra, praticam: –estancieiras ou peonas, é tudo a mesma cousa... tudo é bicho caborteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro velho!...” (LOPES NETO, 1998, p. 27)

O peso da experiência e a autoconfiança transparecem em personagens como Jango Jorge, de –Contrabandista”. Ao apresentá-lo, o autor mostra-nos que este gaúcho, com a experiência de nove décadas de existência, –conhecia as querências, pelo faro (...), pelo ouvido (...) e até pelo gosto (...)” (LOPES NETO, 1998, p. 91). Tanto que entendeu ser capaz de, às vésperas do casamento da filha, trazer o vestido e o véu do lado de lá da fronteira, o último presente que o pai – gaúcho ousado e destemido - lhe traria.

Ambiciosos sempre houve. Aqui no sul, como em qualquer parte do mundo, existem os que se forram e não se bastam nunca, assim como aqueles que se amparam mais no brio do que no acúmulo. Exemplo destes últimos é o mesmo Jango Jorge, que com tantos anos de atividades ligadas ao contrabando poderia ter feito a fortuna, gozando de conforto e descanso, mas ainda era um –gaúcho quebralhão, e despilchado sempre, por ser muito de mãos abertas.” (LOPES NETO, 1998, p. 91). Como Jango Jorge sempre fora –maioral nestes estropícios” (p. 95), exatamente pelo orgulho de que tratamos há pouco, foi abatido pela guarda, pois se negou a entregar o pacote com o vestido da filha:

A guarda nos deu em cima...tomou os cargueiros...E mataram o capitão, porque ele avançou sozinho pra mula ponteira e suspendeu um pacote que vinha solto...e ainda amarrou no corpo... Aí foi que o crivaram de balas...parado...Os ordinários!...Tivemos que brigar, pra tomar o corpo! (LOPES NETO, 1998, p. 96).

Por outro lado, não podemos desconsiderar uma das frases utilizadas por Lopes Neto quando passa a explicar sobre a atividade do contrabando no Rio Grande do Sul (nesse conto –Contrabandista”), dizendo que a mesma ambição de que falamos, e está espalhada no tempo e no espaço, tomara conta da atividade: –entrou nos homens a sedução de ganhar barato: bastava ser campeiro e destorcido.” (LOPES NETO, 1998, p. 94). Já nas primeiras décadas do século XX há duas forças em oposição, a do –ser” e a do –ter”; logo, não são privilégios da modernidade.

No conto –Penar de velhos” (Lopes Neto) transparecem, por intermédio do velho pai (ele não tem nome) de Binga Cruz (o menino protagonista), duas características, uma inegavelmente regional, o apego desmedido ao cavalo, e outra fortemente universal, o amor soberano pelo filho. Quando o guri apronta uma –eriançada” (p. 109) que leva o bagual do pai à morte, a reação do fazendeiro é castigá-lo com uma surra, –ali o velho andou mal... ali no mais, a vista da peonada, quis sovar o filho... e quando o guri viu o rabo-de-tatu no ar... quebrou o corpo, disparou...” (LOPES NETO, 1998, p. 109). No entanto, quando não sabem mais do paradeiro do menino, o

esmorecimento foi afetando pai e mãe, até levá-los à morte: “o velho foi descuidando das lavouras (...) pitava muito (...) a peonada já nem podia arranhar nas violas...” (LOPES NETO, 1998, p. 109). O que percebemos é que, no momento de raiva, o ímpeto foi o de castigar pesado, e nessa hora é a raça gaúcha que pesa; porém, naquela outra hora de dor mais profunda por não saber o paradeiro do filho foi o desencanto pela vida que se apoderou dos sentimentos desse velho fazendeiro. É a alma de um pai entristecido que imperiosamente domina a do gaúcho, e assim seria em qualquer ser humano, em qualquer tempo. Não há comparativo possível entre a perda de um cavalo e a perda de um filho, nem mesmo para o gaúcho mais regionalmente típico. O universalismo ultrapassa de maneira soberana o regionalismo.

Não é apenas por meio do velho fazendeiro que ressaltamos características importantes; também podemos dizer que com a fuga de Binga reconhecemos outro sentimento típico, o da vergonha, característica que, sabemos, é universal, mas muito especial e fortemente calcada no espírito gaúcho em várias páginas que ilustram as primeiras obras do regionalismo gaúcho, nos contos de *Tapera*, 1911, e *Contos Gauchescos*, 1912. Desde a mais tenra idade o gaúcho já cresce dominado por esse sentimento de orgulho, que só vai desaparecer depois do processo de marginalização que se opera nas décadas de 1980, quando o gaúcho faraquiano se entrega às atividades do roubo e contrabando para obter subsistência e para colocar comida na mesa.

A comparação do homem com o animal é uma prática da literatura que foi sendo adotada com intenções diferentes, desde o Romantismo até chegarmos ao Modernismo, quando gênios da literatura brasileira estabeleceram essa relação para demonstrar a miséria (da essência e da existência) da vida humana: José de Alencar comparou a beleza e pureza da mulher com a natureza em *Iracema*; Aluísio de Azevedo utilizou-se da zoomorfização em *O cortiço*; Graciliano Ramos abordou a sensação humilhante de Fabiano, equiparando-se a “um bicho” em *Vidas secas*; Manuel Bandeira aproximou os dois seres no poema “O bicho”.

Especificamente no nosso contexto do Pré-Modernismo, João Simões Lopes Neto antecipou essa denúncia utilizando o conto “Batendo orelha”, que, mais do que o tema, também apresenta forma inovadora para comparar a evolução da vida de um cavalo e a de um gaúcho. Nada heroica é essa existência, tanto para um, quanto para outro, predestinados a percorrer certos caminhos, verdadeiros ritos de passagem; homem e cavalo originários de bom berço finam-se na indigência. Ambos são conduzidos à regra e ao rigor, levam os anos sem brilhantismo, deixam-se seduzir pelo vício e fracassam. O fatalismo é o que se depreende dessa leitura, uma predestinação de que nem mesmo a raça gaúcha está isenta.

8.1.3 O “gaúcho” de Cyro Martins

Temístocles Linhares alerta em sua obra escrita em 1978 que nas produções regionalistas contemporâneas à sua publicação já se percebem o peso do estilo da vida urbana e as influências estrangeiras provenientes da emigração: “são dois fatores, esses, inevitáveis na alteração de hábitos, contra os quais se torna de todo inútil reagir. Não seria assim mais possível falar hoje na existência de um regionalismo puro.” (p. 50) Apesar de que o “hoje” referido por Linhares se trate das décadas de 1960 e 1970, já é possível relacionar esse peso da vida urbana nos contos de Cyro Martins (escritos na década de 1930). O tipo de gaúcho surgido dessa realidade também já não é mais um gaúcho puro.

Mesmo sabendo que no chamado Romance de 30, no Brasil, o gênero conto não teve destaque, compreendemos a força do regionalismo nesse período e o avanço dessa tendência na nossa literatura nacional. Nomes dos mais expressivos do regionalismo brasileiro e, talvez, do maior regionalista gaúcho, Erico Verissimo, trouxeram a público seus títulos mais nobres, permitindo uma compreensão da amplitude do regionalismo agravadamente crítico. Este viés da literatura regional ainda se apresentava embotado, pois nos anos anteriores a 1930 ainda era possível ver o espaço regional como o melhor lugar para se viver. O conhecimento disso se deu com o grupo dos romancistas da geração de 1930, ao qual pertence, entre outros, Cyro Martins, exatamente no período em que este autor criou o gaúcho a pé. Por ter sido talvez mais romancista do que contista (estamos falando na quantidade de sua produção), recorreremos a um comentário de Temístocles Linhares sobre o gênero romance que adequamos às produções martinianas de contos:

Verdadeiras descobertas foram feitas, então, não só em torno da terra como do homem e seus costumes, de seus antagonismos inter-regionais, a se verificarem mais no espaço social e cultural do que no espaço físico, dentro naturalmente da uniformidade cultural básica que faz do Brasil uma confederação e não uma vasta hospedaria ou casa de pensão. (1978, p. 52).

Esse espaço mais social e cultural do que físico é verificado no conto de abertura da obra *Paz nos campos*, “Alma gaudéria”, um desfile de personagens que representam a coletividade, mais do que a individualidade. Um grupo social que se reúne para uma festa típica da campanha é representado, o qual se envolve com carteados, baile, comilança, jogos e carreiras. As personagens são a representação típica do gaúcho pós-geração de 1930, que se locomove ora a cavalo, ora de automóvel. Essa união, aparentemente indolor, é representativa de uma transição:

Depois de 30 sim, começaram a se desenhar as novas fisionomias regionais; mas já não é tanto a vida arcaica e mitizável que afeta os narradores da província, quanto a sua crise material, e, daí a depressão que se estende da cidade ao campo, ambos cada vez mais invadidos pela frente capitalista do primeiro pós-guerra. (BOSI, 1974. p. 12).

É nesse período que o Nordeste assistiu à transição dos engenhos para usinas, um difícil reconhecimento de que latifúndios não tinham tanto poder de fogo quanto à chegada da modernização. Assim, outras regiões também empreenderam a transições não menos dolorosas, como a que ocorria entre o campo e a cidade. João Parede é uma dessas personagens: é coimeiro, veio para chefiar o jogo –alto, ruivo, delicado, quietão, chapéu abudo caído sobre os olhos relacionado com a gaudagem, resvalava entre o povo ajeitando outras mesas, com perícia toda sua, feita da prática de anos.” (MARTINS, 1957, p. 9). Como não se manifesta confusão ou dúvida sobre o resultado do jogo, depreendem-se honestidade e retidão na conduta deste gaúcho, que, além de tudo, é bem relacionado.

Alegria e gosto pela prosa prolongada continuam sendo característica do gaúcho desde as primeiras décadas do século XX até esses contos da década de 1930. O dono da casa onde se realizava o baile era “buenacho e gostava de alegria” (MARTINS, 1957, p. 10); logo arrecadou tantos pares para a dança que teve de desocupar o quarto do casal, mas mesmo assim, ficaram pessoas paradas por falta de lugar. E havia de tudo nessa junção: aquele que fala demais, como o Jacinto “quando pegava um para falar do Canabarro, esse não dançava mais a noite inteira” (p. 10); aqueles agitados, como o Florêncio, com “jãão de tempestade” (p. 10).

No entanto, entre tantas conversas, o assunto preferido são os cavalos (não os automóveis). Os palpites e apostas em torno das carreiras são o que mais envolvem os diálogos do conto, e a variedade de denominações que os cavalos recebem é um desfile de sinonímia indecifrável aos estranhos a esse meio. Logo no primeiro parágrafo, observando a chegada das pessoas pelas coxilhas, a narrativa dá conta da chegada dos cavalos: “um pingo escarceou. Trotou curto...” (MARTINS, 1957, p. 9), “é o tordilho da Coxilha.” (p. 9). E com o passar do dia mais pessoas se unem à festa, mas sempre a cavalo: “de madrugada alta, ouviu-se um tropel no piquete.” (p. 10). Tanto é tema central que, quando um dos figurantes dá mais atenção à bebida que à montaria, causa espanto: “Quando apareceu o dono se queixando do compositor, que se metera na canha e descuidara o cavalo, ninguém acreditou. Na certa era coisa arreglada.” (p.11). E a partir daí, os comentários todos são em torno desse assunto: “Aquela eguita me agrada.”, “...entrou no trilho o zaino silhão do Cantagalo”, “O flete era retacão, quartudo, grosso de encontro, e guapo...”, “Poucas partidas e o galopador levou o parelheiro”, “O zaino velho ta afiado”, “estrondos das patas do zaino retumbando o chão”, “aquela rapaziada alegre, equilibrando-se ágil no lombo dos fletes”, “o zaino cruzou a ponta da cancha”, “e o cavalo cada vez pegava mais carreira, como solto”, “o pingo

se espichou, chato...”. E assim se seguem mais duas páginas, com referências em todos os parágrafos, utilizando um vocabulário abundante: *pingo, bagual, matungo, pangaré, douradilho, zaino, mancarrão*.

Temístocles Linhares faz um alerta, em concordância com Lucia Miguel Pereira, de que é preciso ter o cuidado de não se desintegrar o indivíduo da humanidade, considerando-o apenas uma síntese do meio; perder o momento da extensão do regionalismo ao âmbito universal, dando preferência a elementos de ligação da personagem ao seu ambiente, para isolá-la das demais criaturas, sem se interessar pelo seu conteúdo pessoal ou relativamente livre, justamente a parcela universal nela contida e que muitas vezes é a mais digna de interesse.” (LINHARES, 1978, p. 50). Essa universalização é perseguida nitidamente pelos nossos textos e, apesar da tênue linha entre os seres individuais e os coletivos de um conto como “Alma gaudéria”, de Cyro Martins, percebemos que a aparente unificação de tipos diferentes numa mesma cancha de jogo do osso é, na verdade, uma reunião de indivíduos com histórias muito particulares, advindos das redondezas da fronteira, lutadores todos da Revolução de 23, num encontro democrático de vencedores, vencidos e dissidentes.

A junção trata-se do primeiro encontro pós-revolução: “os aficionados tentavam a sorte. Lá estava o índio pé no chão, o de bota de lona, o de bombacha e botas finas, e o colarinho e gravata, nivelados todos pela força do ambiente.” (MARTINS, 1957, p. 12). O “ambiente” aqui referido, mais do que as “earreiras”, é um momento festivo de tentativa de reaproximação de adversários e reconhecimento de heróis. Um sentimento emaranha esses seres numa mesma cancha, a tão esperada calma, e nada mais universal do que o desejo de paz num mundo que não consegue ficar por muito tempo sem guerrear:

Era a primeira grande reunião a realizar-se em toda aquela ampla redondeza de fronteira, depois de 23. Fazia um ano e pouco que se firmara a paz. Muito inimigos agora, que eram amigos antes. Ressentimentos fundos. Separações definitivas. Mas também abraços leais de combatentes adversários, que reatavam a velha camaradagem. Predominava o impulso de reconciliação. Cansados da guerra, exaustos dos castelhanos, desejavam a mesma paz antiga, anterior às divisas separadoras. Mas esse anseio de paz não matava a admiração pelos que se destacaram na luta. Mostrava-se com respeito, aos curiosos, a figura dos heróis. (MARTINS, 1954, p. 12).

8.1.4 O “gaúcho” de Sérgio Faraco

Ao chegarmos às décadas que nos aproximam do final do século XX, percebemos que “o processo modernizador do capitalismo tende a por de parte o puro regional” (BOSI, 1974, p. 22). Os

textos do neorealismo, entre os quais encaixamos Cyro Martins, vão sendo substituídos por uma literatura fragmentária, com manifestações caóticas, uma literatura introspectiva.

No encerramento de seu capítulo sobre o conto brasileiro contemporâneo, Bosi apresenta uma oscilação do conto entre o “retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo” (1974, p. 22), enfim, entre o texto social e o da consciência. Até meados da década de 1970, essa era a dupla divisão do gênero. Mesmo surgido depois da obra de Bosi, e, portanto, não passível de análise por este autor, podemos dizer que o conto regionalista de Sérgio Faraco pode estar inserido no *retrato da brutalidade* - uma brutalidade diversa daquela do início de nosso regionalismo, próxima da rusticidade. As personagens faraquianas, criadas na década de 1980, estão brutalizadas pela decadência das tradições, pela depauperação, pela falta de perspectivas. Nessas faltas compreendemos existências tangenciando a marginalidade; vidas com trajetórias diversas da dignidade que percebemos até aqui nos contos de Maya, Lopes Neto e Martins.

Há, no entanto, dois aspectos a salientar. Primeiro, quando lemos “*É lá no campo*”, percebemos que o passar dos anos entre a obra de Maya (1911) e Faraco (1986) não alterou algumas tradições que já se mostram nos novos e ainda permanecem calcadas nos velhos. Os ginetes que vêm para o velório - o velho López e seu filho - representam duas gerações que viajam juntas para cumprir “um dever solene”; a refeição é servida a todos, mas “não chegaram a matear depois, como cumpria” (FARACO, 1987, p. 8), e no final do conto lemos que se preparam todos “para uma roda de truco”, regada por uma boa caninha.

Outra tradição seguida quase que mecanicamente por algumas personagens é a religiosidade. Assim, o menino Joca, ao chegar ao velório (“*É lá no campo*”), encontra Vicente e logo se apresenta com um “A bênção, padrinho” (FARACO, 1987, p. 8); Cuertino, ao chegar perto do morto, “esmerou-se num pelo-sinal pausado e respeitoso.” (FARACO, 1987, p. 11). Passam-se os anos, mas na campanha gaúcha o ritual diante dos mais velhos ou diante da morte merece sempre o mesmo respeito.

Outro aspecto é o do trabalho, pois já é mais fácil encontrar entre as personagens deste final de século gaúchos sem ocupação. Nem todos os gaúchos que aparecem nos contos de *Noite de matar um homem* são da raça dos trabalhadores, seja porque não têm vocação para a lida, seja porque as oportunidades de trabalho que apresentam comida na mesa e cobres na cinta não são mais abundantes. No conto “*Dois guaxos*”, além do tipo provocador e folgado que o índio Cacho representa, vemos que o pai de Maninho e Aninha era um

velho que nunca prestara e tinha piorado depois da morte da mulher, gambaziando até em dia de semana e judiando dos filhos por qualquer nonada. Agora acolhera com aquele traste indiático, aquele bugre calavera e muito alcaide, que viera do Bororé para ajudar na lida e era dia e noite mamando num gargalo ou ensebando o baralho espanhol. (FARACO, 1987, p. 15)

Outra personagem que se desvia do trabalho para o contrabando (ou podemos dizer que pratica outro tipo de trabalho?) é Tio Joca, no conto narrado por um guri - “Fravessia” -, que envolve as personagens em uma noite de chuvarada e frustração: “Metete a encomenda n’água. Três ventiladores, vidros de perfume e dezenas de *cashmeres*, nosso tesouro inteiro no rio. O tio começou a assobiar alto uma velha milonga, logo abafada pelo ruído de um motor em marcha lenta...” (FARACO, 1987, p. 28).

Tio Joca não apenas pratica o *chibo*, como ensina o ofício ao guri que o acompanha; desta geração surgirá, possivelmente, o homem descrente da vida no interior, onde se frustra, e nem mesmo a atividade ilegal consegue garantir o seu sustento. A característica daqui depreendida é a do indivíduo enfraquecido pela desesperança. O rapaz Maninho e tio Joca, respectivamente, nos finais dos contos “Dois guaxos” e “Fravessia”, cedem à força da situação, ao fatalismo do lugar, ao desencanto de uma época sem perspectivas. Maninho coloca o pé na estrada “porque queria conhecer outras gentes (...) saber de que trastes se compunha o mundaréu” (FARACO, 1987, p. 18), e Tio Joca, diante de mais uma derrota, fica “imóvel, teso (...) a gente chegava a desconfiar de que ele estava chorando...” (FARACO, 1987, p. 29). Ambos esperam e desesperam com a mesma fraqueza de alma.

O primeiro desistiu, o segundo desanimou. Possivelmente, Tio Joca, ao fitar a sombra densa do rio, também pensava em novos rumos, talvez impraticáveis para alguém atado às pessoas que dependem dele. Não é grande a diferença que separa essas duas personagens. A insistência de tio Joca e a desistência de Maninho estão divididas apenas pela idade, pela época da vida em que cada um está. O rapaz órfão não dá valor ao pai, sente perdida a irmã, não possui bens, é *solito*, a sua sensação é de que ninguém sentiria sua falta, não leva presilha alguma daquele espaço (excetuando-se o túmulo da mãe). Quanto ao tio Joca, não fica difícil imaginar ser ele um homem maduro; apesar de não referir mulher nem filhos, parece ser um homem experiente da lida, conhecedor das manobras do tempo, habilidoso em vigiar o lanchão dos fuzileiros e ágil para se desvencilhar das encomendas. Além de tudo, demonstra ter vínculos familiares e de amizade: ele chama dona Zaira de comadre; o narrador chama-o de tio e demonstra ser conhecido dos homens com quem vai recolher as encomendas. Sem dúvida, esta personagem está bem mais atrelada ao espaço miserável que a cerca do que Maninho (que só sente deixar a cruz da velha mãe morta).

Outro conto de Faraco que aborda a atividade ilegal é “A voz do coração”. Não diferente de tio Joca (“Fravessia”), o narrador (inominado) deste conto, mais Pacho e Maidana, tenta sobreviver degradando-se e, não raras vezes, fracassando. A investida narrada pelo conto envolve roubo, perseguição, fuga, ferimentos e morte. O momento de maior tensão (quando também o nome do conto é referido) é o da decisão que o narrador toma de apoiar o assassinato do perseguidor: “É era preciso. Naquele cu de mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre, o que podia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração?” (FARACO, 1987, p. 49) Maidana, um dos companheiros que fica pelo caminho, é atingido (e morre); o narrador fere-se gravemente e perde muito sangue e Pacho atira nas costas de um dos capangas do fazendeiro: “Me mataram – gritou – Hijo de la gran puta, me mataram!” (FARACO, 1987, p. 49).

O estágio de desumanização dessas personagens supera aquele já tão comentado pela crítica literária, entre o vaqueiro Fabiano e a cachorra Baleia (*Vidas secas*, Graciliano Ramos): “como dois bichos, andando de quatro, nos metemos no mato e íamos ouvindo, cada vez mais espaçados, distantes, o grito do moribundo...” (FARACO, 1987, p. 49-50). Essa superação se dá porque, além desse processo de se sentirem bichos, em virtude da depauperação, a moral e ética de Maidana e do narrador apresentam-se completamente degradadas; eles assistem ao fato de um companheiro ser assassinado e vingam-se assassinando também um cabra. São pobres, são ladrões, são assassinos..., ciclo que não termina, pois a mulher e o filho do companheiro morto (Maidana) entrariam no mesmo processo de degradação: ela, certamente, iria “cair na vida” e o menino, “não morrendo pesteadado, ia ser ladrão que nem a gente.” (FARACO, 1987, p. 49).

“Hombre” segue o mesmo caminho, pois os protagonistas se dão mal na caçada e falam em roubar galinhas. Essas atividades ilícitas fazem já parte da vida dessas pessoas. Percebemos isso pela solução que Pacho dá à perseguição dos homens de Eugênio Tourn: o narrador fura o barco que eles usavam para exterminar os capincheiros (como eles) da região. Os homens afundavam, mas Pacho, questionado sobre se esses (que estavam no barco furado) chegariam à margem, responde: “A metade sempre chega. (...) Os outros já merdearam.” (FARACO, 1987, p. 84). É a banalização da morte, a força do destino desgraçado contaminando os do lugar. Pacho, contando histórias dos destinos dessa gente, fala de Agostinho Manco, que “já preso no Alvear já vai pra um ano...” (85), de Ardósia, a mulher dele, que “já fazendo a vida no Arizona, o puteiro...” (85); de Testão, que desapareceu, a “mas a gente sabe que acabaram com a raça dele no facão... e até caparam ele.” (85). Diz isso reconhecendo que a revanche é um “negócio imundo”, mas é preciso se acostumar.

A dignidade perdida e a morte banalizada já reafirmam a decadência do novo gaúcho que surge na literatura regionalista nesses fins de século XX.

Alguns sentimentos se alteram, outros são permanentes, e nesse momento descobrimos o conteúdo universal de que é capaz Sérgio Faraco por intermédio dessas personagens tão plenas de emoção. O amor, o mais universal e persistente dos sentimentos humanos, presença obrigatória na maior parte da literatura que se pretende eterna, surge célebre nas páginas de alguns de seus contos. Um exemplo dessa universalidade se depreende da personagem Maninho, de “Dois guaxos”, em, pelo menos, dois momentos: quando o rapaz se ajoelha ao lado da irmã que está dormindo e olha aquele corpo que tinha sido entregue a um chiru “desdentado como o Cacho”, ele sente a falta “de alguma coisa que não sabia bem o que era e já se perguntava, afinal, se não era o tal de *amor*.” (1987, p. 18).

Outro exemplo do mais profundo amor que não desacompanha Maninho e é, possivelmente, um exemplo das relações mais universais da raça humana é a ligação do filho com a mãe. Afinal, pode o homem não encontrar amor em nenhum par, mas se está aqui é porque se originou de uma mãe, de uma gestação, que não é um instante, mas uma relação que com nenhuma outra pode ser equiparada. Essa ligação é irrefutável, de modo que os que se negam ou são furtados a ela mais atrelados ficam, pelas dores, pela ausência, pela negação, ou, no dizer de Manuel Bandeira, “pelo que poderia ter sido e não foi”.

Na sua imaturidade de menino que ficou órfão de mãe, Maninho tomou corpo sendo maltratado pelo pai e assistindo ao velho adormecer com um copo de canha e um baralho de truco na mão. Nunca teve em seu catre outra mulher que não fosse o colo maternal da irmãzinha, que o protegia em noites de temporal. Sozinho, amassando com a mão um punhal que não perdia de vista, humilhado por um pai beberrão e uma irmã com sina de ser uma perdida, coloca-se no mundo atrás de uma esperança pautada unicamente nesse sentimento que guarda em seu coração – o amor –, construído sob a rusticidade de uma teoria tão fundamental quanto a vida: a de que as mães não deveriam faltar. Assim, a falta que Maninho sente da mãe falecida é, por vezes, um lamento: “as mães não deviam morrer tão cedo, na falta delas a família bichava e todo mundo parecia mais solito, espremido no seu cada qual como rato em guampa...” (1987, p. 17), e, por vezes, uma saudade: “um dia, um dia muito distante – quem saberia? – talvez até voltasse (...) voltar par subir o cerrito de pedra nos fundos do campinho, para atirar uma flor na cruz de pau da velha morta, de quem, agora mais do que nunca, sentia tanta saudade.”

Os sentimentos mais universais que regionais continuam percorrendo os contos de Faraco em “Travessia”, “A voz do coração” e “Hombre”. Esses três enredos ilustram a sensação de derrota que invade mais do que as personagens faraquianas, ou seja, os homens ainda ligados ao campo dos fins do século XX. Os protagonistas narradores inominados – o sobrinho de Tio Joca (“Travessia”), o companheiro de Maidana e Pacho (“A voz do coração”) e o compadre de Pacho (“Hombre”) – acostumaram-se a ir sobrevivendo com indigência ainda nesse espaço rural da fronteira, ou se

renderam à cidade, mas seguem carregados de uma frustração típica de quem se afastou da sua história.

Em “Hombre”, o ambiente onde cresce o menino (sobrinho de tio Joca) é pleno de relações de amizade e carinho: a mulher de André Vicente quer tanto bem ao menino que já o convidara a morar com ela, depois de ter preparado um carreteiro com um garrafão de vinho para receber os amigos que chegaram sem avisar. Uma pessoa faz oração para o pedido de outra; os carregamentos das encomendas são em conjunto. No entanto, a atividade mais conhecida neste lugar de compadrio é o contrabando, que já há algum tempo não dá mais sustento, muito menos segurança, a essa gente. Contudo, em meio a todo o clima de companheirismo, a decepção é imperiosa e o sentimento mais forte que nos fica desta leitura é a visão que o menino tem do tio no último parágrafo do conto: o olhar de tristeza de tio Joca, que “hegava a desconfiar de que ele estava era chorando”, mas também a firme sensação de que, parafraseando Euclides da Cunha, tio Joca, assim como toda aquela gente ali, “era, antes de tudo, um forte”.

Dentre os cinco contos de Faraco, o que apresenta discursos e episódios de maior indignação é “A voz do coração”. O narrador, com um ferimento sério nas costelas, vê seu companheiro ser morto e acaba vingando com um tiro no meio das costas um dos que despacharam o amigo; tem plena consciência da humilhação pela qual passam e sente-se menor que um bicho: “Prezava-se o bicho, e o homem era um ladrão fodido, um criminoso. Como se só os abastados pudessem comer, dormir e ter família. Pobre Maidana, a mulher e o filho esperando e ele morrendo ali, a tiro e dentada de cachorro, como morria qualquer zorrilho.” (FARACO, 1986, p. 48).

O mesmo sentimento de derrota emana do conto final “Hombre”. Não é apenas o fracasso de quem é do lugar e sabe que não há mais do que viver ali naquela fronteira, mas também o de quem se rendeu e abandonou essa vida e foi para a cidade. O narrador, que veio da cidade para o batizado de seu afilhado, sabe que precisam matar algum animal (alheio) para essa comemoração, e o insucesso da investida se dá porque o narrador erra o tiro. A solução, roubar galinha. Tão decadente é essa vida que Pacho (o compadre) chama o período que tinham antes da fiscalização de “decente”: “A gente se defendia e a vida era decente. Aí eles começaram a enricar e a se conchavar uns com os outros, mandaram a lei e a capangada, querem a bicharada viva e a gente que se foda...” (FARACO, 1986, p. 84). Isso tudo não sem reconhecer que o que fazem é imundo: “aqui no rio a gente fica que nem porco, se acostuma com tudo.” (FARACO, 1986, p. 85). A certeza de que “não se acostumaria” a isso não tira do narrador o nó na garganta e a tristeza, retratada numa milonga que fala de amigos mortos e que o “mordia fundo no coração”.

8.2 O gaúcho e seu trabalho através do século XX

A atividade profissional desenvolvida pelo homem sempre foi sua referência, tanto que não se apresenta um homem sem logo identificar em que trabalha. A identificação moderna das pessoas está intimamente relacionada ao meio onde desenvolvem suas habilidades, até porque passam um terço de sua vida diária envolvidas com seu trabalho. Se o trabalho faz parte do perfil da pessoa, é importante pensarmos na evolução das atividades que envolveram o gaúcho no decorrer do século XX, por meio das personagens nos contos de Maya, Lopes Neto, Martins e Faraco.

Avaliaremos se é possível verificar nessas personagens uma renovação, estagnação ou abandono das atividades campeiras típicas do ser regional do Rio Grande do Sul.

Existem atividades típicas em cada região, pelas necessidades que o espaço impõe. Há espaços rurais propícios a uma ou outra cultura ou criação: serrados propícios a um tipo de criação, caatingas predispostas a culturas específicas, assim como o Pantanal e a Mata Atlântica. Há também a definição da atividade pelo clima de cada região. Tudo isso se manifesta de maneira definida dentro do imenso território brasileiro e traça, por força das circunstâncias climáticas e da realidade geográfica, uma série de atividades rurais típicas de cada estado brasileiro.

Com a intenção de avaliar o quanto a modernização atingiu os campos gaúchos e em que função os gaúchos ocupam a maior parte de seu tempo (e a ligação desta ao regionalismo), seguiremos a trajetória cronológica das publicações das quatro obras que estamos estudando.

O conto homônimo com o qual iniciamos a análise de *Tapera* (Alcides Maya) não nos fornece nenhuma personagem vinculada à atividade profissional, visto que a morada é personificada e nela não reside ninguém; é o narrador quem dialoga com a tapera, e não se depreende nenhuma profissão desta conversa. É claro que, ao avistarmos uma moradia, supomos alguém ligado a ela, que a construiu, que mora ali. Então, por quem e por que ela foi abandonada? Já no segundo parágrafo o narrador supõe que a tapera sucumbiu a “algum pampeiro” e, na busca de um passado glorioso, que ainda emana do estigma heróico do *monarca das coxilhas*, lamenta que ela não tenha sido tombada em situação de guerra ou tragédia. A única presença humana é “o homem que passa”, alguém que conhece o histórico da morada – “foi aqui”, e, por isso mesmo, alguém do lugar. Que lugar? “No sertão”, “no pampa”! Onde batem “nossos ventos sibilantes do sul” (2003, p. 38-39). Não poderia ser qualquer morada, pois relembra o lugar onde “remulam os palas no horizonte” e “dos fogões os vapores pampianos”. Assim, o único morador possível é o homem simples (porque a morada foi um “reto humilde”) com as lidas que o campo impõe.

No conto “Por vingança”, Maya traz como protagonista Chico Pedro, um homem trabalhador, “topando tudo sem nunca se lastimar” (p. 42), um “agregado da Várzea grande” (p. 45),

campeiro e vaqueiro. Ao seu redor todos praticam lidas campeiras: o capataz (e compadre de Chico) que vem lhe dar o aviso de que deve deixar sua morada em três dias tem família e cria gado, conforme fica explícito na frase: “enquanto isso, vou floreando o laço descansado, a minha tropilha engorda e a minha china se arredonda...” (2003, p. 42). Quando Chico lembra o passado, não nos são apresentadas outras atividades muito diversas de trabalho, pois gostava das carreiras e de tocar viola, que aprendera em uma carreteada; nem fugia da luta, como aconteceu quando a guerra civil foi deflagrada. Já depois da constituição da família, os seus filhos brincam ou já se iniciam no trabalho com atividades iguais às do pai: o filho mais moço (referido como “eriuolo da estância”) brinca com uma gadaria de osso, encerrada em um curral de taquaras; o primogênito, já mais experiente, mete o gado no chiqueirador e é estimulado pelo pai, que o repreende nas artes infantis dizendo “—istas em idade de trabalhar. Ver as vacas!” (p. 49). Ao justificar a sua saída de casa para encontrar solução para a expulsão, Chico Pedro diz à mulher que viajaria: “tenho que trazer uns touros lá das bandas de Lavras.” Ao chegar à fazenda de coronel Maurício Alves (a fazenda e o coronel da acolhida), o protagonista avista atividades rotineiramente conhecidas, as quais continuaria realizando quando se bandeasse para o lado do coronel, ou seja, outro temperamento, mas o mesmo trabalho:

gauchada de cócoras junto à fogueira que se improvisara conta a cerca de pedra do curral, *peões* (sic) lidavam perto, uns atendendo ao fado tambeiro, outros no galpão, dependurando freios e buçales ou passando em revista aprestos de viagem (...) um caboclinho tangia a cantarolar o rebanho de ovelhas, ora todo junto, em marcha célere, ora esmadrigado, aos lotes, esponteando à passagem as gramíneas tenras do caminho... (p. 51)

Seguindo a leitura, temos “Charqueada”, que apresenta peões exercendo uma prática comum em muitas das fazendas dos verões na campanha, uma lida incansável, repetitiva, monótona, pesarosa, acompanhada de um cenário de sangue quente, estrumeira e revoos de corvos, que rendeu fortuna a muitos fazendeiros nos fins do século XIX e início do XX. O dia de trabalho de um peão charqueador é pesado, “um dia farto de labor”, “e atacava-se o trabalho”. Nessas paragens a paisagem é propícia à pecuária e quase não se avistam lavouras:

Faltava àquelas terras, incessantemente calcadas à passagem das tropas ondeante das messes louras. Dominava-as o ervaçal; rara era a flor silvestre, margarida ou minuana, flor charrua ou malvaíscio, a embelecê-las; e, sem descontinuar, perseverava a rolda* (*ronda) negra dos abutres, perseverava o revoejo furtacor das lúcias* (*folha em forma de vaso) verdes, perseverava a poeirada das marchas lentas a caminho da encerra assassina. (MAYA, 2003, p. 77).

Assim, sabemos que a atividade com a lavoura é bem mais rara na campanha, pois a peonada, em geral, está mais ligada ao cuidado, transporte ou abate do gado.

Em “Saudade” o protagonista é o mais típico que se pode encontrar num conto gauchesco: um cavalo. O douradilho protagonista divide a cena com outros animais de montaria e nenhum humano mistura-se ao cenário. Porém, a exemplo da descrição da tapera que lemos ao abrir este livro de contos, não há presença humana nessas páginas; assim, fica evidente a conclusão de que o animal referido não realiza nenhuma atividade de trabalho, uma vez que sabemos que esta só pode ser conduzida por um cavaleiro. Além disso, a referência é de que o protagonista “jamais fora potro de sinuelo” e “disparava em revolta ao despontarem nas planícies os gaúchos.” Porém, adiante, foi vendido e caiu em uma “estiva (...) tentando desvincilhar-se das rijas sogas que o peavam, colhera-o um dos laços atirados contra ele e tivera de acompanhar uma quadrilha estranha, ao atrevido serpear dos estalantes relhadores”, mas “fugiu, cortando, sozinho, guiado pelo instinto, rasas amplidões...” (p. 134) até retornar ao capão natalício, onde, ao descrever o cenário, o narrador nos apresenta uma ponta de gado a pastar. De todas as investidas e escapadas do douradilho protagonista depreende-se, mais uma vez, a atividade com a pecuária. A insistência em domar cavalos encontrados soltos pelos campos selvagens é típica de um grupo social que utiliza, incansavelmente, esse meio para o seu trabalho.

Por fim, no conto “Inimigos” temos dois filhos de um fazendeiro: Andrezito, o mais velho, e João Carlos, ambos, a exemplo do pai, desenvolvendo atividades com o gado. Encontramos neste texto, pela primeira vez em nossas leituras de Maya, a cultura letrada trazendo sua colaboração ao campo, por intermédio do filho caçula do fazendeiro Inácio Pereira, que

estivera nos estudos, viajara, mantinha amizades ilustres, iniciadas no colégio, correspondia-se com alguns centros pastoris, aspirava a uma transformação completa da pecuária. Membro do Conselho Municipal, apresentara o projeto de uma escola agrícola na vila, falava em colonizar as terras devolutas no município, sonhava com a fundação de uma charqueada à moderna, queria estradas.. (p. 140)

Pela primeira vez, portanto, temos referência a essa interferência que sabemos irreversível entre a *cultura da escola e a da selva* (como dizia Oswald de Andrade), mas ainda aplicada à pecuária. Vemos isso no exemplo acima e, ainda, nas ideias modernas trazidas por ele para a reprodução dos touros da criação. Mesmo que a modernidade invada os projetos e estes invadam o campo, um conservadorismo ainda se verifica estabelecido e imutável neste conto: o do acúmulo de terras. O velho fazendeiro, pai do *doutor* e do *ginete*, acabara deixando os dois filhos comandar a estância e praticamente ignorava o ódio que nutriam um pelo outro, e tudo isso não por descuido para com a propriedade, mas preocupado com uma disputa de terras que se arrastava nos tribunais.

João Carlos estudava para ter mais gado no campo e o pai demandava para acumular mais terras, o mesmo objetivo em duas gerações de mentalidades, instrução e idades tão diversas.

Da mesma maneira, ao iniciar a análise de *Contos gauchescos* encontramos Blau Nunes, um tropeiro que transporta “Frezentas onças” relativas à venda de uma tropa de gado de seu patrão. Todas as personagens aqui estão relacionadas ao trabalho com o gado. A primeira expressão do conto é “eu tropeava” (1998, p. 15) e, a partir daí, todas as ações e sensações estão relacionadas a isso: o banho para se refrescar e a sesteada de Blau aconteceram para ele se recuperar da troteada; o cachorro companheiro e o zaino em que está montado são complementos necessários para uma tropeada; as pessoas que encontra pelo caminho, todos comitiva de tropeiros; quando alguma luz de solução para seu drama aparece diante dos seus olhos, Blau pensa em vender o campo e o gado, inclusive a “junta dos jaguanés lavradores”, e quando, enfim, chega ao destino, é na casa de um estancieiro que Blau Nunes entra (provavelmente do seu patrão). Vemos aqui que, na rusticidade da vida deste peão, as lidas são todas com o gado, com uma breve referência de que ele tem bois que lavram a terra, provavelmente cultivando um pedaço pequeno de terra para seu sustento.

“Negro Bonifácio” é o protagonista do conto (homônimo) que vem a seguir. Ele é um domador, mestre na lida com cavalos e, no conto, participa de uma carreira. Os seus dengos são uma chinoca chamada Tudinha, que, corre o boato, seria filha do “capitão Pereirinha, estancieiro, que só ali, nos Guarás, tinha mais de não sei quantas léguas de campo de lei, povoado.” Na morada de Tudinha havia, além do gado e de seu cavalo, uma lavoura, com o que percebemos que o criar e o plantar começam a se alternar, embora este em menor escala do que aquele. Com a descrição de ambas as personagens, o que temos é a festa da carreira, espaço em que todos se reúnem para beber, jogar e apostar, e dessas atividades podemos depreender é que há uma extrema habilidade dos gaúchos no trato com seus cavalos. Por fim, além do nosso contador de histórias oficial de *Contos gauchescos*, assistimos à chegada do juiz de paz, que bem seria necessário em razão da brutalidade das mortes que ali ocorriam.

O protagonista de “Contrabandista” é o gaúcho Jango Jorge, que do alto de seus noventa anos passou a “existência inteira a cruzar os campos da fronteira”, transportando produtos ilegais para o Rio Grande. Não se pode classificar essa atividade propriamente como um trabalho, mas foi, durante muito tempo uma prática desenvolvida quase que oficialmente por muitos gaúchos que moravam junto aos rios de travessia, sendo até mesmo referidas como um serviço, como neste fragmento: “nesse serviço foram-se aficionado alguns gaúchos” (1998, p. 94). Jango tinha vindo de lutas guerreiras e é referido como alguém que lutara na batalha de Ituzaingo, no esquadrão do general José de Abreu. Outra denominação que aparece é a de mascate de campanha, e o conto até mesmo se ocupa em descrever a atividade: “... com baús encangalhados e canastras, que passavam pra lá vazios e voltavam cheios, desovar aqui...” (p. 95). O que sabemos é que este velho gaúcho

acabou indo para o lado de lá da fronteira nessa derradeira viagem, não para transportar encomendas, mas pelo hábito que a atividade nele imprimira: não encontrava outra maneira de comprar o vestido da filha que não fosse por contrabando. Era um serviço arriscado, que, assim como lhe garantira a vida, causou-lhe a morte, e não só deste contrabandista como de muitos gaúchos no decorrer do século passado.

O quarto conto da obra de João Simões Lopes Neto é “Penar de velhos”, cujo enredo se centra na personagem Binga Cruz, filho único que desaparece e deixa o pai, um velho fazendeiro, desolado. O menino, assim como pai, é representado em atividades que nos tornam possível associar suas sinas (tanto nas brincadeiras do guri, quanto nas lidas do pai) à vida campeira. Quando Binga decide laçar uma avestruz, corre ao galpão e encilha um cavalo com tudo à mão; a disparada atrás de seu alvo é por coxilhas, canhadas, “acruzais e buracama de tuco-tuco” (1998, p. 108). O momento mais específico do conto no qual percebemos o envolvimento do fazendeiro com plantação e criação é depois do desaparecimento do menino, quando “o velho foi descuidando das lavouras; já não ia ao rodeio nem montava a cavalo; nas marcações ficava na porteira da mangueira, calado; pitava muito e passava os dias passeando na quinta, na rua das laranjeiras, de chapéu nos olhos e de mãos atrás das costas.” (p. 109).

O conto final desta obra do autor (João Simões Lopes Neto) não apresenta em seu desfecho uma atividade muito tradicional. Apesar de iniciar com um guri criado na vida campeira, “Batendo orelha!...” traz a trajetória de vida de um gaúcho que inicia no campo, passa pelo exército e termina como “arregador de esquina”, pois teve “baixa por incapaz, com o bofe em petição de miséria e saiu da fileira sem mais família e sem saber ofício.” Podemos dizer que Lopes Neto consegue, neste conto, estabelecer por meio do protagonista inominado uma metáfora da vida do gaúcho do início do século XX, aquele que nasce no campo, numa vida festiva, e acaba na cidade, de maneira penosa. O exército, a atividade de carroceiro, a polícia e depois o hospital são atividades e espaços predominantemente urbanos e representam nessa história a decadência do gaúcho. Pode o autor estar alertando para a nova perspectiva da vida gauchesca, que passava, gradualmente, por uma transição, ao encontro da indigência e da morte.

Como vimos que, no final da primeira década do século XX, a urbanidade invadiu a vida no campo, é fácil concluir, portanto que esse avanço não poderia mais ser separado das atividades de trabalho da década de 1930. O que passeia pelos contos de Martins na obra publicada em 1934 ainda é o predomínio de atividades do regionalismo tradicional, porém por vezes aparecem trabalhos surgidos sob o efeito do capitalismo, não diretamente vinculados à vida campeira.

No primeiro conto, “Alma gaudéria”, todo o ambiente é de uma grande festa, onde acontecerão as carreiras, atividade típica do meio rural. No entanto, já percebemos que, ao lado de atividades campeiras, temos as investidas para o comércio:

Faltavam três dias ainda para as carreiras. E já desde a véspera estava chegando gente. Uns, parentes do pessoal da venda outros aficionados do ajutório, adiantaram-se para auxiliar na matança de leitões, carniça de vacas, cordeiros, cozimento de pão e feitura de doces, que eram grandes os planos de comércio. (MARTINS, 1957, p. 9) .

As vendas e os pequenos negócios sempre existiram na campanha, e não é incomum encontrar quem crie ou plante para abastecer esses armazéns, mas já vemos aqui a contaminação da alternativa dos pequenos negócios que vão fazer escala intermediária entre a vida do fazendeiro (grande proprietário) e a dos peões (sem propriedade alguma). Parece que, como num sinal de redenção por contagiar o campo com tantos roncões de automóveis, no final do conto, o autor opta por deixar no cenário da festa extinta uma única personagem: um chiru velho, ~~g~~uasqueiro de profissão”. Depois de uma junção movimentada de gente do campo e da cidade, o que vemos é um cenário bem campeiro, emoldurando a figura de um homem solitário, que ~~a~~rrastou o cepo para baixo do galpão aberto (...) sentou a faquinha na badana, e começou a desquinar uns tentos, devagar.” (MARTINS, 1957, p. 16).

Em ~~G~~uri”, a atividade é de vaqueiros repontando o gado e Nilo, o pequeno ~~t~~inha lástima de não ser homem ainda para andar lá também, correr e se arriscar.” (p. 21). Ricardo, o gaúcho que sucumbe ao atropelo de uma tropa em disparada, é envolto em um cenário de bois batendo aspas, novilha xucra, gritaria, tiros de laço e silvos de boleadeiras pelo ar. É mais um gaúcho que vai ser enterrado na campanha, sucumbindo ao exercício de seu trabalho com o gado.

Clarimundo Guedes, personagem central do conto ~~S~~audade”, é militar, ~~t~~enente em 93(...) veterano da revolução maragata...” (MARTINS, 1957, p. 38); ele emigrou para o Mato Grosso, lá permanecendo por vários anos, porém apenas nos interessa o período de sua estada no Rio Grande do Sul. No recorte episódico desse conto ele é comandante de um piquete, afasta-se do grupo e se achega a uma ponta de coxilha onde vivera ~~a~~ mocidade brava e andarenga” (p. 38). Reconhece o lugar onde ~~d~~ois mil terneiros se encerravam lá. E por dias inteiros se adestrava o braço, na lida intrépida e briosa dos tiros de laço bem medidos...” (p. 39). Era mais um guerreiro (é assim que a personagem é referida quando o conto se encaminha para o final) que crescera convivendo com as lidas com o gado.

Outro conto da seleção é ~~F~~lete”, que traz um casal acostumado com a lida no campo ~~p~~uxada e brava”, ambientados num cenário composto por um galpão e pela ~~m~~ansidão de rebanhos domados” (MARTINS, 1957, p. 35). Dois recortes cinematográficos chamam-nos a atenção e nos auxiliam a perceber um trabalho e uma grande dor nas personagens deste, que é o menor conto de nossa seleção: um é ~~u~~ma mão charrua, tostada de sol, hábil apesar da aspereza da lida...”; o outro, os ~~o~~lhos do homem valente, afeitos à visão das rasuras dilatadas...” Essas duas imagens representam um cansaço que vem da lida campeira, sim, mas, sobretudo, é de uma exaustão maior,

aquela cujo descanso pedido - um descanso para a dor - é no “sossego das pupilas plácidas da mulher”. (p. 35).

E, por fim, temos “Fraste”. Por este conto apresentar como protagonista um “sem serventia”, imaginamos que nenhum trabalho pudesse ser evidenciado nele, no entanto o ambiente em que esse ser vejeta é de lidas campeiras: Tôco circula entre gente que trabalha. Criou-se o rapaz na mesma fazenda que o pai, um peão que fazia carreteadas da safra. Além da alusão à plantação, há uma sobre a criação, quando o autor, elencando o que Tôco não sabe fazer, denomina-o de “mau mandalete. Sempre deixava algum animal nas recolhidas.” (MARTINS, 1957, p. 45).

Por sua vez, nos contos de Sérgio Faraco encontramos, no texto de abertura da obra *Noite de matar um homem*, dois ginetes. As personagens estão em um velório, o conto é “Lá no campo” e a herança do sogro falecido para o genro, Vicente, é “uma pontinha de gado, vinte e seis cabeças. Estão na invernada do fundo...” (FARACO, 1986, p. 10). Depreende-se das conversas que circulam no velório e da movimentação no interior da casa e do galpão que tanto o falecido quanto aqueles que estão ali, cumprindo “um dever solene”, têm criação de animais: “praticaram do que lhes era familiar: a última esquila nas fazendas do distrito, o nível escasso dos açudes, o céu que se enfarruscava e não favorecia.” (p. 9). A presença da expressão “o céu que se enfarruscava” pode estar relacionada tanto ao plantar quanto ao criar, pois ambas as atividades sofrem implicações das condições do tempo (clima). Assim, mais uma vez, percebemos que as atividades de trabalho das personagens continuam sendo as mesmas que as dos contos de Lopes Neto e Martins.

No conto “Dois guaxos” o episódio repete a lida campeira. Pelos elementos pobres do cenário que nos é apresentado, as atividades são precárias e mal garantem a subsistência. Como a condição de degradação das personagens é exaltada, o envolvimento com o trabalho é pouco referido. Exemplo é o caso do velho pai viúvo, que aparece sempre bebendo ou jogando truco ao lado de “aquele bugre calavera e muito alcaide, que viera do Bororé para ajudar na lida” (FARACO, 1986, p. 15). A atividade ao lombo de um cavalo confirma-se quando o protagonista utiliza para sua partida um “tutilho, que por viejo e lunanco não ia fazer falta a ninguém” (p. 17).

Adiante encontramos na obra de Sérgio Faraco escrita setenta e quatro anos depois da publicação do conto “Contrabandista” de Lopes Neto vários enredos que tratam do contrabando. Por constataremos atividades ilegais vinculadas à fronteira em três dos cinco textos de Faraco, convém nos debruçarmos mais detalhadamente sobre esse aspecto, determinante do perfil que estamos buscando.

8.2.1 O gaúcho e o contrabando

O gaúcho, como qualquer ser regional, diferencia-se dos demais grupos regionais do Brasil. Não bastasse isso, dentro do estado também existe uma região considerada ainda mais representativa do Rio Grande: a região da fronteira, chamada de “campanha”. É uma “zona bem diferenciada do restante do estado” (SOUZA, 1994, p. 82), onde o comércio é basicamente pastoril, as propriedades são latifundiárias e de baixa densidade, pelo menos até o início da segunda metade do século passado. Dentre esses habitantes de classe baixa encontramos um povo que, além de todas as características tipicamente gauchescas, mistura ao linguajar muitas expressões castelhanas e pratica o contrabando.

“Aquela história de que o uso do cachimbo é capaz de entortar a boca do guasca mais destorcido e valente é a pura verdade” (REVERBEL, 1986, p. 61), pois o costume de passar o produto do lado de lá da fronteira para cá é de longa data e permanece até hoje.

A expressão que Hohlfeldt utiliza para tentar definir esse espaço tão controvertido do sul do país é “fronteira móvel” (1996, p.13). O autor acredita que o contrabando no estado sulino, além de garantia de enriquecimento, também faz parte do caráter da alma gaúcha, que é a busca de aventuras. Reverbel também fala desse espírito aventureiro, dizendo que o contrabandista era visto como o “vaqueano dos caminhos da aventura, tropeiro de sonhos e perigos, sempre significou um gaúcho dono de si, andarengo de horizontes largos, companheiro da liberdade.” (1986, p. 107). Ao invés de criminoso e bandido, defende certa idealização da figura do contrabandista: alguém carismático, corajoso, ousado, que não se intimida.

Entretanto, essa ação motivada pelo desejo de liberdade e emoções pode ser uma justificativa para o gaúcho de outros momentos, mas não para aqueles que fazem a travessia do rio Uruguai nos contos faraquianos. Esses seres estão ali e praticam a atividade por uma imposição da classe social, por necessidade de sobrevivência, por falta de alternativas, não por puro desejo de liberdade. Caso tentássemos, mesmo assim, buscar uma ilustração nos contos de Faraco desse contrabandista mais aventureiro e que se arrisca, em alguns momentos, como uma criança, somente poderíamos citar ao nome de Tio Joca, do conto “Travessia”, enfrentando os fuzileiros: —Peixe? Com o rio desse jeito? O doutor tenente entende de chibo e de chibeiros, de peixe entendo eu” (FARACO, 1986, p. 28). Portanto, mostrava-se ousado e corajoso até mesmo perante as forças da natureza: “(…) ele bracejava com os remos, a chalana ia e vinha sacudida pela corrente. Com as chuvas da outra semana o Uruguai tinha pulado fora do seu leito, e além da forte correnteza havia redemoinhos pelo meio do rio, daqueles que podiam engolir uma chalana com seu remador”. (FARACO, 1986, p. 28).

A palavra “gaúcho” confunde-se com “contrabandista”, sobretudo se considerarmos os vários sinônimos que “gaúcho” teve nas suas origens. Podemos usar como exemplo a expressão “changador”, conforme explicam Lea Masina e Carlos Reverbel: a primeira, num texto em que relaciona as atividades ou funções que os contrabandistas tinham; a segunda, seguindo um dos tantos caminhos que este pesquisador trilhou para buscar a origem da palavra “gaúcho”:

À medida que se desenvolvia o negócio de couros, surgiu uma pacotilha, formada por indivíduos que cortavam os campos, encarregando-se de coletar couros para os traficantes europeus, em troca de artigos que estes traziam do exterior. Esses indivíduos, chamados inicialmente de changadores e, depois, de gaudérios terminaram recebendo o apelido de gaúchos, nome que ficaria, tendo caído em desuso os primeiros. (REVERBEL, 1986, p. 75-76).

O changador, o tropeiro ou o estancieiro, cada qual utilizava o contrabando para suas necessidades fundamentais. Isso acontecia com tal frequência que a prática, em certos momentos da história do Rio Grande (séculos XVIII e XIX), foi institucionalizada (MASINA, 1994, p. 64). É “quileiros” (p. 70) a denominação que Masina diz terem aqueles que praticavam o contrabando de forma cotidiana, como meio de sobrevivência.

À ideia de que “não existem fronteiras sem contrabando” (MASINA, 1994, p. 63) acrescentamos a de que não existe gaúcho sem contrabando. Essa atividade “institucionaliza-se em suas formas – oficioso, pessoal, de guerra” (p. 64) diante de uma situação de pobreza e desvalimento das nações latino-americanas, que eram espoliadas pelas metrópoles europeias. E quando se diz “nações”, não há muito privilégio de uma classe em detrimento de outra no que diz respeito à prática do contrabando, pois “o contrabandista tanto pode ser rico estancieiro, quanto um ‘changador’ ou um bandido, ou ainda o carregador de mulas, o tropeiro, o dono da barca que atravessa o rio” (p. 64 – grifo nosso).

O herói invulnerável, de vida curta, guerreira e gloriosa, que fica para a imortalidade da memória de um povo, vai se desfazendo em face da miserável rotina do contrabandista. Aquele herói da mitologia, o herói-épico da literatura, um pouco homem, um pouco deus, “todo-poderoso e possante que vence o mal” (FEIJÓ, 1984, p. 21), muito próximo do centauro dos pampas, que enfrentou batalhas de fronteira, guerras de conquista, que defendeu e ajudou a traçar a linha divisória do território nacional, não pode mais ser representado pelo gaúcho contrabandista.

“O contrabando contribui com a desmitificação do mundo reificado da ‘gauchônia’(...) porque instaura um clima de comparsaria e medo (diferente das épicas fronteiriças) e encontra espaço entre o interdito e o socialmente sancionado” (MASINA, 1994, p. 69). Essa natureza antiépica, essa vida marcada pelo medo, o risco constante da atividade do contrabando não estão

ligados a nenhuma outra conquista que não seja a da subsistência, e não há nada de historicamente glorioso nas conquistas de um contrabandista de fins do século XX, a não ser o fato de ter comida para levar para casa; –Fu precisava desta carne, Pacho. – E daí? Não é a primeira vez que a gente se dá mal” (FARACO, 1986, p.81), a não ser a possibilidade de passar alguns dias no *desaperto* - –Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia naquela altura ia deixar todo mundo na maciota até janeiro.” (1986, p. 27).

Todo contrabandista convive com o medo: o medo de não concluir o trajeto, da fiscalização, de ser descoberto e alvejado, de não ter o que levar para casa. –O medo identifica-se no olhar, na fala e nos gestos” (MASINA, 1994, p. 69). O medo transfigurado em tristeza está nos olhos de Tio Joca (–Travessia”) e mostra-se na raiva de –A voz do coração”, e há o medo de quem já deixou esta vida e se encontra com velhos amigos, nas mesmas lidas e enfrentamentos, do narrador de –Homem”. Esse medo parecia inexistir no centauro dos pampas, figura que lidava com algo além do seu futuro e sua vida, que tinha nas mãos uma raça e um povo e em seu nome e por sua causa lutava: –O mito universal do herói (...) e que sempre livra o seu povo da destruição e da morte.” (FEIJÓ, 1984, p. 21).

Não são mais fatos extraordinários e épicos, cheios de encantamento histórico e dignos de serem datados, que serão narrados por Faraco; não, –a literatura fronteiriça contemporânea volta-se para o cotidiano, fala contra a reificação do gaúcho mítico” (MASINA, 1994, p. 69). No entanto, apesar dessa natureza antiépica, percebemos na figura do contrabandista um gaúcho que convive diuturnamente com a adversidade e que precisa de uma resistência física e psicológica incomodamente persistentes.

Retornando diretamente aos exemplos dos contos que tratam desse contrabando, voltemos a –Travessia”, que não narra um traslado de grande monta; ao contrário, as encomendas são modestas: –três ventiladores, uma dúzia de rádios, garrafas, cigarros, vidros de perfume e dezenas de *cashmeres*” (p. 28). Trabalho legal ou transporte ilegal, o que importa aqui é que essa é a atividade do tio Joca e de muitos que vivem na fronteira, e a fala do guri narrador não nega: –A gente estava precisada de que tudo desse certo. Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia naquela altura ia deixar todo mundo na maciota até janeiro.” (FARACO, 1986, p. 27).

Outras personagens que também são –comparsas” no contrabando e no abigeato aparecem em –A voz do coração”. O narrador e seus dois companheiros passam por uma propriedade da fronteira com –um carregamento piçudo de penas de avestruz” (p. 46-47). Não menos ilegal, mas desta vez recoberto pelo poderio do dinheiro e propriedades, é a atividade do fazendeiro tratado no conto como Gordo, que enriqueceu –emprestando a juro, amedrontando, escorraçando, abocanhando uma província ao redor. Isso quando não fazia coisa pior, como se dizia que fizera ao João Fagundes... Eram tantos os defuntos atribuídos ao Gordo.” (p. 46). A solução que tanto uns

quanto outros dão ao insucesso da operação é igualmente imunda: eliminam sem piedade, sem aviso e sem direito à defesa.

No conto final da obra *Noite de matar um homem* – “Hombre” – deparamo-nos com um paradoxo entre as duas atividades das personagens que estão dentro de um bote: um, contrabandista e abigeatário; outro, um trabalhador da cidade. Quando o primeiro lamenta “isso aqui era um lugar até que bom. Carne trabalhosa, mas chegava, pele de nútria pra negócio e mais a pena de avestruz, de vez em quando uma chibada de perfume... tu te lembra?” (p. 84), reforça que o que era miserável e deprimente alguns anos antes de o compadre abandonar o interior pôde ficar ainda pior. Nessa convivência com o roubo arriscado, perseguição e domínio absoluto dos fazendeiros superarmados da fronteira, ainda lamenta a opção do seu compadre urbanizado: “trocaste o rio pela cidade, pela capital, e a vinchester pelo auto... virou homem de delicadezas, escrevinhador de livro e de jornal, empregado de patrão...” (p. 85).

8.2.2 Em síntese

Em nossa busca de estabelecermos se neste tema - trabalho - há uma renovação, estagnação ou abandono da tradição regionalista da vida do gaúcho, podemos perceber que nossos quatro autores nos fornecem uma trajetória de transição do regionalismo tradicional para o de transporte entre o meio rural e o urbano.

Maya nos traz contos que reforçam a atividade relacionada à vida campeira, com o gado e a lida no campo; mesmo assim não dispensa já a apresentação de elementos urbanizados, por meio da personagem estudada e viajada, com projetos que, nas palavras do próprio Alcides Maya, são denominados “modernos”. Lopes Neto intercala as atividades da pecuária e as da agricultura e apenas uma de suas personagens se afasta do ambiente campeiro. Martins, fixado entre a invernada e a lavoura, traz breves relatos da presença do comércio, mas enxertado no meio rural, ou seja, não tira suas personagens do campo. Por fim, Faraco, este sim, revela a verdadeira transição, que vem aliada à decadência moral e econômica. Só a personagem que já conseguiu sair do meio rural consegue meios dignos de sobrevivência, mesmo assim, a maioria reluta quanto à permanência no campo e seus tipos humanos são divididos em dois polos: o dos fazendeiros poderosos e impiedosos, de um lado (personagens secundários e sem nome), e os miseráveis sobrevivendo de maneira ilegal (protagonistas), de outro.

Respondemos, então, ao questionamento: não há renovação, nem estagnação, mas também não se verifica um completo abandono da tradição regionalista. O que acontece é uma resistência dolorida de alguns traços enfraquecidos ainda capazes de diferenciar o gaúcho de outros tipos

regionais, porém os traços mais típicos foram ofuscados pela miséria, pelo desemprego e pela perda da dignidade. Como se ainda restassem na fisionomia envelhecida e cansada algumas cores de maquiagem que se pretendeu encobrir a passagem do tempo.

8.3 Características do “tipo” gaúcho através dos contos

Quando Mário de Andrade criou a personagem Macunaíma, disse intencionalmente estabelecer um perfil do homem brasileiro. Ele dispunha do talento literário de ficcionista e de uma meticulosa acuidade de pesquisador, folclorista e músico. Com a mesma intenção, porém em direção oposta (desta vez da literatura para a pesquisa) e com leitura de pesquisadora (sem nenhum talento ficcional), buscamos estabelecer um perfil do homem gaúcho elencando traços que brotam desses vinte contos, os quais nos ajudam a formar um painel do que é possível encontrar em sua alma (por meio da literatura) no decorrer das oito décadas que separam as publicações de Maya e Faraco.

Cientes do valor dos quatro autores de quem estamos tratando e sabendo o quanto usufruímos seus espíritos poéticos, mantemos uma extrema reverência à realização poética de seus textos. Dito isso, reforçamos que não esperamos encontrar a reprodução de modelos gaúchos com absoluta fidelidade, porque estamos tratando da obra de arte, e Augusto Meyer é brilhante ao traduzir isso: “a obra de arte é um *como se*, uma constante transição da realidade observada para a sugestão de outra realidade, sobreposta àquela e como embebida noutra sentido, de valor subjetivo.” (1960, p. 161).

Sabemos, pelos estudos já amplamente apresentados nas páginas anteriores, que esses autores produziram obras em momentos fundamentais da literatura brasileira e determinantes no avanço do regionalismo gaúcho. Valendo-nos desse rico material, estrategicamente bem distribuído pelo século XX, vamos, a partir de agora, dividir em subtítulos os traços de personalidade e elementos determinantes desse perfil.

8.3.1 Vingança e revolta

O gaúcho é conhecido historicamente pelo temperamento forte, resolvido, determinado e pouco sugestionável; serve com fidelidade e entende que só merece respeito aquele que age com lealdade; não se conforma com tratamento diferenciado e injusto; não age com pacatez mediante os

momentos de tensão; prefere sempre a morte ao recuo, e seu espírito de revolta sempre foi preponderante ao de paz, que mais esteve relacionada à covardia do que à fortaleza.

Analisaremos aqui se o espírito guerreiro, do gaúcho, pronto a devolver a dor que lhe causam, permanece aquecido ou tornou-se mais ameno com o passar dos tempos.

Nos textos do princípio de nossa cronologia o gaúcho protagonista do conto “Por vingança” (Maya), Chico Pedro, no repente da notícia de que deve deixar os campos onde mora, “indignado, ‘picava um naco’, palmeando o fumo, envolveu num olhar tristonho e lento aqueles pagos...” (MAYA, 2003, p. 48). Todavia, não se deixa abater apenas pela soturnez, “não, lá isso havia de ver, - murmurou surdamente, reatando o monólogo, em novo acesso de cólera, a morder a palha do cigarro...” (p. 48). Não se resignou, inerte, a ser expulso de sua terra. A ideia de abandonar não só o seu chão, como o pago gaúcho, e bandear-se para o Mato Grosso veio carregada de uma revolta tão grande que, no momento da saída, pôs-se a eliminar todas as benfeitorias e lavouras com um incêndio vingativo, “ante os destroços, sentiu o peito inundado por um júbilo cru, repastou-se (no sentido de deliciou-se) nos estragos, longamente.” (MAYA, 2003, p. 55).

Não diferente disso é a reação repentina de Bonifácio, que é apresentado pelo narrador de “O negro Bonifácio” como um gaúcho que carregava na cintura um facão de três palmos, “eom entono”. Ao se sentir desprezado, depois de ter perdido a aposta nas carreiras, reage com ímpeto animal, ou, no dizer de Lopes Neto, “num pensamento o negro boleou a perna, descascou o facão e se veio!...” (LOPES NETO, 1998, p. 24). Não apenas Tudinha, mas todos os envolvidos na briga que se instala no final do conto, vão para cima de Bonifácio com espírito de vingança, “Vinte ferros faiscaram: era o Nadico, eram os outros namorados da Tudinha e eram os outros que tinham contas a ajustar com aquele tição atrevido.” (LOPES NETO, 2000, p. 35). Isso sem nos referirmos às cinquenta facadas que Tudinha desferiu em Bonifácio naquele cenário de violência e morte: “uma, duas, dez, vinte, cinqüenta vezes cravou o ferro afiado, como quem espicaça uma cruzeira numa toca...” (LOPES NETO, 1998, p. 26)

Também percebemos a presença desse sentimento em momentos extremos pelos quais passam personagens faraquianas como Pacho, em “Hombre”: e não é uma revolta calada, apenas um aperto no peito, mas um sentimento que provoca desastres, até mesmo mortes. Ao perfurar o bote dos capangas de Tourn que faziam escolta no rio e “naquele momento eram pastados por dourados e traíras”, Pacho lida com frieza com o fato de fazer afundar um bote com cinco pessoas dentro: “Não tem ‘mês’, meu irmão, amor com amor se paga.” (FARACO, 1986, p. 85). Não menos decidido é o narrador de “A voz do coração”, que, para vingar o comparsa morto, ergue o revólver e atira no meio das costas do homem que tomba de bruços; mesmo ferido, resolveu que alguém de que pagar não só por Maidana, mas pelos destinos da mulher e do filho deste - “o que podia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração?” (FARACO, 1986, p. 49)

O sentimento de revolta vem aumentando no gaúcho, que aparece cada vez mais decidido a resolver as situações até as últimas consequências (inclusive com a morte), mas jamais deixar de vingar. A tolerância vem diminuindo e suas ações tornam-se ainda mais contundentes. No entanto, acima de ser um perfil da raça gaúcha, a força caricatural das ações violentas desses contos, muito especialmente de “Negro Bonifácio”, oculta sentimentos completamente humanos e contemporâneos de posse, ciúme, disputa, despeito, rivalidade, vingança e, acima de tudo, pouquíssima tolerância,

Apesar de todos estes contos (João Simões Lopes Neto) documentarem os costumes e as singularidades da região pastoril e apresentarem personagens inseridos na “*vida bárbara dos gaúchos*”, há neles uma ciranda tão cega e intensa de sentimentos elementares que o puramente regional é ultrapassado por algo maior: o homem universal, com sua cegueira e seus desatinos. (GONZAGA, 2007)

8.3.2 Amargura e pessimismo

Por ser uma característica recorrente em vários contos, mas não propriamente um perfil do povo gaúcho, que é naturalmente dotado de entusiasmo, avaliamos aqui as relações entre o estado de abatimento e os momentos de decadência econômica, a fim de levantar uma hipótese para a presença de tantas personagens amarguradas nesses contos.

Reconhecido pela crítica como um escritor de caráter pessimista, o nome de Alcides Maya encabeça esta parte de nossa análise, não só por ser o mais remoto dos autores analisados, como por contribuir com fortes elementos desse traço em todos os contos que aqui apresentamos. Hohlfeldt, estudando a campanha gaúcha, afirma que Maya, por meio de *Tapera*, “desenvolve diferentes enfoques da paisagem gauchesca, mas todos sob a mesma perspectiva: o desaparecimento do gaúcho.” (1998, p. 120). Mesmo em obras que surgiram depois dele, como as de Cyro Martins e sua trilogia do gaúcho-a-pé (que já encerra em sua denominação uma amargura histórica), em pleno período de Romance de 30, não foram apresentadas soluções tão dramáticas quanto aquelas do conto “Por vingança” de Alcides Maya.

Um passeio rápido pelos contos alcidianos e suas representações nos mostra uma “*Tapera*” “morta... em debuxo ao fundo ermo dessa imensidão triste” (MAYA, 1986, p. 37); o mais completo sentimento de abatimento (“Por vingança”) naqueles que olhavam Chico Pedro expulso e “vagamamente avaliavam a dor do posteiro” (p. 56); uma “*Charqueada*” apresentada, desde o primeiro parágrafo, como “soturna... fechada e erma”, circundada fisicamente e na essência por um “revólvo negrejante dos corvos” (p. 75); um cavalo (douradilho) arrastado pela “*Saudade*” que chega ao seu território como herói, mas sai abatido, derrotado, “esmorecido de dor, na terra hostil...” (p.135); e,

por fim, a amargurada história de vida e morte de dois irmãos rivais e “Inimigos”, cujo velho pai, sabendo os filhos mortos em combate, abandona o campo, como quem “saía daqueles muros por fugir a si próprio”. (p. 143)

No primeiro autor em análise (Alcides Maya), não é possível relacionar a vida amargurada com a vida empobrecida em todos os casos, mas na maioria deles é essa a conclusão que extraímos.

A “Tápera” (do conto homônimo) é uma habitação pobre. Chico Pedro de “Por vingança” é um pobre coitado que, sendo expulso da terra, não tem para onde ir e sai procurando acolhida. Não diferente é a sina na “Charqueada”, onde os únicos afortunados são os grandes fazendeiros donos das tropas. Os trabalhadores da lida bruta e corrupta têm não só uma atividade ingrata, quanto um trabalho de “boia-fria”, pelo fato de ficarem, provavelmente sem trabalho na entressafra dos verões de abate.

O único dos contos de Maya em que a decadência moral não é desencadeada por razões econômicas, regionais, ou sociais é “Inimigos”, em que os filhos provocam uma amargura profunda no pai, o coronel Inácio Pereira, por uma intolerância milenar, regada à ódio e disputa de poder. Encontramos aqui, então, em Alcides Maya, uma característica do perfil do gaúcho na qual o universal se coloca acima do regional.

Por sua vez, João Simões Lopes Neto é um autor conhecido por apresentar tipos simples e bem humorados, como Blau Nunes. Na sequência das dezoito histórias de *Contos Gauchescos* passeiam, na maioria das páginas, personagens divertidas. Dentre os cinco contos selecionados, o abatimento aniquila o entusiasmo da personagem central em apenas um deles, “Penar de velhos”. As demais personagens, mesmo não tendo desfecho festivo, padecem de fatalidades ou sofrem as conseqüências de atos que não estão vinculados ao pessimismo.

Outro autor que não reforça o tipo gaúcho amargurado é exatamente o criador do gaúcho a pé. No entanto, o conto “Flete” repete universalmente o tema de que tratamos acima (em Lopes Neto), na medida em que é mais um conto que mantém em sua essência a grande dor da perda de um filho. Até o aspecto formal, na estrutura e extensão, demonstra esse abatimento, com pouco diálogo e riso nenhum. O conto já principia com um cavalo “assoleado, esmorecido” e termina com um suspiro e um lamento interrompido: —Se não fosse o meu cavalo...”

Nesses dois últimos casos o que temos são pais com uma dor funda, irreversível, não gaúchos em estado de abatimento por questões históricas, sociais ou econômicas. O universalismo, mais uma vez, é imperioso na presença desse traço.

Para avaliar esse traço na literatura de Sérgio Faraco, amparamo-nos em uma entrevista concedida pelo autor a João Alfredo Ramos Jr., na qual reconhece sua íntima ligação com um espaço de crescente decadência e conflito: a fronteira “Gauguin foi para o Taiti em busca de sua

arte, eu fui para a fronteira.” (2007). Ao ser questionado sobre uma possível tendência ao pessimismo, Faraco assim se manifestou:

A leitura de algumas de suas narrativas emociona e mesmo naquelas em que o humor se sobressai, há sempre um tanto de nó na garganta e aperto no peito. Da observação de sua própria criação – de seus personagens – o senhor se considera um homem otimista ou pessimista?

No período em que mais me dediquei à ficção, aproximadamente entre 1970 e os primeiros anos 90, eu acreditava numa sólida reserva de dignidade na alma dos homens, um núcleo original de que todos seriam dotados, mesmo aqueles cujos atos poderiam ser considerados socialmente despiçados. Esta última instância significava para mim uma garantia de que, um dia, a vida social poderia melhorar. Já não tenho a mesma fé. A dignidade desceu muitos graus na escala dos valores humanos. (RAMOS, 2007).

Uma de suas importantes personagens que representam essa falta de fé é o protagonista narrador de “A voz do coração”, que precisa decidir entre matar ou morrer, vingar ou calar. Revoltado com o fazendeiro Orlando Faria, o Gordo, o narrador lastima-se pela morte do amigo, abatido como um animal,

porque não era certo, não era justo tirar a vida de quem apenas tratava de viver. Que falta ia fazer ao Gordo uma avestruz, meia dúzia de lontras e alguns capinchos? Prezava-se o bicho, e o homem era um ladrão fodido, um criminoso. Como se só os abastados pudessem comer, dormir e ter família. Pobre Maidana, a mulher e o filho esperando e ele morrendo ali, a tiro e dentada de cachorro, como morria qualquer zorrilho. (FARACO, 1986, p. 48)

Em um misto de revolta e desilusão. O narrador, ao se convencer de que a morte do amigo Maidana precisava de uma vingança, continua: “naquele cu de mundo, onde um era rei e o resto era bucho, tripa, regalo de abutre, o que podia fazer um desgraçado, senão ouvir sempre e sempre a voz do coração?” (FARACO, 1986, p. 49)

São seres abatidos e em processo de decadência moral que encontramos nesses contos. E esses, sim, sofrem de um pessimismo vinculado à depauperação de uma raça que já não se reconhece mais. O gaúcho sem terra, sem trabalho, sem dignidade de Sérgio Faraco, não pode ter na sua essência um viver otimista.

8.3.3 Hospitalidade

Desde as relações senhor x escravo, patrão x empregado, até chegarmos à ligação entre anônimos, o gaúcho é tido como um tipo regional que recebe bem. Analisaremos agora se isso se cumpre também nos contos de nosso estudo.

Moysés Vellinho nos diz que, quando o Rio Grande do Sul começou a ser povoado, o princípio da história da tumultuada relação de escravização entre colonizadores e índios já ia longe, e diferentemente de outras partes do Brasil (e também de outros tempos), aqui no sul assistimos a uma ligação amistosa, denominada pelo autor de “política de congraçamento”, que “produziu bons frutos nas terras de São Pedro, onde a pressão das necessidades de ordem político-militar tornaria imperiosa a aliança e amizade com o gentio.” (VELLINHO, 1969, p. 53).

A proximidade com a fronteira, a condição de estado com costa marítima, a posição limítrofe, tudo isso proporciona ao gaúcho a convivência com muitos “diferentes” (além do índio e do negro). Apesar de sermos conhecidos como um povo que recebe bem, sabemos que o Rio Grande do Sul não segue o conceito de Derrida, apresentando a hospitalidade incondicional, que deveria se pautar não só pela aceitação da diferença (social, cultural, moral) do outro, mas, sobretudo, pelo aprendizado que o contato com o desconhecido proporciona. (NASCIMENTO, 2001).

Essa marca do gaúcho se manifesta em várias classes sociais dentro de nossos textos, mas geralmente entre os iguais, visto que o gaúcho recebe bem o conterrâneo, não o estrangeiro ou brasileiros de outros estados (que são tratados tanto quanto), numa espécie de unidade pautada pelo instinto de proteção da raça.

Na maioria dos casos de hospitalidade o que vemos é o fazendeiro que se mostra hospitaleiro aos dotados de posses, o peão que é amigável com os outros subalternos. Podemos comprovar um desses exemplos em “Por vingança” (Maya), quando o capataz Rodrigues chega à morada de Chico Pedro, prosea com ele por longo tempo, toma mate, por vezes perde a coragem e fica constrangido por ter de transmitir a ordem do velho Lopes de mandá-lo embora das suas terras. É um compadre compadecido com a penúria do outro, uma solidariedade de classe.

Até mesmo em “Saudade”, o douradilho é recebido de maneira festiva na terra natal pelos seus iguais (exceto o tordilho que se sentiu ameaçado); as vinte éguas que dele se aproximaram “vinham em faceiro ondular de ancas, aos rinchos, mordiscando-se ciumentas; depois, cola erguida, cabeça ao alto, negros olhos curiosos interrogativos, estacaram moles, submissas, em círculo de espera...” (MAYA, 2003, p. 135)

Uma amplitude maior, sem diferenciação de classes, temos na hospitalidade sugerida no conto “Penar de velhos” (Lopes Neto), quando o narrador, fazendo breve referência à mãe do menino desaparecido, comenta uma atitude que deveria ser prática na casa: ter hóspedes. Mesmo com o extremo luto e profunda tristeza com que os pais de Binga passaram o resto de seus dias, a dona da casa não deixava de receber em sua casa, inclusive para as refeições: “Não se riu, nunca mais, aquela senhora-dona. Chorar, eu não vi: mas devia de chorar muito, porque quando vinha pra mesa servir os *hospes*, trazia sempre os olhos vermelhos e algo inchados.” (1998, p. 110). Parada breve, uma refeição, ou até mesmo pouso, nesta casa todos eram muito bem-vindos — sempre buenaça: mal chegava um andante, mandava logo um piá levar-lhe um mate, e ainda, à noite, água para os pés; e de manhã, quando a gente ia agradecer a pousada, lá vinha um naco de queijo ou meia vara de lingüiça, para fiambre, e outro amargo, para o estribo...” (LOPES NETO, 2000, p. 154).

Mais uma vez aparece a hospitalidade entre iguais em Sérgio Faraco. Por mais pobre e difícil que seja a vida gaúcha, bem receber companheiros é uma lei que sempre se cumpre no rancho de André Vicente e Dona Zaira. No conto “Fravessia” Tio Joca e o menino são recebidos com alegria e disponibilidade: “Dona Zaíra, desprevenida, preparou às pressas um carreteiro com milho verde. Para rebater, André Vicente abriu um garrafão de vinho feito em casa...” (FARACO, 1995, p. 34). Passam-se as décadas, avança o século, mas algumas tradições são atemporais.

Em alguns casos (mais raros), vemos um coronel recebendo com hospitalidade um peão: é o caso do coronel Lopes (“Por vingança” de Maya) nos princípios da história (o mesmo que expulsa Chico, mais tarde) - denominado por um camarada de “boa pessoa”, hospitaleiro e sem pomadas” (p. 46) - logo depois do fim da guerra civil, quando Chico acabou indo trabalhar do lado “contrário”. Também é o caso do coronel Maurício Alves, a quem Chico Pedro recorre no momento da expulsão, o qual recebe Chico “num sincero rasgo de hospitalidade” (p. 51): “A boas horas, - disse franco. Maneie o cavalo e vamos à mesa; (...) Chico Pedro, do seu lado, ante a acolhida, ficou à vontade, sentindo-se em família, entre todos aqueles vultos feros e morenos.” (MAYA, 2003, p. 51).

Apesar de estarmos ilustrando a hospitalidade, uma característica positiva do ponto de vista da vida social aqui se manifesta também (em alguns casos): o aspecto negativo da segmentação social, que na literatura não é diferente do que na vida entre os proprietários e os “sem terra”.

8.3.4 Inclinação ao companheirismo e à solidariedade

Uma irmandade que não tem relação com o sangue, mas com a regionalidade, une os nascidos no estado do Rio Grande do Sul.

Por retidão, por interesse, ou por espírito fraternal, há uma atitude de solidariedade natural (que está na essência) na comitiva que passa pela estrada e encontra a guaiaca de Blau Nunes, com trezentas onças, no conto de mesmo nome:

Em cima da mesa a chaleira, e ao lado dela, enroscada, como uma jararaca na ressolana, estava a minha guaiaca, barriguda, por certo com as trezentas onças dentro.
-Louvado seja jesu-Cristo, patrício! Boa noite! *Entonces*, que tal le foi de susto?...
E houve uma risada grande, de gente boa. (LOPES NETO, 2000, p. 29).

Em meio a um paradoxo, o que lemos em “Por vingança”, depois do extremo descaso da expulsão, Chico Pedro encontra de pronto o desprezioso acolhimento por parte do coronel Maurício Alves, que, mesmo se movimentando com uma mudança para o estado do Mato Grosso, com toda a sua *indiada*, oferece espaço “por que não se atira no mais com a minha gente?” (2003, p. 52). Quando o peão imagina que a gravidez de sua esposa poderia ser um impedimento, é um encorajamento que ele escuta por parte do mesmo fazendeiro: “... que tem? Uma carreta é uma casa... eu mesmo nasci assim...” (p. 52) O acolhimento e incentivo são os mesmos por parte dos camaradas, que avaliavam com pesar a condição do posteiro (expulso da terra, sem ter para onde ir, a mulher grávida, ter de abandonar o seu estado): “atravessava uma das piores horas de sua vida; e só mais tarde, no galpão, ao contacto dos gaúchos, ouvindo a uns e outros e de todos recebendo estímulos, resolveu-se à mudança para o longínquo Estado.” (MAYA, 2003, p. 53).

Outro conto alcidianiano que apresenta personagens de classes sociais diferentes, mas com o mesmo temperamento de tratar bem, é “Inimigos” (apesar do título e tema central). De um lado, Andrezito, o patrãozinho, determina que se mande um mensageiro para o bodegueiro para que “traga cana pra os muchachos”, e complementa: “quero que se enrestem* (saciar, fartar)” (p. 138) De outro, Anastácio, o peão, que consagrava ao seu patrão uma dedicação estimulada por uma “solidariedade de instinto”, enternecia-se com os olhos e elogiava o moço pelo tratamento dispensado aos subalternos: “se os filhos dos ricos fossem todos assim, muito outra era a sorte destas campanhas!” (p. 138)

Em meio a um cenário tão rústico e contaminado de sangue e suor como as charqueadas, não se imagina nem o afagar, nem o bem receber, no entanto num espaço físico não propício, além de muito pobre, os charqueadores, depois da dureza da faina prolongada e feroz, têm instantes de alegria e acolhida: “esperava-os, lá embaixo na aldeia suja, a caterva andrajosa das mulheres e dos filhos; teriam à tarde a alegria de um brasido coruscante nos fogões pobre; e, entre o mate e a água ardente, a *tava*, o naipe, o toque morfanho das cordeonas...” (p. 78) Percebemos que no Rio Grande do Sul não é o conforto nem o luxo que têm o privilégio de bem receber, e acolhida, alegria e descanso estão relacionados a um estado de alma.

Misto de solidariedade, companheirismo e retidão de caráter, o primeiro exemplo do caráter do gaúcho que encontramos ao abrir as páginas de *Contos gauchescos* é a atitude dos tropeiros que encontram a guaiaca endinheirada de Blau Nunes (“Frezentas onças”). Como em nosso estudo não estamos distinguindo a ação humana da ação animal, poderíamos acrescentar a este exemplo o alento e apelo de vida que lhe prestaram o cusco, lambendo-lhe a mão, e o zaino, relinchando.

A recepção que Blau Nunes teve na casa de Jango Jorge (“Contrabandista”) nas vésperas do casamento da filha e prontidão para ajudar nos preparos da festa são mais um exemplo desse traço: “E como me convidaram com gosto, fiquei pro festo”, “fiquei verdeando, à espera, e fui dando um ajutório na matança dos leitões e no tירamento dos assados com couro.”

“Alma gaudéria”, de Cyro Martins, não se detém no nome das personagens; muitos são elencados, todos solidários com o bem receber: é João Parede arrumando as mesas com perícia para a comilaça; é o dono da casa de família desocupando até o quarto para que todos dançassem no baile, até mesmo nas canchas de tava. Entre os homens cansados da guerra vemos “abraços leais de combatentes adversários, que reatavam a velha camaradagem. Predominava o espírito de reconciliação.” (1957, p. 12). Mesmo entre os habitantes de lugares tão diferentes que vinham de automóvel, a galope, em carros de quatro rodas ou em tílburis, a “alegria era solta, baguala, nascendo espontânea de todos.” (p. 13)

O companheirismo também aparece entre o par que convive amorosamente e junto luta contra a tristeza da perda de um filho (há quem diga que dor maior não há). O gaúcho e a mulher de “Flete” (Martins) acolhem-se e saúdam-se em extrema cumplicidade e compreensão. Ela acarinhando-lhe com a mão que alcança a cuia, mas, principalmente, com a acolhida do olhar, que Cyro Martins transfere para essas linhas com poesia ímpar: “e os olhos do homem valente, afeitos à visão das rasuras dilatadas, descansaram devagar no sossego das pupilas plácidas da mulher.” (1957, p. 35) Tamanha é a identificação com o companheiro, que ela “ehorou de amor”.

Passando para a última obra da análise, de Sérgio Faraco, o que nos impressiona é que exatamente nesta obra, na qual a condição de empobrecidos se agrava, a solidariedade é mais marcante. Dos cinco selecionados, apenas um não evidencia gestos fraternos entre as personagens. No velório de “Lá no campo”, o desprendimento de cavalgar longe de tantos que vêm para o cortejo, as tarefas sem trégua na cozinha para alimentar a todos, a preocupação em substituir quem estava sem comer, a disposição em providenciar as tábuas para fazer o caixão, enfim, a todo instante há a comprovação de que as pessoas vivem num ambiente em que se preocupam uns com outros.

“Travessia” é um conto em que o narrador, um menino, participa tal qual um adulto de uma tentativa de contrabando, numa admiração e comprometimento com o tio. O pequeno sabia que o tio precisava de ajuda, que a chalana estava pesada para dois adultos, e compartilha a ansiedade

pelo sucesso da missão: ~~a~~ gente estava precisada de que tudo desse certo...” (FARACO, 1986, p. 27).

Em *“A voz do coração”* o narrador acaba atirando contra a vida de um dos capangas do fazendeiro cuja propriedade ele e os companheiros invadiram. O sentimento, aparentemente de desforra, foi, na verdade, de solidariedade ao amigo morto: ~~alguém~~ tinha de pagar e não só pelo Maidana. Também pela mulher dele que ia cair na vida, também pelo filho que, não morrendo pesteadado, ia ser ladrão que nem a gente.” (FARACO, 1986, p. 49).

É a mesma a solidariedade temerária que o narrador de *“Homem”* presta ao compadre Pacho, quando o acompanha em uma caçada criminosa a fim de trazerem um ~~regalo~~ para o afilhado”. A caçada frustrou-se, o roubo de galinhas também, só permanece a solidariedade de quem trocou o rio pela cidade, o nó na garganta pelas dores que não experimentava mais, mas sabia que seus companheiros penavam.

O gaúcho é fraternal, tem gosto pela atividade em grupo e tem uma alegria espontânea, mesmo que desajeitada. Todos os momentos servem de situação para manifestar esse temperamento, das carreiras ao velório; todos os espaços são cenários para a solidariedade, da fazenda ao catre duro e sujo de uma charqueada; todos os tempos são momentos para homenagear a vida de um companheiro, desde as revoluções ao período em que a polícia comanda tudo.

8.3.5 Rusticidade e simplicidade

...os melhores leitos compõem-se de um simples colchão de palha de milho, mas aqui nem isto existe e cada qual dorme sobre o arreime de seu cavalo. A carona serve de colchão e lombilho de travesseiro. Sobre a carona põe-se o pelego e deita-se sobre essa simples cama, envolto no poncho, coma cabeça descoberta (...) eis aí um homem que apenas se nutre de carne, mora em mísera choupana, não tem outro prazer além do fumo e do mate e é oficial de milícia. (SAINT-HILAIRE, 1936. p. 151)..

Desde o nascimento, geralmente no campo, a vida bruta marca a história do nascido no Rio Grande do Sul. Acostumado a viver com pouco luxo, em condições financeiras precárias, o gaúcho, como a maioria dos protagonistas dos contos que estamos estudando, não tem propriedades. A maioria deles usufrui de morada, cavalo e gado de um patrão que é fazendeiro, homem de posses e com vasto poder.

No conto de abertura da obra *Tapera* de Maya (*“Tapera”*) temos a descrição de uma casa pobre e abandonada, que sofreu a ação do tempo ~~depois~~ de dispersar aos acasos da sorte a raça modesta que lutou e sofreu sob esse teto humilde” (MAYA, 2003, p. 37). Há suposições vagas

sobre o motivo do abandono; certeza apenas quanto à condição humilde da morada e de quem a habitara.

Não diferente é Chico Pedro (–Por vingança”, Maya), peão na propriedade do estancieiro Lopes, que apenas mantinha em suas terras quem votasse –com ele”: –entendeu o fazendeiro que se enganara sobre o caráter do posteiro, de quem apenas lhe dissera o capataz ter-se comprometido _discontra a vontade’, na revolução, ser um _campeiraço, homem com família’, e andar, o pobre, a gauderiar, sem fogão certo, por esse mundo...” (2003, p.47). A condição de dependência política agrava-se se entendermos que Chico Pedro depende do emprego e da fazenda do coronel para viver com a família.

Até alguns dos poderosos tiveram origem humilde. O coronel Maurício Alves conta em –Por vingança”, de Maya, que nascera numa carreta: –vi a luz cerca das Palomas e seis anos depois já eu vinha escanchado no meu zaino-malacara, um pingaço... Foi mesmo perto da linha que plantei a minha primeira figueira braba...” (MAYA, 2003, p. 52)

É também o caso de algumas personagens simonianas, como Blau Nunes, que

é essencialmente um *gaudério*, um homem que tem de seu apenas o cavalo e as habilidades campeiras e guerreiras. Alguém que pertence ao núcleo dos –de baixo” e que olhas para os –de cima” com certa desconfiança. Mais de uma vez, ele expressará a nostalgia de uma época em que a hierarquia social não fora totalmente estabelecida. (GONZAGA, 2007).

Em –Trezentas onças” (Lopes Neto), Blau Nunes –eu era mui pobre – e ainda hoje, é como vancê sabe... – estava começando a vida, e o dinheiro era do meu patrão, um charqueador, sujeito de contas mui limpas e brabo como uma manga de pedras...” (2000, p. 24). Por sua vez, nos contos –O negro Bonifácio” e –Contrabandista” de João Simões Lopes Neto, a simplicidade ou precariedade da vida não têm realce; os gaúchos protagonistas ou personagens secundários têm vida simples pela situação econômica ou por serem desapegados, como é o caso de Jango Jorge, o contrabandista do conto homônimo, que –foi sempre um gaúcho quebralhão, e depilchado sempre, por ser muito de mãos abertas.” (LOPES NETO, 2000, p. 124).

A mesma obra traz um conto muito especial, –Batendo orelha!...”, que tem um formato de fábula; não nomeia, nem particulariza, apenas estabelece um paralelo entre homem e cavalo, neste caso ambos miseráveis:

Aí se juntaram os dois parecidos, o bicho e o homem. E a sorte levou os dois, de parceria, pelo tempo adiante. Curtiam fome, juntos, cada um do seu comer. E sede. E frio. E cansaço, mataduras e manqueiras; cheiro de pólvora e respingos de sangue barulho de músicas, tronar grosso e pipocar, nas guerrilhas. (LOPES NETO, 2000, p. 169-170)

O protagonista de “Fraste” (Martins) é mais um representante do gaúcho pobre e sem posses, e Toco (é o nome da personagem central) é mais que isso: é um órfão perdido, sem história, sem família e sem serventia; vive de favor na fazenda onde o pai trabalhava quando morreu, e ali foi ficando, sem uma função específica: “Criara-se piá de estância. Abobado. Idiotão. Judiado e aborrecido por todos. Rolava a toa nos galpões da Paineira dê que morreu seu pai, o Eusébio Manco (...)” (MARTINS, 1957, p. 45). Neste caso a miséria é mais humana que econômica, pois Toco é um pobre diabo, e os adjetivos que aparecem no conto para caracterizá-lo dizem isso: “songamonga”, “abobado”, “olhos arregalados e inexpressivos”, “mentiroso”, “ladrão de queijo”. Sem aspiração nenhuma a não ser que lhe deixem estar por ali, na fazenda, quieto, ressoando a algum canto, parasita sem ambição. Este tipo nada sabe (ou nada quer?) fazer nem sobre o lombo do cavalo, nem fora dele, com ou sem terras; não é uma espécie campeira que fica desolada ao ter de se afastar de seu chão ou de seu ofício; nem mesmo a separação que mais poderia lhe causar dano, a morte do pai, parece tê-lo lhe abalado. Portanto, este personagem está afastado da construção do perfil de gaúcho que temos traçado.

Na maioria dos contos selecionados de Cyro Martins não há referência direta à condição econômica das personagens, porque, o episódio ou as sensações das criaturas têm muito mais importância. No entanto, não se pode deixar de perceber que, quando esses gaúchos se afastam da tropa ou dos cavalos e se achegam à morada, as referências que temos são de espaços simples, como: “Do oitão do rancho, montado no seu cavalinho de pau...”, sobre o lugar que o menino Nilo está em “Guri” (Martins), e “o gaúcho, da porta larga do galpão, acariciando a cabecita inquieta do guri das suas esperanças campeiras...”, para o homem inominado de “Flete”, também de Cyro Martins. O rancho e o galpão geralmente representam espaços rústicos, sem luxo; não são símbolo da pobreza, pois as moradas típicas dos que moram no campo são exatamente essas, mas reafirmam a condição de simplicidade. Na obra *Paz nos campos*, por ser estreia de Cyro Martins, o autor ainda não representa em suas personagens o gaúcho a pé, expulso da terra onde vive, como acontece nos romances de sua trilogia, mas as perdas (da sanidade, da glória, da dignidade) e o fracasso já são características das personagens que passeiam por seu livro de contos.

As brincadeiras de criança, para quem mora na campanha, assumem uma feição bem diferente dos divertimentos urbanos, pois são também mais rústicas: brinquedo de guri é sobre o lombo de um cavalo (mesmo que seja de pau) repontando tropa (mesmo que seja de osso). Em “Guri” (Martins) o menino assiste, extasiado, à cena da disparada que vai provocar a morte de Ricardo: “Do oitão do rancho, montado no seu cavalinho de pau, o Nilo entusiasmado, contente, batendo os pezitos no chão, que o pingo fogo não parava quieto, não tirava os olhos do grande cenário.” (MARTINS, 1957, p. 21). No entanto, mais comovente é o desfecho do conto no qual o mesmo Nilo, ainda sob a emoção do acidente que levou a vida de Ricardo, recompõe a cena:

Dias depois encontraram Nilo, deitado debaixo do mesmo umbu, bem espichado, com um cigarro apertado entre os dentes, fingindo-se de morto. Faz de conta que numa tropeada braba levava uma virada mui feia. Perto, branqueando ao sol, a sua tropa. Ossada limpa! A cerca de um fio único de barbante, suspenso antes na ponta de dois pauzinhos finos, toda caída no chão. Ao lado do aramado, morto, o bagual pangaré. (MARTINS, 1957, p. 22).

Essa mesma simplicidade é o que encontramos nos contos de Faraco. “~~L~~á no campo” é um conto de gaúchos que se reúnem para um enterro; a movimentação e acolhida são amigáveis, mas desprovidas de luxos e conforto, desde o local onde velam o morto, passando pelo que é servido para comer e beber aos que velam o defunto, até o caixão onde ele será enterrado. No velório ~~o~~ morto estava no centro da peça, numa cama de solteiro, em cuja cabeceira haviam colado uma vela. Outras bruxuleavam numa mesa sem toalha, encostada na parede. Um lampião de querosene pendia de um gancho preso no teto.” (FARACO, 1995, p. 14). Em determinada hora do velório, dois dos gaúchos que estão na fazenda movimentam-se para preparar o caixão, que será providenciado ali mesmo:

- Vou recolher as tábuas. Já é tempo de ir providenciando, antes que o finado – e olhos para a meiógua – resolva sentar na cama.
 - Sim, porque cantar já ta cantando – disse o velho.
 Os homens acharam graça, Luicito se prontificou:
 - Não se incomode, Seu Vicente. Eu e o Pisca cuidamos desse assunto, não é. Pisca?
 - E como não!
 - Grácias - disse o capataz. – Tem prego e martelo no jirau. (FARACO, 2005, p. 14-15)

É com naturalidade que os homens se movimentam no meio do velório para providenciar o caixão. Parece fazer parte da rotina de todo ~~d~~ever solene” (como é referido o velório no início do conto) a confecção do caixão, com a madeira, pregos e ferramentas que encontrarem ali mesmo, na fazenda, num trabalho coletivo, sem cerimônias. Mais do que pobreza, aqui vemos a simplicidade marcando não só a vida, como a morte do gaúcho.

Maninho, do conto ~~D~~ois guaxos” (Faraco) tem uma vida pobre, miserável. Ele e a irmã, Aninha, têm nos fundos da casa um ~~um~~ galpão de barro”, onde a menina ocupa o lugar da mãe falecida, ~~e~~ozinhando” e ~~r~~emendando o traperio” (1986, p. 15). A morada é pobre e frágil, tanto que está na lembrança de Maninho ~~a~~ noite em que o temporal arreventara o zinco, destapando a metade do ranchinho” (p. 16). Falta-lhe tudo: conforto, oportunidades de trabalho, carinho, amor materno (a mãe morrera muito cedo), dignidade, decência do pai, crença em um futuro para ele e sua irmã, ambos entregues à sorte, com um destino que ele já previa. Quando ele decide ir embora, depois de ver sua irmã entregar o corpo de menina a um bugre desdentado e o pai cair de borracho no galpão, providencia um suporte tão minguado para a viagem que bem se percebe o desapego e tristeza que inundam a vida desse rapaz:

Maninho enfrenou um tordilho, que por viejo e lunanco, não ia fazer falta a ninguém (...) Foi até o puxado onde dormia e meteu alguma roupa nos peçuelos, carregando também sua tropilha de gado de osso. Na saída, cortou do arame um naco de charque de vento. Montou, partiu despacido, no tranco. Ao cruzar pelo galpão viu que o velho e Cacho já dormiam, tinham debulhado duas garrafas de cachaça. (FARACO, 2005, p. 24 -25).

Desconhece o rumo que vai tomar, não tem planos nem expectativas; sabe apenas que vai partir. Assim como não pensa na partida, não tem ideia de se um dia vai voltar, mas, se isso ocorrer, não voltará por nenhum dos miseráveis de espírito que não conseguiram mantê-lo ao seu lado nem pelas coisas (suas mesmo não tinha nenhuma): ~~um~~ dia, um dia distante – quem saberia? -, talvez até voltasse. Não pelo velho gambá, que aquele não valia um caracoles e merecia era bater de uma vez com a alcatra em chão profundo. Não pela chacrinha, que nem era deles, nem mesmo por Ana...” (FARACO, 1987, p. 18)

Na infância a orfandade, na vida de moço essa miséria toda, no futuro poucas perspectivas. Mesmo que aparentemente distraída a referência de que essa família não é proprietária, nem mesmo da chacrinha onde vive, reconhecemos o intertexto de que ser proprietário é um privilégio que cabe a poucos, o drama de muitos dos gaúchos sem-terra. Se aquela chacrinha fosse sua, será que Maninho deixaria o rancho? Na condição de herdeiro, não tentaria salvar o pai e encaminhar a irmã? O fatalismo a que essa família foi predestinada está menos atrelado à orfandade real, pela morte da mãe, do que à orfandade circunstancial da injustiça social. Um rapaz tão cheio de sentimentos bons, como o afeto pela mãe e o cuidado com a irmã, tão acordado pelo sentimento da indignação despertada pelo marasmo do pai e parasitismo de Cacho, não poderia ser tão resignado se a força da miséria não lhe abatesse os ânimos e lhe amarrasse os braços para reerguer os seus. A decadência moral não é menor que a financeira, e a primeira, provavelmente, abateu-se pela imutabilidade da segunda. Se a vida fosse mais plena de segurança financeira, Aninha não precisaria virar ~~puta~~ de rancho, puta de bolicho (...), abanando em desespero para caminhão de gado” (FARACO, 1987, p.16), e o pai passaria a zelar pela filha e se importaria, sim, se ~~um~~ bugre tumbeiro e mal-intencionado tomasse adiantos com a menina.” (FARACO, 1987, p. 16). Talvez a vida e a honra das famílias valessem mais e a história tivesse um final diferente.

Tio Joca e o narrador do conto ~~Travessia~~”, da mesma obra de Faraco, assumem uma atividade de risco para escapar da miséria, o contrabando. O menino está dentro de uma chalana com o tio, trazendo mercadoria ilegal para o sustento da família: ~~Estávamos~~ precisados de que tudo desse certo. Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia, naquela altura, ia garantir o sustento até janeiro.” (FARACO, 2005, p. 36- 37).

O narrador de ~~Travessia~~” de Sérgio Faraco revela um episódio que ilustra a mesma vida rústica dos gaúchos de todos os tempos, desde a vida nas fazendas cheias de gado até a daqueles

que precisam usar do contrabando para viver: —Após a sesta fui à vila comprar pão, salame, queijo, o tio já saíra com André Vicente para buscar as encomendas. Dona Zaira arrumou o farnel numa velha pasta de colégio e fomos nos sentar na varanda para esperar os homens, ela costurando, eu ouvindo a charla dela.” (FARACO, 1995, p.34).

Os protagonistas de praticamente todos os contos analisados não representam ostentação, do que se depreende que o gaúcho tem preferência por um estilo de vida simples. No entanto, sabemos que os fazendeiros proprietários das fazendas de fronteira (contos de Faraco) matam para garantir o acúmulo; assim, a ganância de alguns poderosos não é regional nem contemporânea, mas é universal.

8.3.6 Obstinação à sina

O campeiro tem suas tarefas na repetição da lida como cartilha diária. Os animais, a plantação, o ritual da fazenda exigem cuidados diuturnos.

Em —Charqueada” (Maya) nos deparamos com a repetição incessante e enfastiante da matança em série: —seria assim a vida inteira, e todos os verões correria assim (...) o homem continuaria a matar, a matar, a matar...” (MAYA, 2003, p. 78). Durante muitos meses uma numerosa mão de obra era absorvida nessa atividade, que serviu para enriquecer muitos fazendeiros no nosso estado.

A mesma sina com o gado é a de tropeiros, como Ricardo, que morre repontando uma tropa em disparada, riscos constantes que se tornaram rotina para o peão que não escolhe trabalho. É o que encontramos em —Guri” (Martins): —Gritaria. Agachadas. Guascaços puxados. Sofreções. Esbarradas compridas assinalando no chão a marca da sua violência. Tiros de laço, largados com maestria uns, e outros guampeando as macegas nomais. Rodadas feias. Silvos de boleadeiras pelo ar. E cavalos correndo soltos com arreios.” (MARTINS, 19576, P. 21). Diferentemente da charqueada, nessa tropeada não são as reses que são sacrificadas, mas o cavaleiro, embolado com seu cavalo, ferido pela tropa.

Sempre envolvido com o gado no lombo de seu cavalo aparece o gaúcho protagonista de —Flete” (Martins), que no início do conto está retornando da lida numa manhã de outubro: —O homem, sentido da campereada puxada e brava, movia-se lerdo, custoso, tratando com mimo o flete Bueno.” (MARTINS, 1957, p. 35).

Diferentemente do que Euclides da Cunha escreveu em *Os sertões*, o gaúcho não enfrenta sua sina de maneira —teatralmente heróica”, nem encara as lidas campeiras como —uma festa”. É uma sina bruta, mas sua resistência é, talvez, menos sombria do que aquela do sertanejo, não só

pelo colorido da roupa, pela utilização do pala que se agita como bandeira, ou pelos adornos do cavalo, geralmente bem aperado, mas por um temperamento típico e inimitável. O clima não lhe é favorável, pois vive rigores do inverno que bem podem se comparar aos dos verões secos que o nordestino enfrenta (ou enfrentava). É um predestinado ao trabalho e sofre quando não tem o seu cavalo ou campo onde camperear.

8.3.7 Fidelidade

Tanto em questões políticas como na dedicação ao trabalho, o peão gaúcho manifesta a fidelidade a um nome ou partido e por ele é capaz de dar a vida. É histórica a politização do gaúcho e seu senso de fidelidade; logo, dificilmente a impassibilidade faz parte de seu perfil.

Dois dos contos de Maya apresentam enredos ligados à política. As personagens com poder político são fazendeiros, proprietários de terra, com um número grande de peões a seu serviço, e dificilmente não vinculam os benefícios aos que “votam com ele”. Um dos fazendeiros está no conto “Por vingança”:

Já pelo prestígio de homem de guerra, já pela importância real dos haveres, era Osório Cruz, ao cabo de pouco tempo, o chefe de partido do distrito. E então, nas primeiras eleições, o gaúcho (trata-se aqui da personagem central, Chico Pedro) se recusara a votar com a gente da fazenda.
- Que nem atado iria – declarara peremptoriamente. – Aquele bandido, Deus é grande! Ainda havia de vê-lo, mas era num tronco de laço, se retorcendo....
Divulgara-se a frase e, transmitida ao velho Lopes, fora a causa real da expulsão. (MAYA, 2003, p. 47).

Outro fazendeiro é João Carlos, um dos irmãos de “Inimigos” (outro conto de Maya), que se envolvia “na política, em que era governista exaltado, membro do diretório local e intransigente defensor da ordem” (p. 142), e suas tentativas de aplicar a cultura letrada na fazenda do pai, estudos e projetos resultantes de viagens e conhecimentos que fizera, recompensavam-no com simpatia política: “apesar do imaginário dos seus planos, já o indicavam para candidato à intendência.” (MAYA, 2003, p. 140).

A peonada das fazendas também, por mais rústica que fosse, tem uma visão clara das relações do poder com as revoluções: “Boa changa havia _dar... Que a ele, lhe não passavam ansim mulita com essas e outras! Guerra servia pra se tirar vingança, se ficar com o alheio e se trazer na garupa o chinaredo-flor. Que o patrão se envolvesse, _tava certo. Alguém havia de ficar mandando ali...” (MAYA, 2003, p. 139).

Da parte dos empregados, acompanhamos a dedicação de dois agregados da fazenda comandada por Andrezito (“Inimigos”, Maya): “Hilário confiava no valor dos chefes, aos quais estava preso ao mesmo tempo pela gratidão e pelo hábito. Anastácio _nem esperava, nem desesperava’, e, embora estimulado vagamente por uma solidariedade de instinto, supunha-se movido apenas pela dedicação que ao moço consagrava.” (MAYA, 2003, p. 138)

Até mesmo quem é expulso com deslealdade rebate o golpe exatamente com lealdade: Chico Pedro (“Por vingança”), “eujo caráter conhecia: homem _todo fumaça e relinção’ (alegre), mas dedicado e leal, um verdadeiro _tiço limpo’”. (MAYA, 2003, p. 42). Esse mesmo Chico Pedro pode estar vivendo em terra alheia, mas não se vende aos poderosos; não se resigna a votar com o coronel, “e então, nas primeiras eleições, o gaúcho se recusara a votar com a gente da fazenda.” (p. 47). E, portanto, é leal aos seus princípios e posição política.

Mesmo sem referir questões políticas, percebemos que lealdade ao compromisso e à missão que cumpre é o que move Blau Nunes em uma tropeada carregando trezentas onças (conto homônimo). Não fosse esse sentimento, não passaria pela ideia a pior das hipóteses, o suicídio, diante da possibilidade de o patrão pensar que ele lhe traíra a confiança: “é verdade...antes morresse, que isto! Que vai ele pensar agora de mim!...”(LOPES NETO, 1998, p. 16).

Nenhum outro conto de Cyro Martins ou Sérgio Faraco revela enredos em que a fidelidade possa ser comprovada.

A lealdade política é uma realidade mais acirrada na literatura do século XIX. Nos contos do século XX apenas os dois casos que referimos fazem uma breve referência a episódios que, mesmo assim, não são exemplos muito extremados. Já a lealdade para com o patrão precisa da posição de peão, e não são muitos os contos em que encontramos a relação patrão x empregado, mas aqueles em que essa situação aparece revelam tal traço. Parece-nos que o gaúcho do século XX não está mais encoberto de um brio, pelo qual se podia ler sempre na cor de seu lenço se era chimango ou maragato. A posição política, antes tão fundamental, passa a segundo plano, prevalecendo agora a posição social e a condição humana que se depreende dela.

8.3.8 Os castelhanismos na linguagem

O primeiro contingente espanhol veio dos aldeamentos dos jesuítas na região missioneira (1627 – 1750). Destruídas as missões pelos bandeirantes, e pelo tratado de Madrid em 1750, o elemento espanhol limitou-se às contribuições nas regiões fronteiriças com o Uruguai e Argentina e ao legado da emigração espanhola, que foi restrito aos modismos de língua e linguagem. (MAROBIM. 1985, p. 29)

Mais do que aspecto da linguagem, a utilização de elementos do falar castelhano é representação de um viver. Não é qualquer povo desse vasto território brasileiro que recorre a esse traço (acreditamos ser mais um traço de personalidade do que um recurso de linguagem), o qual se revela sem prévio planejamento, surge no calor da hora, em bocas de almas descompassadas. Vários são os exemplos dentre nossos autores, como se, multiplicada de significado, a expressão pudesse representar mais do que o vocábulo etimologicamente representa.

Há os castelhanismos petulantes, palavras que parecem a toda hora cobrar um queijo, topar qualquer parada. Há os falsos castelhanismos de muito bom português, quinhentismos retovados ou conservados na província, surdindo improvisadamente na boca de um peão. Não faltam as que sugerem as finais das nossas toadas, embebidas na lonjura... (MEYER, 1960, p. 11).

Alcides Maya, o escritor de maior formalismo dos aqui analisados, utiliza raramente essas expressões, mas não as dispensa. Vez por outra encontramos um *entonces, aora, arreglos, blanca* (“Por vingança”) ou um *—* que hay de carniça é todos e tira mais quem pode mais...” (2003, p. 57), ou então *—* não hay como tocar fogo no pasto ruim para que venha o bom...” (“Inimigos”, p. 139). No entanto, são as expressões ditas euclidianas que mais aparecem e bordam as notas de rodapé.

Da mesma maneira, João Simões Lopes Neto, no mesmo decano que Maya, utiliza de maneira menos contida em seus contos o coloquialismo, o regionalismo, mas os castelhanismos são pouco frequentes. Encontram-se raramente alguns exemplos: *—* “espacito, apresilhei o cabresto;” (“Frezentas onças” - p. 20), *—* versos mui lindos...” (“Negro Bonifácio” - p. 21) e *—* Depois garganteava a chuspa e largava as onças pras unhas do bolicheiro, que aproveitava o vento e *le echaba cuentas de gran capitán...* (“Contrabandista” - p. 92), nada mais.

Quando chegamos à terceira década do século XX, talvez pela maior aproximação que a literatura de Cyro Martins faz entre o homem do campo e o da cidade, mais raros são os exemplos. Encontramos algumas expressões esparsas, como *arreglo* e *viejo*, em *—* Alma gaudéria”, e o mais são termos coloquiais e regionais.

Inversamente proporcional à expansão do regionalismo, a linguagem de Sérgio Faraco é a que está mais recheada do vocabulário da fronteira. Encontramos expressões inteiras tanto na voz do narrador como na fala das personagens.

O regionalismo de Faraco, no dizer de Masina, distingue-se dos demais porque apresenta uma *—* visão particularizada do homem” (1994, p. 73). Este homem é um ser com dores, angústias, sensações e experiências universais, que manifesta tudo isso por meio de uma fala ou de uma narrativa muito bem estruturada, mas também muito ligada às suas origens. Podemos dizer que o indivíduo que narra ou que vive o que está sendo narrado é um ser universal, com um vocabulário e

num cenário local, sempre se entendendo esse vocabulário local como uma mescla, que Masina chama de “laivos dialetais” (p. 73), ou seja, transitando pelas fronteiras de outras culturas, transcreve expressões e frases em espanhol ou até mesmo em mistura de português com espanhol. Utiliza expressões em castelhano em abundância, uma “língua saborosa dos homens do pampa” (FELIZARDO, 1979, p.15), mas do pampa campanhense, de algumas cidades em particular, inclusive daquela onde Faraco nasceu, Alegrete.

Alguns desses “laivos dialetais” se encontram em “A voz do coração”: “Quietos nomás, hijito, ya se fue” (FARACO, 1986, p. 47) “Hijo de la gran puta, me mataram”(p.49).

“As expressões castelhanas e o portunhol nos textos de ‘Noite de Matar um Homem’ fazem parte de um mundo de contatos e relações ‘entre Estados Nacionais’” (NEVES, 1987, p. 11), estados de fronteira. Assim como o território é uma “faixa indistinta, flutuante e difusa” (VELLINHO, 1975), a linguagem exerce e sofre contaminação e contágio; fronteira é um espaço de “migração de temas e intertextualidade” (MASINA, 1994, p. 60). Sabemos que, nesse movimento pendular, surgem preponderâncias, surgem o aspecto da transculturação, o predomínio de uma cultura que, em algum aspecto, fatalmente estabelecerá algum tipo de superioridade. Se assim não fosse, não haveria “flutuação” no sentido do movimento descontínuo, não no sentido de equilíbrio permanente.

Considerando a localização geográfica onde se passam as histórias de Sérgio Faraco e as nacionalidades das suas personagens, na maioria perdedores, podemos, num primeiro momento pensar no sentido de “identidade e alteridade cultural”, de que tratam Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado (1962, p. 43), já que tudo se dá no espaço da fronteira. Esses autores, em estudo feito em 1981, classificaram as “diferentes atitudes em relação à apreensão do Outro” e reconheceram que, conforme variam essas atitudes, as formas de reconhecer a presença do outro estrangeiro com quem se tem algum tipo de contato, vai “assumir significações sociais e culturais também diferenciadas” (PAGEAUX, 1962, p. 43).

Tomando conhecimento dessa divisão, com o objetivo de transportá-la para a realidade faraquiana, percebemos que aquilo que preocupa o autor não é, em primeiro lugar, a questão do *quê* ou de *quem* fica de cada um dos lados da fronteira. O que perturba Faraco não é a identidade ou o preconceito racial que se dá entre as personagens que vivem as situações problemáticas em seus contos. A problemática se dá no contraste social, na diferença de poder, de *status*, na heterogeneidade gritante entre as condições de vida das personagens em conflito. Não são a raça nem a pátria o motivo do conflito, mas, sim, a questão do *ter*.

O espaço polemizado, que admite juízo de valor, é o espaço ideológico, não o geográfico. Não há, exatamente, uma identidade ou uma alteridade em relação a esse espaço; o que há é um reconhecimento de que as culturas existem em decorrência de transformações sociopolíticas e se

estabelece uma binaridade superior/inferior não entre culturas de fronteira geográfica, mas entre classes sociais.

—A imagem da alteridade no interior de determinada sociedade ou grupo social, ao interferir na cultura, modifica o seu tecido” (PAGEAUX, 1962, p. 43) em ambos os lados dessa binaridade. Assim, os supostamente inferiores reconhecem seu espaço reduzido e adaptam-se a isso apelando para atividades alternativas em que a ilegalidade impera. Fazendo isso, reforçam o espaço de superioridade do outro grupo social, que os ataca valendo-se do poder da legalidade, da força, da opressão. Aqueles que tinham inferioridade de condições, agora, possuem também inferioridade moral, e aqueles que tinham superioridade sentem-se ainda mais fortalecidos e com maior poder de dominação. O tecido vai se definindo, colocando, de um lado, os detentores do espaço e do poder e, de outro, os descartáveis.

Tanto não é importante a nacionalidade das personagens faraquianas que não é fácil estabelecer o número de personagens nacionais e estrangeiras nos contos. Caso fizéssemos uma tentativa de levantamento, poderíamos pensar no sentido de analisar a linguagem. No entanto, independentemente de a narrativa ser em terceira pessoa, ou em primeira, os espanholismos misturam-se à linguagem regional e coloquial, de tal modo que a forma de falar não pode mais ser parâmetro para essa identificação.

O castelhanismo como traço de linguajar é imposto pela sua situação cultural e geográfica, não como um caractere do gaúcho do século XX; pertence, portanto, ao gaúcho faraquiano das últimas décadas do referido século.

8.3.9 Hombridade e coragem

Já então significando um nome gentílico, que se estenderia a todos os rio-grandenses, o vocábulo *gaúcho* afinal despiu-se dos primitivos laivos pejorativos para assumir um sentido encomiástico, não raro com empáfias e pavoneios ufanistas (...) o tipo social gaúcho perdeu a conotação pejorativa, quando, deixando de significar gaudério, um marginal, passou a identificar o campeiro destro e desenvolto nas lidas do pastoreio, e pronto a transformar-se em soldado. (REVERBEL, 1986, p. 88)

Em análise ao amplamente estudado vocábulo —gaúcho”, Augusto Meyer apresenta-nos a expressão —guasca” como uma das denominações que reforçam a ideia desse orgulho intrínseco. Apesar de, originalmente, o termo representar uma tira de couro, referente à atividade da idade do couro no Rio Grande, —não tardou muito em corresponder a uma intenção elogiosa, a ser pronunciado como um título de hombridade e destemor, o que transluz do nosso populário. Falava-

se em guasca largado como quem dissesse *quebra largado, torena, monarca das cochilhas*. Como quem – gaúcho.” (1969, p. 17-18).

Começamos utilizando como exemplo o douradilho protagonista do conto “Saúde” de Maya, que, ao adentrar na querência, é descrito como “belo, forte, era veloz; desdenhara-se sempre dos rivais” (2003, p. 134); mesmo derrotado, no último parágrafo o cavalo não deixa de ser referido como herói: “nenhum negro olhar cortejou o derrotado herói...” (2003, p. 135). Vencedores ou derrotados, também os dois filhos do estancieiro Inácio Pereira (“Por vingança”, Maya), João Carlos e Andrezito, são descritos como “parecidos de físico, ambos claros e ruivos, ambos fortes e altivos, mas adversos de alma, competidores em virtudes másculas, êmulos no gauchar...” (MAYA, 2003, p. 139). A passagem do tempo muda a força física, mas não muda a coragem em mansidão. Chico Pedro, de “Por vingança”, perdeu o viço de moço, mas recorda com saudade o gaúcho querendão que fora: “Ah! Quando mocito! Se existia por aí alguém de garrão duro, havia de ser como ele no seu tempo: não conhecia sol nem chuva, tinha casa nos arreios, era lei o seu capricho e, montado num bom *flete*, mandava vir quem viesse... Já ia longe. *Aora*, nem em tais cousas assuntar queria...” (MAYA, 2003, p. 43). O espírito que leva não é mais de bravura, mas de alguém que foi pisado, mas não deixou de ter o seu orgulho.

Blau Nunes, ao se deparar com o silêncio completo no lago onde se banhara, procurando pela guaiaca com trezentas onças (no conto “Frezenças onças”), dizia sentir apenas respeito: “que medo, não, que não entra em peito de gaúcho.” (LOPES NETO, 2000, p. 27). Símbolo dessa característica também era o “fachadão” de Bonifácio em “O negro Bonifácio”, quando chega para as carreiras: “e na cintura, atravessado com entono, um facão de três palmos de conta. Na pabulagem, andava sozinho: quando falava, era alto e grosso e sem olhar para ninguém. Era um governo, o negro!” (LOPES NETO, 2000, p. 33). Esses aspectos podem resguardar uma condição humana maior, “em última análise, dentro dessa obra regional – ou regionalista – não é só o tipo característico de uma determinada região que aparece, mas o homem de sempre, já tão complexo na sua feição de primitivo, tão vulnerável e ameaçado, na sua aparência de forte, às vezes triste vítima do destino.” (MEYER, 1960, p. 155).

Impressiona-nos como as manifestações de dor ou sofrimento não fazem parte da dignidade do *macho*. Até mesmo em momento extremos em que o gaúcho se aproxima da morte, ele não concebe o pranto ou o lamento como um desabafo humano. Mais de um conto, em períodos distintos, reforça isso: Blau Nunes, quando apresenta para o leitor o quanto estava pensando o seu coração pela simples ideia de ser tido por ladrão, descreve as suas lágrimas, mas não sem antes fazer uma ressalva: que “há que tempos eu não chorava!...” (LOPES NETO, 1998, p. 18). Outro é Ricardo do conto “Guri”, estirado no chão, sangrando, na iminência da morte, “não gemia, procurando disfarçar a dor.” (MARTINS, 1957, p. 22). O primeiro pôde conter o ímpeto de morte,

salvo talvez pelas lágrimas (mesmo que ele diga que foi salvo pelos apelos da natureza), ao passo que o segundo encerrou sua trajetória ali, com dor extrema, mas sem pranto.

No conto “Saudade”, desta vez de Cyro Martins, já no primeiro parágrafo um cavalheiro de moços e veteranos das revoluções maragata, Federalista e de 23 é referido pelo autor como “guerreiros”, que agora desfilavam por campos pacíficos: “Potreada buenaça. Botaram olada grande, aqueles. Pegaram um fundo inteirito ainda. E que pingaços! Dês de crioulo bom ao mestiço de medida. Aquele bagual colorado da ponta! E o tordilho vinagre, então? Eram fletes de lei. Invitavam o instinto guerreiro dos índios.” (1957, p. 38). A narrativa se passa “vinte e tantos” anos depois da revolução de 1893, tempo em que o tenente Clarimundo Guedes passou emigrado no Mato Grosso. O retorno ao pago e a convivência com novos camaradas não impedem que o protagonista relembre o passado, mas, ao se afastar da querência da infância que lhe desperta recordações perdidas, é como “guerreiro” que Guedes é referido: “O guerreiro atendeu demorado o talhe velho da árvore amiga. Olhou outra vez o animal quase morto.” (MARTINS, 1957, p. 39). Com ou sem armas na mão, ao que nos parece, o título de tenente é respeitado.

Ainda no mesmo autor, dentre as figuras que passam pelas carreiras no conto “Alma gaudéria”, também há aquelas entoadas. Passam os tempos, vão e voltam as figuras, não desaparece o orgulho, que, mais do que gauchesco, é do indivíduo (de certos indivíduos). Aqui comprovamos que a alma simplória do gaúcho não está imune à soberba desde os tempos remotos até a atualidade.

O Venâncio Almada entrava de novo na vida dos pagos com um ar diferente, altaneiro, quase antipático, de vitorioso. De anônimo campeiro que era, reaparecia agora desconforme com o nivelamento antigo, *insinando* pela atitude retovada, que era índio puava e merecia respeito. Singularizava-se pelo alce do porte com que encarava aquela gentama. E não era qualquer um que se chegava pra ele. (grifo nosso) (MARTINS, 1957, p. 13)

Chegando à década de 1980, no conto “Travessia” (Faraco) temos um desfecho em que o menino narrador mostra admiração pela força do seu tio Joca, um gaúcho degradado que precisa praticar atos ilegais (como o contrabando) para o seu sustento: “Feso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos deles brilhavam na meia-luz da popa e a gente chegava a desconfiar de que ele estava chorando. Mas não, Tio Joca era um forte. Decerto apenas vigiava, na estira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia.” (FARACO, 1995, p. 39).

Nossos estudos não principiam na épica clássica d’*Os Lusíadas*, mas se encerram no épico, bem contemporâneo, *Noite de matar um homem*. O traço heroico das vivências dessas personagens vai se remodelando no decorrer desses sessenta e cinco anos que separam as publicações de Maya e

Faraco, mas, mesmo assim, permanecem épicos, tanto quanto a heroicidade que se verifica em *Mensagem* de Fernando Pessoa (guardadas as proporções).

8.3.10 Discriminação com “os de fora”

—Essa população bárbara ou barbarizada, flutuante, sem lei nem destino, assaltava impunemente os rebanhos alçados, e disso vivia. Ali, como nas terras convizinhas, ela crescera em número e ganhara novos estímulos sob a instigação do contrabando. O bandolismo de seus hábitos era agressivamente infenso a qualquer tipo de associação, ainda que o mais rudimentar.” (VELLINHO, 1969, p. 55)

A literatura do sul é retrato do viver gaúcho. Nossa história está muito bem retratada em páginas célebres que, apesar de serem, acima de tudo, ficção, revelam a verdade histórica deste povo. Obras como *O continente* (1949), de Erico Verissimo, manifestam muito bem, por meio da célebre personagem Luzia (intitulada Teiniaguá, por sua índole maléfica), a carga de maldade que os “gingos” podem derramar sobre nosso povo.

Historicamente, encontramos essa visão não apenas no clássico *O tempo e o vento*, na medida em que outros autores gaúchos vão pulverizando sutilmente o efeito nocivo dos “de fora” em meio a suas tramas: Luis Antônio de Assis Brasil, em “Concerto Campestre” (1997), coloca no caminho da menina doce e pura (Clara Vitória, a protagonista) um maestro mulato-claro, vindo de Minas Gerais, que surgiu na fazenda para enfeitiçar a menina, engravidá-la e instaurar a desgraça na família do major Eleutério de Fontes; José Clemente Pozenato, na segunda obra da trilogia do *O quatrilho* (1989), apresenta uma troca de casais desencadeada por uma traição conjugal, consequência da imoralidade de famílias de origem italiana. Acrescentamos a esses exemplos a vida constantemente sofrida e degradada de mulheres originárias de famílias alemãs das obras de Lya Luft, como Gisela, de *A asa esquerda do anjo* (1981), além das companhias não recomendáveis de personagens de origem judaica das obras de Moacyr Scliar, como o sapateiro Nicola, de *A festa no castelo* (1982).

Em nossos contos encontramos várias personagens que não chegam a ter ação protagonista, mas aparecem de maneira a reforçar essa discriminação. Andrezito, de “Por vingança”, de Alcides Maya, “apelidava de ‘carcamanos’ quantos não fossem da campanha” (2003, p. 140) e mais do que ter os coestadianos como estrangeiros, para ele, gaúcho só mesmo o da campanha. Blau Nunes, narrador do conto “Penar de velhos”, demonstra aversão aos padres, ou aos “gingos”, como ele gosta de chamar “os de fora”. No triste desfecho deste, que é um dos contos mais sofridos de *Contos gauchescos*, o narrador manifesta sua revolta por ver que o pai de Binga foi persuadido por um padre a deixar sua herança para a Igreja. No entanto, parece-nos que a aversão se dá mais pelo

fato de ser uma pessoa ~~de~~ fora” (não se sabe ao certo se de outro estado ou de outro país), um padre ~~gringo~~”,

Meses depois o velho seguiu o mesmo caminho de todos nós (está referindo-se à morte do fazendeiro); mas antes de morrer, engabelado por um padre gringo que apareceu aqui pelos pagos, lá fez uns papéis... e papéis foram que tudo o que era dele passou para missas e outros engrólios que ninguém sabia o que eram. Nem um tambeiro saiu para um afilhado!... (LOPES NETO, 2000, p. 154-155)

Ainda na mesma obra, ao discorrer sobre a atividade do contrabando no conto ~~Contrabandista~~”, a narrativa chega ao período em que a fronteira estava ~~inundada~~ de espanhóis e gringos emigrados” (LOPES NETO, 1998, p. 94). A indicação histórica é de que esse período aproxima-se da Guerra dos Farrapos e da Guerra de Rosas (décadas de 1840 e 1850, aproximadamente). Nesse momento, o narrador conta-nos que todo campeiro se sentiu atraído pelo ganho fácil da ilegalidade, no entanto essa sedução não veio sozinha (dizendo-nos que não estava no temperamento gaúcho, mas foi aprendida): ~~A~~ estrangeirada era mitrada, na regra, e foi quem ensinou a gente de cá a mergulhar e ficar de cabeça enxuta...” (LOPES NETO, 1998, p. 94). Mais uma vez, as características menos nobres (no caso, ilícitas) são creditadas ao elemento de fora.

Esquecemos que o gaúcho primitivo teve origem étnica na mestiçagem e que, pelo menos, espanhóis, portugueses e índios estão na origem consanguínea do povo deste extremo do Brasil, e separamos a raça nascida no estado do Rio Grande do Sul das raças do outro lado da fronteira, como que a dizer que ~~nosso~~ céu tem mais estrelas”.

8.3.11 Honradez e dignidade

Esta característica não é mais um rigor para nosso gaúcho a partir da segunda metade do século XX. Percebemos que esse sentimento, tão preservado até meados de 1930, começa a desaparecer com a chegada do gaúcho-a-pé.

É a dignidade que toma conta de Blau Nunes quando ele imagina que podem tomá-lo por ladrão em ~~Frezentas~~ onças”:

Então senti frio dentro da alma... o meu patrão ia dizer que eu o havia roubado!... roubado!... Pois então eu ia lá perder as onças!...Qual! Ladrão, ladrão é que era!... E logo uma tenção má entrou-me nos miolos: eu devia matar-me, para não sofrer a vergonha daquela suposição. É; era o que eu devia fazer: matar-me... e já, aqui mesmo! (LOPES NETO, 2000, p. 27).

No entanto, em algumas páginas de *Paz nos campos* já surgem tipos destoantes, Toco (–Fraste”) é –mentiroso e ladrão de queijo do jirau. Songamonga de nascença. Mau mandalete. Sempre deixava algum animal nas recolhidas. Cada ano, diante da sua sem-serventia irremediável, mais se agravava contra ele a antipatia geral.” (MARTINS, 1957, p. 45). Além de pouco dotado para as lidas da fazenda, é mal intencionado. Exemplo disso é quando investe grosseiramente contra uma chininha da fazenda: –armou o bote. E, num upa, pulou ágil num pincho de fera. Apertou-a contra a barranqueira vermelha da sanga. Meteu-lhe o joelho no ventre. Roçou-lhe o pescoço índio com o focinho babujante. Machucou o corpo madura da chininha contra o peito ossudo.” (MARTINS, 1957, p. 45). No entanto, nem todos por ali são assim, e ela escapa da investida dando-lhe uma mordida na mão e na fazenda, quando souberam, ameaçaram-no com uma tunda.

Nem mesmo diante da morte do pai Toco mostrou dignidade: –ficou indiferente à morte do velho. Roncou toda a noite do velório.” (MARTINS, 1957, p. 44). Este tipo humano, esquecido, relegado ao desprezo, despreocupado, sem rumo e sem história, começa a surgir na literatura brasileira na década de 1930. No Rio Grande do Sul não é diferente: aqueles que não têm mais o perfil heroico de meados do século XIX, nem o perfil ético e moral de fins do século XIX e início do XX começam a aparecer.

Políticas que reforçam o avanço e opulência dos latifundiários, a falta de oportunidades e incentivo aos despossuídos, o barateamento da mão de obra, a mecanização do meio rural, os apelos e superpovoamento das cidades, tudo isso ajuda a formar este tipo humano representado no Nordeste pelo retirante, no centro do país pelo caipira e, no sul, pelo gaúcho a pé.

Não se pode dizer que um gaúcho que começa a praticar atos ilegais como o contrabando mantém a dignidade. Assim é com tio Joca do conto –Fravessia”. Apesar de ser uma personagem admirada pelo menino narrador que acompanha o tio na atividade, sabemos que essa prática está cercada de mentira, ilegalidade e perigo. A resposta de tio Joca à interpelação do fuzileiro (– que temos aí?) é dissimulada, –Peixe, só uns cascudos para o caldo do guri que vem com fome” (FARACO, 1995, p. 38), resultado de uma vida dissimulada, uma vida ilegal, sem honestidade.

Também a perda da dignidade se verifica em Aninha, uma das órfãs do conto –Dois guaxos” (Faraco), pois, –morrendo a mãe ela tomara seu lugar, cozinhando, remendando o traperio, ensinando-lhe a ler umas poucas palavrinhas...” (FARACO, 1995, p. 22). Ela e o irmão ficaram à mercê de um pai –velho e gambá”. O irmão (Maninho) tinha a certeza de que ela –depois ia virar puta de rancho, puta de bolicho e no fim umas daquelas reiúnas que vira algumas vezes na carreteira, abanando em desespero para caminhão de gado.” No entanto, talvez seja em busca de alguma dignidade que o protagonista deste mesmo conto, Maninho, esteja de saída dessa morada. O rapaz, prevendo o destino da irmã e do pai cachaceiro, que –não zelava pela filha e pouco se

importava que um bugre tumbeiro e mal intencionado tomasse adiantos com a menina”, busca outra vida, longe dessa degradação. –Queria conhecer outras gentes além de um gambá e de um bugre, queria conhecer outras mulheres, mamar noutras tetas e, enfim, saber de que trastes se compunha o mundaréu que começava más allá das canchas de osso e dos bolichos da Vila do Bororé.” (FARACO, 1995, p. 25).

A força da degradação humana, o empobrecimento e o desmantelamento familiar, põem em crise até mesmo aspectos mais do que gauchescos, ou seja, humanos, como a dignidade.

8.3.12 A presença do cavalo na vida o gaúcho

Assim como é impossível falar da constituição da figura do sertanejo nordestino sem falar da seca, é impossível falar do gaúcho sem citar o cavalo. –O gaúcho não chegaria a existir sem o cavalo.” (REVERBEL, 1986, p. 34).

O cavalo foi o principal meio de transporte terrestre e, depois, a arma principal das guerras contra os nativos. Os cavalos, que desembarcaram na segunda viagem de Colombo (1493), passaram a ditar, juntamente com o gado bovino, –fatores que iriam ditar o tipo de civilização que começava a esboçar-se nestas plagas meridionais.” (REVERBEL, 1986, p. 29). Os gaúchos são definidos como: pastores e guerreiros. Tanto uma como outra atividade requerem o uso do cavalo e, por isso, mais do que um elemento que participa da vida do gaúcho, o cavalo é uma característica deste. –A sua função foi primordial na guerra e na paz, nos entreveros e cargas de lança, nas arreadas e nas tropeadas.” (REVERBEL, 1986, p. 31). Ao cavalo podemos associar outros tantos traços típicos: o espírito aventureiro e destemido, a sensação de liberdade, a aproximação com a natureza, o poder de dominar e conduzir as situações.

Mantendo a ideia de guerreiro que sempre acompanhou o gaúcho, Reverbel acrescenta que –as revoluções rio-grandenses foram revoluções a cavalo”. (p. 32). Enfim, sua existência está relacionada historicamente a ele: na guerra, no transporte, no trabalho ou nas diversões, em tudo o cavalo foi-lhe indispensável.

Entretanto, não podemos imaginar que, pelo fato de o cavalo ter acompanhado historicamente o gaúcho nas lidas e nas guerras, tenha servido unicamente como reforço do mito do herói, recoberto sempre de glórias e benesses. Há na literatura gaúcha conteúdo eminentemente social, inclusive envolvendo a figura do cavalo, não apenas na ficção das últimas décadas do século XX. Desde nossos estudos sobre o conto de Alcides Maya já percebemos quadros de decadência da campanha e dos antigos campeadores. Foi Reverbel (1986, p. 97) quem disse que, se Cyro Martins focalizou o drama do gaúcho a pé, Alcides Maya fixou o drama do –gaúcho a cavalo”.

Companheiro leal, o cavalo ou o cusco estão sempre ao lado do gaúcho. Não apenas ao lado, pois, como uma personagem isolada, ele já representa o pampa gaúcho. É o caso de “Saudade”, conto de Maya, em que o protagonista é um “douradilho insofrido volvia à querença do Salso” (2003, p. 133). Quando negro Bonifácio chega para as carreiras no conto homônimo, vem “bem montado, num bagual lobuno rabicano, de machinhos altos, peito de pomba e orelhas finas, de tesoura; mui bem tosado a meio cogotilho, e de cola atada, em três tranças, bem no alto, onde canta o galo!... (LOPES NETO, 2000, p. 33). Blau Nunes, quando desiste do intento do suicídio em “Trezentas onças”, procura nos companheiros o amparo: “cachorrinho tão fiel lembrou-me a amizade de minha gente; o meu cavalo lembrou-me a liberdade, o trabalho...” (LOPES NETO, 2000, p. 27).

No início do conto “Penar de velhos” somos apresentados ao cavalo que o velho pai do guri protagonista, Binga, ganhou: “pai dele, o velho, recebeu de regalo um bagual picaço sãozito das quatro patas, sem uma basteira; e de rédea, um pensamento. E era mesmo para o andar dele.” (LOPES NETO, 2000, p. 149) É uma arte exatamente com este cavalo que desencadeia a surra de rabo-de-tatu que o velho quer dar no guri, e a ameaça dessa surra faz Binga desaparecer.

Outro conto em que o cavalo leva um filho à morte é “Flete”, de Cyro Martins. É o mais breve de todos os textos selecionados e, possivelmente pela brevidade, o mais sugestivo (no sentido de não dizer diretamente). Nessas sugestões podemos deduzir que um casal de pais, simplesmente “um homem valente” e uma mulher de “pupilas plácidas”, lembram com lamento o filho desaparecido. O homem vem de uma “ampeirada puxada e brava” sobre o lombo do flete, solta o animal e chega-se à porta do galpão para receber a cuia das mãos da mulher, com o guri na lembrança. A dor aparece em forma de lamento (ele) e de choro (ela) e é descrita mais com suspiro do que com palavras...

- O nosso filho...

E parou, vendo o cavalo que se distanciava.

Ela compreendeu o drama. E chorou de amor.

- Ia já a tiro de laço da divisa do fundo, grudado nas crinas do petiço que rebentara a cabeçada, misturado numa manada de eguada xucra. Se não fosse o meu cavalo... (MARTINS, 1957, P 35).

De todos os contos, no entanto, “Batendo orelha” (Lopes Neto) é o mais representativo dessa forte característica da presença do cavalo na vida do gaúcho. É um texto alegórico sobre a condição humana, utilizando-se do cavalo para estabelecer as fases de uma vida humana posta lado a lado a uma vida de reiuño. O primeiro e último parágrafos representam bem o tema da animalização do homem:

Nasceu o potrilho, lindo e gordo, filho de égua boa leiteira, crioula de campo de lei.
 O guri era mimoso, dormindo em cama limpa e comendo em mesa farta. (LOPES NETO, 2000, p.167)
 (...) O engraçado é que há gente que se julga muito superior aos reíunos; e sabe lá quanto reíuno inveja a sorte da gente... (p. 171).

Quando Martins publica seu primeiro livro de contos – 1934 - , a literatura brasileira está lendo o “Romance de 30” e a literatura gaúcha acompanha o mesmo ritmo, avançando em mostrar traços do Modernismo: “um bagual arisco sentava no palanque, assustado do rumor dos motores.” (“Alma gaudéria”, MARTINS, 1957, p. 12). No conto em estudo vemos que o cavalo se mistura ao progresso e, até mesmo, nas festas da campanha os relinchos mesclam-se aos roncões dos motores, e Essa orquestra de tradição e modernidade ajuda a formar o ambiente da história. Seguindo a leitura, observamos que a interação é natural, tanto que não causa estranheza a presença de automóveis nas carreiras, assim como o terno e a gravata também entram nos bailes (e são bem-vindos); ao lado das rodas estão as patas dos cavalos:

Roncavam os automóveis. Gente a galope. Carros de quatro rodas, tálburis, rodaram num trotão acelerado. Polvadeira. Sol bem em cima, rachando. Palas atirados com garbo sobre a anca do pingo. Pernas esticadas nos estribos. Atitudes arrogantes. Fletos escarceadores, baralhando o freio num galope bonito e macio. E fletos embonecados de trote miudinho mascando o freio sobre o encontro espumoso (...) (MARTINS, 1957, p. 13).

O cavalo também representa a passagem do tempo no conto “Saudade”, de Martins. Quando o gaúcho veterano de guerras se “alonja” de seus companheiros para entrar num fundo grande de pasto, onde era o seu chão (vinte anos antes), sente emoções várias com a mudança de tudo ali, saudade do guri que ali tinha um “vidão largado”. Quando avista o cavalo, apercebe-se do que o tempo fez com sua vida, por meio da figura do cavalo:

Numa dobra de cerro, esbarrou o cavalo. E acordou da saudade. A poucos metros um matungo deitado. Era quase só o esqueleto. De acabado, nem a cola sacudia mais para espantar o mosquedo, revoando em torno em zoada tonta de mormaço. Teve pena. Apeou. Upa! Alçado pela cola, o animal levantou a cabeça nomais. E de novo se estirou no chão, como um corpo morto. (MARTINS, 1957, p. 39)

O gaúcho inundado de saudade “teve pena” mais da sua história passada e ali deixada do que do próprio animal, que, naquele cenário, apenas representa a vida dele naquela velha morada ancestral. Outros adjetivos ajudam a recompor a alma desse gaúcho nesse instante: o cinamomo que ele vê está “solito”; o cavalo, quase “morto”; o pasto, “quebrado”; tudo “espedaçado” e, por fim, a frase que traduz com forte poesia a sensação deste gaúcho: “eai uma cerração na sua alma.” (p.

39). Clarimundo Guedes saiu como chegara, a galope. Veterano de guerras, teve de aguentar o tirão de mais uma luta no seu peito, a das lembranças, talvez não muito diferente daquelas em que teve de deixar corpos estirados no campo de batalha. Sua história estava ali agora representada como uma batalha perdida, tendo o tempo como oponente: “As pontas do lenço vermelho iam abertas em desafios de guerra.” (p. 39).

Apesar de o conto “Fraste”, de Cyro Martins, trazer um gaúcho diferente dos que até então temos visto, um gaúcho sem serventia que vive na fazenda sob a antipatia geral e que se deixa estar ali simplesmente esperando a vida passar, a presença do cavalo neste breve conto também é constante. O cavalo aparece em cinco dos seis episódios narrados, envolvendo a personagem central. O rapaz inicia o conto sonhando; quando desperta, a cena concentra-se no “tobiano velho, de vazio fundo, sonolento, aplastado, queimava o lombo cuerudo ao sol.” (MARTINS, 1957, p. 44). A seguir, ele intenta perseguir um lagarto, mas desiste: “com o rebuliço da caçada falhuda, o tobiano trocou orelha. O andante montou.” (p. 44). O que o leitor encontra, então, é a narrativa da morte do pai de Toco, cujo caixão foi carregado “na carroça da estância puxada por duas éguas cola-pelada. O boleeiro era o negro Jacinto, que tocou aquilo num trotão apurado, reboleando o relho comprido e chupando forte a beíçarra roxa.” (p. 44). O episódio em que o guri persegue uma chininha na fazenda é o único sem a presença do cavalo; porém quando ele foge da tunda, é o matungo que lhe oferece “rédeas frouxas. Pés desestribados oscilando pesadões. O molengão, assobiando, mui concho, lá se foi ao Deus dará. Ia fugindo... para onde? O matungo é que sabia.” (p. 45). O final do conto também conta com a presença do único que, possivelmente, seja seu companheiro naquela fazenda: “Abraçado ao pescoço do cavalo. O Toco rressonava esquecido do mundo. Foi num vá. Voou um balde d’água. Molhado e fulo, semblante estúpido, o pobre diabo apeou choramingando.” (p. 45).

As personagens Tôco e seu cavalo, nesse conto, são menos estéticas que a maioria dos gaúchos e cavalos que até então temos visto. Como o rapaz tem “olhos palermas” e é tratado como um “paspalhão”, para lhe servir de refúgio, o matungo precisa ser um tanto “aplastado”, possivelmente para acompanhar quem o galopa, para lhe ser mais companheiro. O que não muda, no entanto, é a parceria, o sentido de dupla que o cavalo representa lado a lado com o peão, a obstinação de estar mapeando a vida do gaúcho, seja ela qual for.

Quando o cavalo não é o protagonista, tem importância que se iguala à do homem, como no caso do conto “Flete”, que demonstra a importância do cavalo a partir do título. Começa e termina falando do cavalo, composto de apenas doze pequenos parágrafos, tendo nos dois primeiros a apresentação do cavalo, antes mesmo de se referir ao homem que o cavalgava:

Assoleado, esmorecido, o cavalo balançava arquejante batendo forte o coração. As narinas vermelhas, arregaçadas, resfolegavam num ritmo apressado de estafa. Pescoço espichado, olhos tristes, orelhas murchas, e o suor caindo em gotas grandes pelas mãos e as patas. Os aperos molhados e moles como se houvesse ficado ao sereno. (MARTINS, 1957, p. 35).

Nos contos de Faraco, por sua vez, a presença do cavalo, apesar de existir, tem menor importância nos enredos, ocupa um espaço decorativo e não é aspecto determinante para o rumo da narrativa, como temos visto em contos de Cyro Martins e Alcides Maya. No primeiro conto da obra “*Á no campo*”, o enredo se desenvolve no meio de um velório, ao qual duas personagens tratadas como “*ginetes*” chegam a cavalo: “*No palanque havia dois cavalos. Maneados e dispersos, mais quatro, e os seis traziam garras domingueiras. O velho e seu filho detiveram-se ali, mas não desmontaram...*” (FARACO, 1995, 10). Depois dessa chegada, os cavalos não tornam a aparecer. O mesmo se verifica no conto “*Guaxos*”, no qual Maninho está decidido a abandonar a miséria de vida que o leva a ganhar o mundo. Sua viagem será no lombo de um cavalo. Esse elemento não ganha destaque em apenas dois momentos do conto, mas o leitor se dá conta de que é no cavalo que ele parte. Quando Maninho entra no galpão, “*agarrou o freio e o um pelego*”, até que, por fim ele “*montou, partiu despacito, no tranco*.” (FARACO, 1995, p. 25). Nesses episódios parecem importar mais as sensações que tomam conta da personagem do que o meio de locomoção. E esse aspecto é mais uma característica a se considerar: o cavalo nos contos de Faraco é realmente apenas “*meio de locomoção*”, não mais a personagem central ou um companheiro e amigo, como se verifica em contos de publicações anteriores.

8.3.13 Apego à solidão

A violenta expansão de individualismo, quase narcisismo, que palpita ainda em tais vocábulos! Palavras de sangue quente, revelam o excesso de vitalidade que se apega ao desafio por desfastio e à ebridez de si mesmo, como o touro escarva a terra. É menos que egolatria e mais do que bravata, é uma força, que se gasta por necessidade. (MEYER, 1960, p. 18).

O isolamento, às vezes chamado de individualismo, outros de egoísmo, é traço de mão dupla: por um lado, apoderou-se desta vida semibárbara do gaúcho dos primeiros tempos, como um ser que se basta a si mesmo; por outro, é uma contingência inerente à existência humana.

Apesar de gostar das atividades em grupo, o gaúcho, por passar a maior parte do tempo na imensidão dos campos, geralmente desertos, torna-se um ser “*solitário*”, taciturno, de pouca fala. Conhece plenamente o território em que se situa com facilidade. Anda armado, dorme ao relento,

tem por companhia apenas o animal que monta, do qual se orgulha e no qual coloca aperos de extremo luxo.” (HOLHFELDT. 1996 p. 18).

Na obra de Alcides Maya a solidão manifesta-se mais no cenário e nos animais do que no homem. Os dois contos que elegemos para ilustrar esse traço são exatamente aqueles em que a figura humana não protagoniza o enredo: “Fapera” e “Saudade”. Talvez pelo tom simbolista ainda presente em sua literatura, este autor se concentre no tom melancólico da paisagem e não dispense a solidão.

No primeiro conto de Lopes Neto, a personagem Blau manifesta que a tarefa de tropear prescinde apenas de dois companheiros: o zaino e o cusco. E também não são as companhias humanas que determinam, fundamentalmente, a opção pela vida no momento de crise em que o tropeiro pensa em suicídio. Este conto de apresentação da obra *Contos gauchescos* consegue apresentar o tipo gaúcho para leitores de todas as querências utilizando-se apenas da figura de Blau Nunes em sua tropeada solitária.

O gaúcho Clarimundo Guedes (“Saudade”, Cyro Martins) chega ao seu chão, depois de mais de vinte anos da revolução, em um tropel, mas é solitário que, “devagar, enquanto os outros se alonjam” (1957, p. 38), vem experimentar com a vista a saudade da velha morada. Confronta “a copada redonda do cinamomo solito” (p. 39) e toda a decadência da natureza ao redor; reconstrói cenas do passado, até que retorna desse mergulho e parte, tendo apenas o vento e seu lenço vermelho como testemunhas do sentimento que carrega em sua alma.

A palavra “saudade” sempre vem acompanhada da palavra “solidão”. Maninho, personagem central de “Dois guaxos”, vive num rancho com o pai, a irmã e um ajudante, no entanto não há ser mais solitário que ele. O motivo primeiro foi a morte da mãe - “na falta delas a família bichava e todo mundo parecia mais solito, espremido no seu cada qual como rato em guampa” (1986, p. 17); os demais estão ligados aos destinos que cada um desses *ratos* escolheu dar à sua vida: o pai era um beerrão que judiava dos filhos, não zelava pela filha, e Maninho o desejava morto, Aninha, a irmã, entregara-se ao primeiro bugre que aparecera e, certamente, seria abandonada e acabaria na perdição; e o bugre era um abusado, sem valor nenhum. Os únicos momentos que afastam Maninho da solidão são aqueles em que se refugia na memória, quando teve o conhecimento do amor na mornura do corpo da irmã, ao passo que a degradação do presente e a incerteza do futuro trazem consigo sempre as mesmas marcas de abandono.

O que verificamos na maioria dos casos não é uma opção de vida solitária, mas um recorte da existência de seres que se destinam (ou são destinados pela vida) ao isolamento. É uma necessidade mais humana que regional, de qualquer tempo, não de determinada época do regionalismo gaúcho.

8.3.14 Apego à história

Somos uma fronteira. No século XVIII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva deste então "imenso deserto", tivemos de fazer a nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos. Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar deste lado da fronteira meridional do Brasil. Como pode você acusar-nos de espanholismo? (*Respondendo a uma escritora nordestina que considerava os gaúchos acastelhanados e pertencendo mais à órbita platina do que à brasileira*). Fomos desde os tempos coloniais até o fim do século um território cronicamente conflagrado. Em setenta e sete anos tivemos doze conflitos armados, contadas as revoluções. Vivíamos permanentemente em pé de guerra. Nossas mulheres raramente despiam o luto. Pense nas duras atividades da vida campeira - alçar, domar e marcar potros, conduzir tropas, sair para faina diária quebrando a geada nas madrugadas de inverno e você vai compreender por que a virilidade passou a ser a qualidade mais exigida e apreciada do gaúcho. Esse tipo de vida é responsável pelas tendências algo impetuosas que ficaram no inconsciente coletivo deste povo, e explica a nossa rudeza, a nossa às vezes desconcertante franqueza, o nosso hábito de falar alto, como quem grita ordens, dando não raro aos outros a impressão de que vivemos num permanente estado de cavalaria. A verdade, porém, é que nenhum dos heróis autênticos do Rio Grande que conheci, jamais "proseou", jamais se gabou de qualquer ato de bravura seu. Os meus coestaduanos que, depois da vitória da Revolução de 1930, se tocaram para o Rio, fantasiados, e amarraram seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco - esses não eram gaúchos legítimos, mas paródias de opereta. (VERISSIMO, 1969, p.3-4, parênteses nosso)

O imenso panorama histórico que nossos autores proporcionam por meio da escrita de seus contos também é capaz de fornecer um perfil de gaúcho afeito à luta. Todos, peões ou fazendeiros, estiveram (ou tiveram antepassados) durante muito tempo de armas na mão, ligados a algum fato da história que, mais do que do Rio Grande, ajudou a traçar a história do Brasil.

Os relatos de Simões Lopes Neto são episódios do passado, abrangem um período histórico a partir da independência até o fim do século XIX. Apesar de episódios da história do Rio Grande do Sul servirem como pano de fundo desses contos, de acordo com Sergius Gonzaga, ~~“~~ não são históricos, pois o interesse do ficcionista é muito mais a tragédia humana do que a pintura detalhada de um período.” (2007). E ele não é o único que teoriza sobre isso. Meyer reforça a ideia de que os *Contos gauchescos* são uma moldura da campanha rio-grandense, pois, mais do que relato histórico, o que encontramos (mesmo sem buscar) nos casos de Blau Nunes são relatos humanos, com um painel, ora intimamente, ora distraidamente histórico, ~~“~~ dentro do quadro, o momento histórico e a natureza, o acessório e o universal a nota pitoresca e o substrato humano equilibram-se como parcelas de um só todo.” (1960, p. 152).

Quando lemos ~~“~~ nesta terra do Rio Grande sempre se contrabandeou, desde antes da tomada das Missões” (~~“~~ Contrabandista”, LOPES NETO, 2000, p. 125), possivelmente o contrabando aqui esteja referido mais como tendência humana do que como relato histórico. O *sempre* tem uma dimensão maior do que a temporal; começa não se sabe quando e avança de maneira intermitente,

tanto é que observamos o homem do princípio do século XXI resignadamente cercado de produtos contrabandeados.

Em “Por vingança”, Chico Pedro lutou, e a rivalidade era mesmo anterior às lutas das duas facções, arraigando-se no solo revoltoso de 35. *Farrapo* e dos mais entusiastas, *farrapo* até a separação da Província, fora, em princípios do século, Fernando Nunes, amigo íntimo do general Netto...” (MAYA, 2003, p. 45). Mais uma vez, a palavra “farrapo” (que sabemos nesta frase referir-se à revolução de 1835) é a denominação da insubordinação, mais do que o partidarismo de uma revolução.

Em muitos aspectos, os textos regionais de Martins, por terem surgido em 1934 (período novamente tenso na história das revoluções brasileiras), demonstram uma localização histórica e participação de personagens nos episódios. No conto “Alma gaudéria” permanece a lembrança das guerras, a figura dos heróis, como outrora:

Era a primeira grande reunião a realizar-se em toda aquela ampla redondeza de fronteira, depois de 23. Fazia um ano e pouco que se firmara a paz. Muitos inimigos agora, que eram amigos antes. Ressentimentos fundos. Separações definitivas. Mas também abraços leais de combatentes adversários, que reatavam a velha camaradagem. Predominava o impulso de reconciliação. Cansados da guerra, exaustos dos castelhanos, desejavam a mesma paz antiga, anterior às divisas separadoras. Mas esse anseio de paz não matava a admiração pelos que se destacaram na luta. Mostrava-se com respeito, aos curiosos, a figura dos heróis. (MARTINS, 1957, p. 12).

Outro conto de Cyro Martins, que leva o mesmo nome que um dos contos de Maya, “Saúde” (este protagonizado por um gaúcho que volta ao rancho, aquele por um cavalo retornando ao pago), é motivo de vasto painel histórico envolvendo mais uma vez uma personagem denominada Guedes (referência à personagem de *Porteira fechada*, romance de Cyro Martins). Pois esse Guedes de “Saúde” volta vinte anos depois de ter sido tenente em 1893 (Revolução Federalista), misturado aos “veteranos da revolução maragata” e “à moçada guapa de 23”:

O passado lhe guiava as atitudes e as simpatias. Em Assis via Gaspar. Cultuava Gumercindo em Honório. Não falava num sem evocar comovido a memória do outro. Combatia Borges, como combatera Castilhos. Tinha o festo largo de bênçãos, quando se referia ao renascimento de rebeldia do Rio Grande. 23 era a continuação da outra. Ele, um laço entre as duas.” (MARTINS, 1957, p. 38)

Nosso estado tem história. As lutas do passado ajudaram a construir não só a história do Rio Grande do Sul como o mapa do Brasil, e se o presente não é louvável (de acordo com a decadência do gaúcho nos contos de Faraco), há um passado a se preservar.

8.3.15 Ditados e adágios populares

É Augusto Meyer quem nos pergunta: “quem não vê que há em todo o gaúcho um moralista armado de adágios, sentenças, conselhos, cabeceios sisudos da sabedoria que não está só nos livros?” (1960, p. 162) Faz parte da simplicidade gaúcha a adoção de ditados populares, é a sua filosofia rudimentar.

Alcides Maya, no conto “Inimigos”, dentro da fala de Anastácio, um dos peões da fazenda, na iminência da revolução, analisa friamente a guerra: “quando a seca é grande parceiro, - ia explicando ao velho, - não hay como tocar fogo no pasto ruim pra que venha o bom; e o campo, se fica cheio, precisa de vez em quando que se alivie...” (2003, p. 139) Hilário, por sua vez, um velho a quem o patrão dizia que era “de golpe no falar”, sobre o mesmo assunto, usa outra expressão: “as cousas se pararam que nem maçaroca em cola de bagual...” (p. 138)

De outro lado e falando agora de mulheres, Andrezito o filho do fazendeiro, referindo-se a um presente generoso que comprou para Candoca, justifica-se dizendo “que eu, chinas, largueio a prata e só gosto de bem aperadas...” (MAYA, 2003, p. 138) As mulheres são assunto também na boca rústica e machista de Blau Nunes, quando assiste à peleia do final do conto “Negro Bonifácio” e, ainda impressionado com a reação de Tudinha, desabafa em forma de ditado: “Ah! Mulheres!...Estancieiras ou penonas, é tudo a mesma cousa... tudo é bicho caborteiro...; a mais santinha tem mais malícia que um sorro* (raposa) velho!” (LOPES NETO, 1998, p. 27)

João Simões Lopes Neto, por exemplo, dedica um capítulo de seus *Contos gauchescos* para os “Artigos de fé do gaúcho”, no qual adapta para o linguajar gauchesco vários ditados que se consagraram no falar gaúcho e atravessam já um século. Em “Negro Bonifácio” também encontramos, por mais de uma vez, exemplos: “enquanto o diabo esfrega o olho”, “tinha mais lanhos que a picanha de um reiúno empacador.” (LOPES NETO, 2000, p. 36).

Distantes do autor de *Contos gauchescos* mais de setenta anos, as três personagens de “A voz do coração” - Pacho, Maidana e o narrador -, quando tentam escapar de seus furtos, assim se manifestam: “eu o Gordo ia fazer de nós uma saudade” (FARACO, 1986, p. 45); quando Maninho, de “Dois guaxos”, imagina o futuro da mana, “solita como se queda uma novilha prenha” (FARACO, 1986. P. 16); quando descreve o destino das famílias sem mãe (como a dele), “espremido... como rato em guampa”.

Faz parte da vida simples que representa o viver no interior do Sul do Brasil a adoção de um falar que registra todos os aspectos até aqui elencados: os castelhanismos, o regionalismo, o coloquialismo e também os ditados populares. Isso não mudou com o passar do tempo.

8.3.16 Tradição da raça gaúcha

Possivelmente, essa peregrinação dentre os contos seja uma das mais significativas de nossa leitura, pois, se o grande foco do presente estudo é retratar o que é o regionalismo em cada um de nossos autores, é no resgate e preservação (ou esquecimento) da tradição da nossa raça que encontraremos a resposta para essa questão.

Percebemos que essa tradição passeia de maneira livre e espontânea pelos contos de 1911 a 1986, Por exemplo, Chico Pedro, quando jovem, é assim descrito por Maya (~~Por~~ vingança~~ça~~): ~~v~~encera-o, adolescente, o aventureirismo da raça: sentira a nostalgia charrua do velho pampa, da solta vida avoenga, todo instinto, nas solidões.” (2003, p. 43).

Quando Andrezito é apresentado ao leitor no conto ~~h~~inimigos”, Maya assim o qualifica: ~~a~~ndava sempre armado, só se exprimia à gaúcha, só requebrava com as chinas do rincão e só montava pingos de cola atada e linda pra nos arreios.” (2003, p. 141). A festa de casamento da filha de Jango Jorge deveria ser (se o casamento houvesse se concretizado) muito movimentada: ~~h~~avia na casa uma gentama convidada; da vila, vizinhos, os padrinhos, autoridades, moçada. Havia de se dançar três dias!... Corria o amargo e copinhos de licor de butiá.” (LOPES NETO, 2000, p.129).

No conto ~~G~~uri” (Martins) Ricardo morre repontando uma tropa em disparada que avança para uma cerca derrubando tudo - tropeiro, cavalo e boiada. Por estar sobre o lombo de um cavalo e na lida campeira repontando o gado, a expressão usada pelo autor para o momento da morte do cavaleiro é: ~~a~~viva emoção daquele instante supremo na vida do gaúcho.” (1957, p. 22).

Numa carreira, no interior do Rio Grande, já na terceira década do século passado, os divertimentos são variados: ~~e~~arperio”, ~~e~~harla”, fandangos, comércio, além das corridas. No conto ~~A~~lma gaudéria”, de Martins, avançamos no tempo e encontramos uma cultura mais mesclada, pois no ~~e~~ntrevero com a indiada guasca chegavam também os homens da cidade, no supetão dos automóveis.” (MARTINS, 1957, p. 12). Num baile vemos desfilar aspectos já bem diferentes dos que até então se viam nos contos de Maya e Lopes Neto, mas perfeitamente entrosados e todos muito bem recebidos. Além da mistura do tradicional com o moderno, temos um encontro de culturas, quando, no meio do baile, um gaiteiro toca um tango. Parece que o Rio Grande do Sul de Martins não tem fronteira:

Na casa da família, dançava-se. Um baile entre antigo e moderno, diziam. Sobrava gaiteiro. Moça em penca. Toda a rapaziada dos pagos e mais os de longe. Muitos vieram munidos de calças, botinas, colarinho e gravata, adivinhando aquilo. Outros, menos prevenidos, estavam de bombacha e botas, nomais. A princípio retraídos, matutos, trancando as portas, acanhando-se de tirar as moças, tão bem vestidas. Mas o dono da casa era buenacho e gostava de alegria. Mandou que todos passassem, deixassem de cerimônia. Que diacho! Sabia que não tinham vindo pra baile. Foram aumentando os pares. Atopetou-se a sala. (...) E ai! Que este veio bonito! O moço de Uruguaiana ergueu o peito e embalou a cordeona no tango argentino. Clavel del Aire! Ondulou uma vibração. O baile tomou fogo. (MARTINS, 1957, p. 10).

Assim como o dono da casa quis que todos entrassem, os pares entre os moços de calças e as moças —~~em~~ vestidas” (certamente trajadas de prenda) foram se formando e animando o baile. Eis aí a grande metáfora do fragmento: ~~foram~~ aumentando os pares”. Assim se consagram o amálgama cultural de pilchas e roupas citadinas, de gaúchos e argentinos, que desembocará nos contos regionais da década de 1980, na voz de Sergio Faraco.

Há um afrouxamento no rigor, mas não um esquecimento de um orgulho que ultrapassa os séculos em torno da existência gaúcha.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos esta etapa de estudos, leituras e reflexões sobre o regionalismo e os autores Alcides Maya, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins e Sérgio Faraco tendo encontrado e comprovado o que buscávamos: os protagonistas e narradores dos contos de nossos quatro autores são exemplares do tipo regional; ou possuem o comportamento, hábitos, qualidades morais e crises existenciais do gaúcho típico, quando personagens, ou a visão de mundo do gaúcho, quando narradores.

Não foi possível encontrar na bibliografia da literatura gaúcha do fim do século XX ou início do XXI um nome (do gênero conto) à altura desses quatro que pudesse fazer parte do *corpus* e ser analisado lado a lado com uma obra como *Contos gauchescos*. Faraco talvez tenha sido um dos últimos contistas gaúchos a crer que um público respeitável o leria se escrevesse sobre o tema.

Qual será o motivo de Jerônimo Teixeira afirmar: “Os escritores contemporâneos esperneiam para não ser tachados de regionalistas”? (2009, p. 98). Na mesma reportagem, Milton Hatoun oferece sua resposta, declarando que “o conceito de regionalismo ficou datado e precisa ser revisado.” (p. 98). Por sabermos ser o regionalismo suscetível a revisões, embrenhamo-nos neste estudo, que, ao chegar a essas páginas finais, revela algumas explicações para tão poucos autores de peso no Rio Grande do Sul se empenharem nessa corrente.

Deve ser um peso pertencer a um ramo da literatura que tem como referências nomes como Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa. Até mesmo Cyro Martins, escritor contemporâneo ao grande advento do regionalismo literário que foi o Romance de 30, teve problemas com essa denominação, de acordo com os críticos que estudaram a sua obra: “O regionalismo, uma questão mal resolvida na crítica literária brasileira até o aparecimento de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, constituía um rótulo inconsistente e inconveniente para avaliar o valor de sua ficção.” (APPEL, 2007).

Talvez alguns leitores digam que o mundo retratado pela maioria dos textos regionalistas já se perdeu na literatura urbana moderna e contemporânea. Zilberman afirma, para resolver isso, que João Simões escreveu os *Contos gauchescos* numa época em que o mundo revelado por Blau já não era mais possível. O longínquo 1912 distava, e muito, do Rio Grande das guerras incessantes dos primórdios até a do Paraguai (1865-1870), que são temas nos contos de Lopes Neto. Além de contar as histórias do passado, a intenção do autor poderia ser voltar a elas para “emprender sua razão de existir e seu fim” (1973, p. 37), ou, então, para “iluminar e tirar as coisas e as pessoas do olvido” (MASINA, 2005, p. 118), porque, enfim, essa é uma das finalidades da literatura.

E esta atitude de João Simões, voltar ao passado para compreender a sua perda, lega-nos uma questão que julgamos fundamental. Ela coincidiu, e não por acaso, com o momento de maior criatividade do regionalismo gaúcho. A questão é sabermos por que este floresceu justamente com a perda do mundo que o gerou. (ZILBERMAN, 1973, P. 37).

A obra ficcional de Maya suportou por meio século a comparação com João Simões, que, de acordo com Lea Masina, é realmente um escritor admirável, que “correspondia aos paradigmas críticos da modernidade”. Todavia, essa comparação só serviu para “acentuar as diferenças”, que é o que marca a riqueza da diversidade da literatura gaúcha e “sua inserção no sistema literário brasileiro”. (2005, p. 110).

Sabemos da diferença de valorização e referência que cada um dos nomes aqui estudados teve em suas épocas e na atualidade, o que é consequência da diversidade que representam e, por isso mesmo, do fascínio que suas literaturas, estudadas em contraposição, revelam. É Lea Masina, estudiosa da obra de Maya, quem destaca a importância do estudo de sua obra, considerando este autor uma fonte primária “indispensável para o conhecimento da cultura gaúcha”. Acrescenta: “O registro dessa memória é questão fulcral, eis que se encontram no passado as predisposições, as tendências, as preferências, as rejeições e as exclusões que formam e particularizam os processos culturais.” (2005, p. 111).

O estudo de João Simões Lopes Neto está ligado ao início do nome do Rio Grande do Sul no cenário das letras nacionais. É uma oportunidade de “se conhecer por inteiro – e ouvir – um velho gaúcho, rememorando casos inesquecíveis no seu linguajar próprio.” (SCHLEE, 2000, p. 7). Cyro Martins não poderia deixar de marcar a transição do tipo que representa o regionalismo do Rio Grande do Sul, principalmente se considerarmos a revisão do gaúcho como um mito: “mito, ideologia e regionalismo são três aspectos que se salientam na obra de Cyro Martins”. (RIZZATO)

Por fim, justificamos a presença de Faraco, que, mais do que um escritor do nosso espaço, é um escritor do nosso tempo, cujos episódios “são histórias que transcendem a geografia e poderiam estar acontecendo em qualquer região do planeta.” (ANTONIO, 1978, p. 9). Isso se justifica não apenas pelo universalismo, como pelo seu regionalismo, que é realmente “diferente” (como afirma Lea Masina), e em sua literatura podemos ver “fonte de ímpar riqueza do cenário gaúcho [...] no entrevero da vida na fronteira [...] que refletem a ânsia do homem no convívio e aceitação de seus íntimos dramas.” (FELIZARDO, 1979, p. 15).

Nesse momento em que a obra de Alcides Maya, João Simões Lopes Neto, Cyro Martins e Sérgio Faraco é revisitada uma em paralelo à outra e todas contrapostas com o regionalismo e a literatura gaúcha, podemos verificar que esses nomes conseguiram traçar, por meio da ficção (alguns também por meio da crítica literária, embora não seja esse o caso), uma linha sobre o

regionalismo gaúcho. Se um desenho gráfico fosse possível neste tipo de exposição, o que teríamos aqui seria:

Primeiro, um traço fundador no nome de Alcides Maya, como o autor responsável pelo início do regionalismo típico, sem a idealização e enfeites excessivos da imagem desse ser chamado “gaúcho”. Nesse princípio traça-se também o início do pensar sobre a cultura do nosso estado, por meio das paisagens e figura alcidianas.

A seguir, com o nome de Simões Lopes, o desenho traz um gaúcho como uma criatura muito próximo das lidas, lutas e diversões campeiras típicas e, por ser muito real, também próximo das sensações humanas de qualquer homem de seu tempo; com os sentimentos de fraternidade, lealdade, amor e ódio, vingança e remorso, enfim, todos os inerentes à existência humana.

O ponto seguinte desse traçado fica distante dos dois primeiros, pois um salto temporal (e, por isso mesmo, histórico) se mostra e ultrapassa o momento inicial desta importante e revolucionária escola literária chamada Modernismo. Não só o sul, mas o próprio regionalismo ficou afastado de seu processo de instalação e assimilação. Assim, vamos para o segundo momento modernista, chamado Romance de 30, onde residem os maiores nomes da literatura brasileira, imortais da nossa história literária e que se destacaram principalmente pelo traço regionalista. Ao lado de Graciliano Ramos e Erico Verissimo encontramos o nome de Cyro Martins com elementos diferentes inseridos em seus enredos, dando início, ainda que não exatamente com sua obra *Paz nos campos*, ao gaúcho a pé, destacando “a violência no campo e a marginalização do gaúcho, temas acolhidos e desenvolvidos” (MASINA, 2005, p. 101) também por Sérgio Faraco.

Agora um salto maior é dado: ultrapassamos o terceiro momento modernista, pois o próximo autor adotado para estabelecer este estudo publica sua obra regionalista em 1986: Sérgio Faraco, pertencente ao período conhecido como “tendências contemporâneas”. Faraco continua trazendo o meio rural, sem cavalo, sem lida, sem dignidade, arrastado a uma rotina de enfrentamento (contrabandeando), que é mais do que um desafio à guarda da fronteira: é um desafio à própria existência.

É conceito sabido que a Modernidade tem aumentado o espírito de revolta e, com apenas uma década de existência, o mal do século XXI já pode precocemente ser estabelecido como o da *intolerância*. Assim, ao analisarmos se o espírito gaúcho tem se tornado mais pacato ou mais vingativo no decorrer do século XX, por meio dos contos analisados, incorremos em uma conclusão que diz respeito também ao homem moderno: a intolerância do homem (no caso aqui do gaúcho) tem crescido. E não é apenas um sentimento interno de revolta, mas uma atitude violenta diante das situações, gestos revoltosos que vão até as últimas consequências, inclusive a morte. Essa é uma realidade da vida moderna de hoje (2010), e é também uma realidade de alguns contos que já podiam ser lidos em Sérgio Faraco (1986).

Ligado a esse espírito, o gaúcho nunca deixou de ter seus quadros de amarguras desde o início do século XX, mas a leitura dos contos nos mostra que isso se acentuou. No entanto, essa amargura não se transforma em autopiedade; o pranto e a lástima não compõem o caráter de nenhum desses gaúchos, nem de 1911, nem de 1986. É mais manso, mais pacato (resignado?), imediatista, desesperançado, mas não desesperado.

A repetição de uma sina de esforço físico e resistência é uma constante, mas, conforme as personagens se aproximam de 1980, diminui a nobreza da lida campeira, aquela que quebra geada, repontando tropa brava, e surge o risco do contrabando. A primeira sob a rudeza e perigo das incertas ações da natureza; a última, cercada de marginalidade e ilegalidade. É o que separa a morte de Ricardo, tropeiro do conto —Gri” (Martins), caído depois de uma rodada feia repontando tropa, e a morte de Maidana, ladrão de gado, sob a mira dos capangas do fazendeiro Gordo, em —A voz do coração” (Faraco). Cada personagem dentro de seu risco, no exercício da atividade que lhe aparece. Ambas as mortes cercadas de um silêncio pesado: na primeira, —estavam todos calados (...) não indagava nada. Olhava nomais. Tragou uma pitada e morreu.” (MARTINS, 1957, p. 22); na segunda, —naquele silêncio inchado, doloroso, que trazia no seu ventre um cadáver, dava uma vontade de chorar, sair gritando, de matar também. Porque não era certo, não era justo tirara a vida de quem apenas tratava de viver.” (FARACO, 1986, p. 48).

Outro traço, o da hospitalidade, também sempre foi e continua sendo uma característica gaúcha. É oscilante, ora dentre os iguais, ora dentre os diferentes, mas o gaúcho sempre é mostrado como alguém que recebe bem, age com solidariedade e atenção e é dotado de companheirismo em todos os tempos.

A vida simples, por opção ou resignação, é traço de noventa por cento dos contos analisados, e dela o gaúcho não se lastima. Parece-nos que até quando pode mudar isso opta por ter uma vida mais —despilchada”. A única pobreza que incomoda é a da falta de dignidade, aquela que começa a aparecer nos contos de Faraco (1986); mesmo assim, apenas uma personagem faraquiana ousa se libertar e fugir dessa miserabilidade, Maninho (—Dois guaxos”), único que sai do discurso e passa ao gesto. A ideia de cruzar o rio Uruguai ou ir a Uruguaiana é a representação de uma indignação transformada em ação por um moço que —queria conhecer outras gentes além de um gambá e dum bugre (...) enfim saber de que trastes se compunha o mundaréu...”(FARACO, 1986, p. 18)

No decorrer destes sessenta e cinco anos (entre 1911, *Tapera* e 1986, *Noite de matar um homem*) a tradição gaúcha não é abandonada, mas degradada. Alguns dizem que não se estagnou, até se modernizou, mas será compatível com a tradição? Cremos que não. A modernidade é imperiosa, tecnicamente nem melhor, nem pior, apenas diferente no que diz respeito à qualidade de vida para seres comuns, mas incompatível com a tradição. O homem, em sua universalidade, precisa gerir o progresso, a passagem do tempo e os laços com sua história e fazer as opções entre o

que vai manter e a que vai se render. Está visto nesse gráfico de análise entre *Tapera* e *Noite de matar um homem*: o orgulho gaúcho deu lugar à luta pela sobrevivência. O regional deu lugar ao universal. O homem (mais do que o gaúcho) precisa lutar para sobreviver, e nessa batalha não tem tempo de vestir sua bombacha ou montar no seu pingão.

O vaqueiro que aparece em seu cavalo em Maya, Lopes Neto e Martins transforma-se em um desocupado (no sentido de desempregado, não de vadio); em Faraco, num pingão “sem serventia” esquecido no galpão. O gaúcho vai surgindo como uma personagem estagnada ali na campanha, um elemento da paisagem em desolação. A viola e as carreiras que aparecem em alguns contos dos três primeiros autores, como atividade de descontração entre uma e outra carreteada ou doma, desaparecem nos contos faraquianos, como a nos dizer que não há mais o que cantar ou apostar.

A oscilação entre o criar, o plantar e algumas atividades mais urbanas, como o comércio ou a função de carroceiro, surge nas páginas das três primeiras décadas (1911 até 1934); já na década de 1980 a urbanidade aparece como uma antítese entre aquele que saiu (em busca da dignidade), e por isso ainda se mantém, e o que ficou (e perdeu a dignidade) e não voltaria nunca mais.

O respeito à condição de *homem* é momento marcante na vida algumas personagens regionalistas por nós estudadas, como Chico, em “Por vingança”, e Bonifácio, em “Negro Bonifácio”, de Maya e Lopes Neto (início século XX), mas não aparece em contos de Martins e Faraco, das décadas seguintes. E mais do que não buscar a sua dignidade de homem, as personagens das últimas décadas (Faraco) avançam para o roubo e o assassinato, os homens, e prostituição, as mulheres.

O gaúcho, no decorrer do século XX, sufocado pelos latifúndios modernizados, fica sem trabalho. Não tendo opções de subsistência no meio rural, mas também sem habilidades ou alternativas para seguir para o meio urbano, desvia-se das atividades de campeiro, depaupera-se e é conduzido à promiscuidade.

Assim, o gaúcho, no decorrer do século XX, perdeu a postura heroica; perdeu o sorriso largo e despreocupado; perdeu a memória de lutas ilustres; perdeu seu pedaço de chão para plantar e criar; perdeu até mesmo o fiel escudeiro, seu cavalo. Não perdeu, no entanto, a vontade de viver no seu espaço, no seu chão e de falar sobre as suas coisas, de existir como um gaúcho. Assim Faraco encerra o conto “Homem”, que finaliza sua obra *Noite de matar um homem* e mais um ciclo regionalista gaúcho: “Tinha uma voz horrível, taurina, mas a milonga que mugia mordida fundo no meu coração: falava de amigos mortos, *hombres que tenían algo más que leche em los cojones*.” (FARACO, 1986, p. 86).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marlene Medaglia. *Na trilha de um andarengo – Alcides Maya (1877-1944)*. Porto Alegre: Edipucrs/IEL, 1994. Disponível em: www.pucrs.br/letras/pos/historiadaliteratura/textosraros. Acesso em: dez. 2002.
- ANTÔNIO, João. Hombre. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 631, p. 9, 1978.
- ANTUNES, Cláudia Rejana Dornelles. *A poética do conto de Simões Lopes Neto: o exemplo de ‘O negro Bonifácio’*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- APPEL, Carlos Jorge. *As coxilhas sem monarca*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990. Autores Gaúchos
- APPEL, Carlos Jorge. Cyro Martins — Um clássico do Rio Grande. In: Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul – PUCRS-FALE, XXIV - 04 a 06/12/2007. Disponível em: http://www.celpecyro.org.br/v4/Fortuna_Critica/fortuna_critica.htm. Acesso em: 27 fev. 2009.
- ARENDT, João Claudio. *Histórias de um bruxo velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: Ed. Universidade de Caxias do Sul, 2004. 141 p.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. Disponível em: paginas.terra.com.br/arte/359/luizassisbrasil.htm. Acesso em: 10 dez. 2005.
- ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade: “Notícia da atual literatura brasileira.”* Disponível em: [http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#\[4\]%20NOTÍCIA%20DA%20ATUAL%20LITERATURA%20BRASILEIRA](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html#[4]%20NOTÍCIA%20DA%20ATUAL%20LITERATURA%20BRASILEIRA). Acesso em: 10 jan. 2009.
- BARCELLOS, Rubens de. O regionalismo e o papel da nova geração. In: VELLINHO, Moysés. *Ensaio literários*. Org. por Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2001.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *O regionalismo literário e a Província de São Pedro*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/letras/pos/historiadaliteratura/textosraros/baumgarten.htm#2>>. Acesso em: 14 fev. 2003.
- BENTACUR, Paulo. O escritor que escolheu o silêncio. *Vox*, Porto Alegre, p. 15-21, 2000.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-riograndense*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978. 293 p.
- _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 291 p.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. II.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2002.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 1976.

_____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. 188 p.

_____. *Vários escritos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANTER, Rita. Um contista que surge. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 jun. 1970. Caderno de Sábado, p. 5.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972, 130p. (Coleção Debates)

CASTELLO, José Aderaldo. *Memória e regionalismo*. Introdução: In: REGO, José Lins. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

CELPCYRO. Disponível em: <http://www.celpcyro.org.br>, acesso em 27 fev. 2009.

CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1955.

_____. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *Notícia do Rio Grande*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Editora da Universidade UFRGS, 1994.

_____. Para o estudo do conto gauchesco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 jan. 1973. Caderno de Sábado, [s.p.].

_____. Posição de Alcides Maya. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.) *Notícia do Rio Grande*. Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

_____. Prefácio. In: POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento. 1974, p. 9. (Coleção Augusto Meyer, 4).

CHAVES, Flávio Loureiro. *Matéria e invenção: ensaios de literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994. Disponível em: <http://www.paginadogaicho.com.br/escr/lopesneto.htm>. Acesso em: 12 dez. 2005.

_____. *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos -MEC, 1979.

_____. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

_____. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. *Simões Lopes Neto*. Porto Alegre: IEL, Ed. da Universidade UFRGS, 2001.

CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora UFRGS; IEL, 2004.

- CURVELLO, Aricy. Um escritor humanista. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8 dez. 1979, Caderno de Sábado, p. 2.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. A trajetória do homem. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 ago. 1979. Caderno de Sábado, p. 6.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1968. 5 v.
 _____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed Sul-Americana, 1969. v. 3.
- D'ÁVILA, F. Maya. *Terra e gente de Alcides Maya*. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1969.
- DALTO, Renato. O escritor do inverno de nossas almas. In: MERLO, Izabel (Org.). *Éticas: histórias de líderes e vencedores*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado RS/Federasul, p. 52-57, 2000.
- FARACO, Sérgio. *Contos completos*. Porto Alegre: LPM. 1995.
 _____. *Noite de matar um homem*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- FELIZARDO, Zoleva Carvalho. Homem – O inferno Latino-americano e o falso paraíso “made in USA”, *Correio do Povo*, POA, 3 mar.1979, Caderno de Sábado, p. 15.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Primeiros Passos)
- FISCHER, Almeida . Manilha de espadas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1985. ZH Cultura, p. 11.
- FISCHER, Luis Augusto. *Cyro Martins*. In: Antologia crítica do conto gaúcho. SANTOS, Volnyr, SANTOS, Walmor. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, WS Editor, 1998.
 _____. Uma edição nova e inovadora. In: LOPES NETO, João Simões. Contos gauchescos. João Simões Lopes Neto. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 1998.
- GALVAO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.
- GENRO, Tarso Fernando. A idolatria do Faraco. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 9 set. 1972. Caderno de Sábado, p. 12.
- GOMES, Duílio. Sérgio Faraco: o conto que vem do sul. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 417, p. 11, 1974.
- GONZAGA, Sergius. Disponível em <http://educaterra.terra.com.br/literatura/index.htm>. Acesso em 14 fev. 2007.
- GUADAGNIN, Marcelo Frizon. *O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antonio Candido*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- HOFMEISTER, Naira. A volta do gaúcho a pé. *Extra Classe*, Porto Alegre, ano 13, n. 127, p. 23, set. 2008.
- HOHLFELDT, Antônio.

_____. *Literatura e vida social*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1996.

_____. *Literatura e sociedade no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

_____. *O gaúcho: ficção e realidade*. Rio de Janeiro: Antares, Brasília: INL, 1982.

_____. Travessia: a dor da vida (Hombre). *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 dez. 1978. Caderno de Sábado, p. 15. <http://www.celpcyro.org.br/EscritoresGauchos.htm> Acesso em: 12 dez. 2005.

_____. *Trilogia da campanha: Ivan Pedro de Martins e o Rio Grande invisível*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

LIMA, Herman. *Evolução do conto*. In: COUTINHO, Afranio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. VI.

_____. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1967.

LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, Brasília: INL, 1978.

_____. *22 diálogos sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973

LAUB, Michel. Contos do afeto escondido. *Bravo*, São Paulo, n. 38, p. 90, 2000.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

LOPES NETO, João Simões. *A invenção o mito e a mentira*. Por Ana Mariza Filipouski e outros. Porto Alegre: Movimento, 1973.

_____. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Novo Século, 2000.

_____. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica por Aurélio Buarque de Hollanda; prefácio e nota de Augusto Meyer; Posfácio de Carlos Reverbel. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1957.

MAROBIM, Luiz. *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MARTINS, Cyro. Introdução. In: _____ Sem rumo. Disponível em: celpcyro@celpcyro.org.br Acesso em 27 de fevereiro de 2009.

_____. "O mundo em que vivemos" In: MARTINS, Cyro. *O mundo em que vivemos*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

_____. *Paz nos campos*. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Globo, 1957.

_____. Prefácio. In: MAYA, Alcides. *Ruínas vivas*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, p. 11-16, 2002.

_____. Regionalismo, Modernismo e o surgimento do romance de 30. In: _____. *Páginas*. 1994.

_____. *Sem rumo* – introdução. Porto Alegre: Movimento, 1981.

MARTINS, Maria Helena. Lea Masina lê Alcides Maya: um encontro a instigar novas leituras. *Blau*, ano IV, n. 29, 1999.

MASINA, Léa. *A leitura partilhada*. Porto Alegre: Movimento. Santa Maria/RS: EUFSM. 2005.

_____. O pampa revisitado: em dia com Alcides Maya. In: _____. *A leitura partilhada*. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria - RS: Ed da UFSM, 2005.

_____. Um intermediador de culturas. In: _____. *Textos críticos: Alcides Maya*. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria, RS: EDUFSM, 2004.

_____. *Percursos de leitura*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Movimento, 1994. (Coleção Ensaios)

_____. É preciso trair para ser fiel. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 dez. 1992. Segundo Caderno, p. 5.

_____. Um chafariz de emoções. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 dez. 1990. ZH Cultura, p. 11.

_____. *Alcides Maya*. Porto Alegre: IEL, 1986. (Letras rio-grandenses, 3).

_____. A visão solidária do homem. *Zero Hora*, Porto Alegre, 9 ago. 1986, ZH Cultura, p. 13.

MAYA, Alcides. *Ruínas vivas*. Porto Alegre: Movimento. Santa Maria/RS: EUFSM. 2002.

_____. *Tapera*. Rio de Janeiro: F. Broguet & Cia, 1962.

_____. *Tapera: cenários gaúchos*. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria: Editora UFSM, 2003.

_____. *Textos críticos* (Org.). Lea Masina. Porto Alegre: Movimento. Santa Maria: EUFSM. 2004.

MEYER, Augusto. *Alcides Maya*. Prefácio. In: *Tapera/ Alcides Maya*. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria: Ed UFSM, 2003.

_____. *Prosa nos pagos: 1941-1959*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira*. Prosa de Ficção: de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MORAES, Maria Inês. Rio Grande do Sul y Uruguay: historias fronterizas. In: TARGA, Luiz Roberto Pecoits. **Breve inventário de temas do Sul**. Porto Alegre: UFRGS; Lajeado: UNIVATES, 1998.

MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST/ICP, 1982.

NASCIMENTO, E. *Solidariedade dos seres vivos*: Entrevista com Jacques Derrida, Rubedo (publicado originalmente no caderno Mais! da Folha de São Paulo em 27/05/2001) Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/Entrevis/solivivo.htm> Acesso em: 27 jul. 2010.

NEVES, Gervásio. A geografia de Sérgio Faraco. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 jun. 1987. ZH Cultura, p. 11.

- NUNES, Luiz Arthur. Uma tipologia de personagens. In: FILIPOUSKI, Ana Maria. *Simões Lopes Neto: a invenção, o mito e a mentira*. Porto Alegre: Movimento, IEL, 1973. p. 39-52.
- OLIVEN, Ruben George. Na fronteira da nação: regionalismo gaúcho. In: TARGA, Luis Roberto Peccoits (Org.) *Breve inventário de temas do sul*. Porto Alegre: UFRGS, Lajeado: Univates, 1998.
- PAGEAUX, Daniel-Henri et al. *Literatura comparada/ Teoria da literatura.*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962.
- POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994. 332 p. (Selo Universidade Literatura 19).
- PORTO ALEGRE, Apolinário. *O vaqueano*. São Paulo: Três. 1973.
- POZZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- RAMOS Jr, João Alfredo. ENTREVISTA AO JORNAL *EM QUESTÃO*, Alegrete, 07 jul. 2007) disponível em <http://www.sergiofaraco.com.br/traducoes.htm>, acesso em: 30 out. 2008
- REVERBEL, Carlos. Esboço biográfico em tempo de reportagem. (Posfácio) In: LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Edição crítica por Aurélio Buarque de Hollanda. Porto Alegre: Globo, 1949.
- _____. *O gaúcho: aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata*. Porto Alegre: LPM, 1986.
- _____. *Um capitão da guarda nacional: vida e obra de João Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: Martins Livreiro - UCS, 1981.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Ariel, 1936.
- SANTOS, Volnyr. *Apontamentos de literatura gaúcha*. Porto Alegre: Sagra, Edipucrs, 1990.
- _____. *Sérgio Faraco*. In: SANTOS, Volnyr, SANTOS, Walmor. Antologia crítica do conto gaúcho. Porto Alegre: Sagra Luzzatto; WS Editor, 1998. p. 113-123.
- _____. *João Simões Lopes Neto*. In: SANTOS, Volnyr, SANTOS, Walmor. Antologia crítica do conto gaúcho. Porto Alegre: Sagra Luzzatto; WS Editor, 1998. p. 15-24.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. Introdução: Contos Gauchescos. In: LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Novo Século, 2000, p. 7-14.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SOUZA, Susana Bleil de. A fronteira do sul: trocas e núcleos urbanos: uma aproximação histórica. In: LEHNEN, Arno Carlos et al. *Fronteiras do Mercosul*. Porto Alegre: Editora UFRGS e Prefeitura Municipal de Uruguaiana, 1994. p. 78-89.
- TEIXEIRA, Jerônimo. A lua bebe na mitologia e na memória. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 dez. 1993. Segundo Caderno, p. 6.
- _____. Minha terra tem primores. In: *Veja*, Abril, 25 fev. 2009, p. 98 e 99.

VELLINHO, Moysés. A carreira Póstuma de Simões Lopes Neto In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). *Ensaaios literários: Moyses Vellinho*. Porto Alegre: IEL; Corag, 2001.

_____. Alcides Maya – a expressão literária e o sentido sociológico de seu pensamento. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Ensaaios literários: Moyses Vellinho*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Corag, 2001.

_____. *O Rio Grande e o Prata: contrastes*. v. XII. [s.l.]: IEL/Divisão de Cultura/Secretaria de Educação e Cultura, 1975. (Cadernos do Rio Grande)

_____. A formação histórica do gaúcho. In: KREMER, Alda Cardozo (e outros) *Rio Grande do Sul: Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo. 1969. p. 51-63.

VERISSIMO, Erico. Um Romancista apresenta sua Terra. In: *Rio Grande do Sul: Terra e Povo*. Porto Alegre, Globo, 1969, p. 3-4.

_____. *O gaúcho rio-grandense e o gaúcho platino*. Fundamentos da cultura rio-grandense. Universidade do Rio Grande do Sul [s. d.].

_____. *O Rio Grande e o Prata*. Porto Alegre: IEL, 1962.

VERISSIMO, José. Literatura regional. Rio de Janeiro: Liv José Olympio, 1936, p. 18-25. In: _____ *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. Literatura Regional. Rio de Janeiro: Liv José Olympio, 1936, p. 18-25. In: _____ *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

VRM. Autores Gaúchos: Cyro Martins. Porto Alegre: IEL (Instituto Estadual do Livro), 1990.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Org. por Sergius Gonzaga. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. (Série Revisão).

_____. *Literatura Gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: LPM, 1985.

_____. Presente e passado nos *Contos gauchescos*. In: FILIPOUSKI, Ana Maria. *Simões Lopes Neto: a invenção, o mito e a mentira*. Porto Alegre: Movimento; IEL, 1973.p. 29-37.

_____. *Roteiro de uma literatura singular*. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1992.