

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS

João Victor Martins Castello

ENTRE O GAÚCHO E O MODERNO:
Vanguarda e Nativismo em Luiz Sérgio Metz

Porto Alegre
1. Semestre
2024

João Victor Martins Castello

ENTRE O GAÚCHO E O MODERNO:
Vanguarda e Nativismo em Luiz Sérgio Metz

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Francesa e Literatura de Língua Francesa do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentado como requisito parcial para a obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

Porto Alegre
1. Semestre
2024

*A Jussânia, mãe, pelas noites de infância em que leste
para mim.*

AGRADECIMENTOS

A João Antônio Martins, meu falecido avô de quem herdo o nome e o bigode, por ter dito “esse vai ser gaudério” ao me segurar pela primeira vez.

A Anna, pelo companheirismo e afeto, e por mesmo tão longe, seguir tão perto.

Ao professor Luís Augusto Fischer, pelos meses de orientação direta e anos de orientação indireta através de leituras.

Ao professor Guto Leite e todos os colegas de seu grupo de estudos, sem os quais essa acumulação não teria sido construída.

À professora Magali Lippert e ao professor Marlon de Almeida, pela confiança em meu trabalho como pesquisador, mesmo quando tão jovem.

À Secretaria de Relações Internacionais (RELINTER) da UFRGS e à Universidade de Coimbra, em Portugal, por terem me permitido aprofundar essas ideias no outro lado do lago.

Aos meus gatos, Dante e Minerva, pela companhia nas madrugadas de leitura e escrita.

Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.

Liev Tolstoy

RESUMO

O presente trabalho constitui um ensaio crítico da obra *O primeiro e o segundo homem*, livro de contos publicado em 1981 por Luiz Sérgio Metz, a partir da análise detida de três de seus contos: *O neto do Senhor*, *Ulpiano*, *seus irmãos e sua velha mãe* e *Almas arrabaleiras*. A análise se baseia na proposta de identificação de uma problemática que dê conta das nuances na representação literária do arquétipo gauchesco com o aproximar do século XXI na literatura sul-rio-grandense, angulando gauchismo e modernidade frente ao uso, pelo autor estudado, de procedimentos de matriz vanguardista. Utilizando-se de uma compreensão do fenômeno cultural nativista, a partir de estudos de Golin (1998) e Zalla (2010), e das categorias estéticas da modernidade materializadas na vanguarda Simbolista, a partir de Adorno (2003) e Bürguer (2017), se propõe uma chave de leitura para a obra de Luiz Sérgio Metz pautada no entendimento de seu uso das categorias de símbolo e alegoria, além de procedimentos narrativos e de caracterização de personagens particulares da estética do autor. Ao mapear características da composição literária operada por Luiz Sérgio Metz, se objetiva promover uma crítica que o conecte de forma mais precisa à tradição literária do Rio Grande do Sul, esmiuçando movimentos anteriores desta tradição que originaram sua estética, bem como desdobramentos consequentes na literatura sul-rio-grandense contemporânea. O trabalho acaba por propor uma complexificação ao debate acerca da constituição do gaúcho enquanto arquétipo cultural e literário, ao tratar da categoria de representação da realidade na literatura da geração nativista (1970-1990).

Palavras-chave: Luiz Sérgio Metz; Literatura Sul-Rio-Grandense; Gauchismo.

RÉSUMÉ

Le présent travail constitue un essai critique de l'œuvre *O primeiro e o segundo homem*, livre de contes publié en 1981 par Luiz Sérgio Metz, à partir de l'analyse approfondie de trois de ses contes : *O neto do Senhor*, *Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe* e *Almas arrabaleiras*. L'analyse se fonde sur la proposition d'identification d'une problématique qui rend compte des nuances dans la représentation littéraire de l'archétype *gaúcho* à l'approche du XXI^e siècle dans la littérature du Rio Grande do Sul, en mettant en angle le gauchisme et la modernité face à l'utilisation, par l'auteur étudié, de procédures d'avant-garde. En utilisant une compréhension du phénomène culturel nativiste, à partir des études de Golin (1998) et Zalla (2010), et des catégories esthétiques de la modernité matérialisées dans l'avant-garde Symboliste, à partir d'Adorno (2003) et Bürguer (2017), on propose une clé de lecture pour l'œuvre de Luiz Sérgio Metz basée sur la compréhension de son utilisation des catégories de symbole et allégorie, ainsi que des procédures narratives et de caractérisation des personnages particulières à l'esthétique de l'auteur. Pour tracer les caractéristiques de la composition littéraire opérée par Luiz Sérgio Metz, on vise à promouvoir une critique qui le connecte de manière plus précise à la tradition littéraire du Rio Grande do Sul, en détaillant les mouvements antérieurs de cette tradition qui ont donné naissance à son esthétique, ainsi que les développements conséquents dans la littérature contemporaine du Rio Grande do Sul. Le travail propose finalement une complexification du débat concernant la constitution du *gaúcho* en tant qu'archétype culturel et littéraire, en traitant de la catégorie de représentation de la réalité dans la littérature de la génération nativiste (1970-1990).

Mots-clés : Luiz Sérgio Metz; Littérature du Rio Grande do Sul; Littérature Brésilienne.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | APRESENTAÇÃO..... | 15 |
| 2 | ALGUNS PRESSUPOSTOS..... | 18 |
| 2.1 | SOBRE O GAUCHISMO | 18 |
| 2.2 | SOBRE A MODERNIDADE E SEUS MODERNISMOS | 24 |
| 3 | O QUE JÁ SE FALOU | 33 |
| 4 | LUIZ SÉRGIO METZ ENSAÍSTA..... | 36 |
| 4.1 | A ALEGORIA E O SÍMBOLO EM <i>O NETO DO SENHOR</i> | 36 |
| 4.2 | UM NARRADOR PARTICULAR EM <i>ULPIANO, SEUS IRMÃOS E SUA VELHA MÃE</i> | 43 |
| 4.3 | ALMAS ARRABALEIRAS E ANDEJO CAIÃN, O BUGRE MATEMÁTICO ... | 55 |
| 5 | LIMITES E PARA ONDE IR A PARTIR DAQUI..... | 66 |
| | REFERÊNCIAS..... | 70 |

1 APRESENTAÇÃO

Escrever um ensaio como Trabalho de Conclusão de Curso é coisa ousada, bem sabemos. Ouvi de um professor, uma vez, que ninguém escreve coisa boa com 20 e poucos anos; e que maldição é essa, pois a mesma idade em que somos incapazes é aquela onde mais queremos tentar. A afirmação do professor, porém, acaba por servir mais de motivação do que de constrangimento; é por perdermos a falsa pretensão de absoluta qualidade que somos agora capazes de fazer justamente aquilo a que se propõe o ensaio: ensaiar, testar, equacionar, arriscar.

E, sim, é uma aspiração a um ensaio o que o leitor agora lê. Primeiro porque o curso de Graduação que estamos terminando nos ensinou, entre tantas outras, uma coisa principal: a inteligência crítica encontra no ensaio a sua mais adequada forma. Adorno (2003) identifica na forma ensaística a vanguarda da inteligência e concordamos com ele, assim como o fariam, acreditamos, diversos grandes ensaístas brasileiros no qual nos inspiramos, desde Antônio Candido e Roberto Schwarz a Homero Araújo e Luís Augusto Fischer, esse último que temos o orgulho de nos orientar. Claro, o equilibrismo de pratos que é a inteligência ensaística exige grande desenvoltura e nosso objeto nos promete jogar vários pratos; por isso pedimos paciência ao leitor se este enxergar um ou outro pratinho caindo ao chão, pois prometemos varrer depois.

O segundo motivo pela escolha do ensaio é porque nosso trabalho não é guiado por uma leitura, mas por um problema; e quer resolver esse problema identificando uma estrutura. Estávamos então fadados a escolher esta forma. Que o leitor seja apresentado à questão: ao mapearmos a história da literatura sul-rio-grandense, durante a geração que começa a produzir em 1970 e se estende até meados de 1990, notamos um momento decisivo na composição do arquétipo do gaúcho e na representação de seu mundo. A modernidade, constituída agora pelas suas consequências no desenrolar do século XX sul-rio-grandense, pareceu levar à uma “morte” (que mais tarde questionaremos) do gaúcho enquanto personagem social, primeiro, e literário, depois. A produção literária daqui caminhava ao cosmopolitismo, servindo-se do direito de ignorar a figura gauchesca, que finalmente era denunciada como não a própria cultura sul-rio-grandense, mas apenas sua

representação hegemônica. Aqueles que permaneciam vinculados à estética gauchesca assumiam a fachada de “nativistas” e criavam festivais de canção e poesia desafiando representações tradicionais do gaúcho, antes o conectando à sua matriz indígena e de classe; sem dúvida motivados pelo efervescer revolucionário e intelectual frente à crueldade da ditadura militar, junto à convivência fascista do projeto tradicionalista. Porém, o que viemos a chamar de “nativismo”, em algum momento ainda não mapeado, parece implodir, sendo talvez assimilado, em parte ou em todo, pelo tradicionalismo. Essa sensação é manifestada por Beto Bollo, quando este se refere à produção do grupo Tambo do Bando ainda no início dos anos 1990 em entrevista feita por João Vicente Ribas:

A gente não tinha as músicas executadas nas rádios mais direcionadas ao nativismo, porque nós não falávamos a mesma linguagem deles, a gente era moderno demais. (RIBAS, 2002, p. 21)

Daí nosso problema: se o gaúcho literário se nega a morrer, contando ainda com artistas e intelectuais interessados em sua representação, o avanço do moderno enquanto categoria o impede de ser abordado pelos mesmos parâmetros. Como decantar o gaúcho de um processo social que não lhe dá bases de vida?

Chegando em nosso autor, Luiz Sérgio Metz, este escreveu, em 1981, ou seja, no centro do calor nativista, um livro de contos intitulado *O primeiro e o segundo homem*. É deste livro que falaremos aqui ou, na realidade, de três contos deste: *O neto do Senhor, Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe* e *Almas arrabaleiras*. Três contos? Sim, sabemos que o escopo do trabalho não é grande, o que o faz fugir ainda mais do que se esperaria de um Trabalho de Conclusão de Curso; forma que normalmente prevê uma abordagem expansiva e pouco intensa em profundidade. Propomos o contrário: uma pequena coleta da qual extrair não muitos dados, mas os dados mais importantes, os estruturais.

A ideia é flagrar nas escolhas de procedimentos de Metz caminhos de leitura para todo o seu projeto estético; identificando aqui características de sua composição que possam ajudar a ler *Assim na Terra*, a biografia de Aureliano de Figueiredo Pinto e as canções do grupo Tambo do Bando. Curto e grosso: acreditamos que nesses três contos está o pivô da estética proposta pelo autor, equilibrada nas categorias de símbolo, alegoria, posicionamento narrativo e

personagem; e que um melhor entendimento de como Metz opera esses procedimentos pode nos levar a compor uma crítica, equilibrando forma e processo social, de sua literatura.

Então tudo o que queremos é “ajudar a ler” Luiz Sérgio Metz? Sim e não. Dizemos “sim” porque o leitor bem sabe o quão difícil e inacessível nosso autor é. Sua prosa, ao fecharmos o livro, normalmente arranca de nós um murmúrio de desconforto antes de notarmos que não temos muito para falar daquilo. Ao invés de um enredo como eixo, o que temos em *Assim na Terra*, por exemplo, é um aventureiro manejo de uma linguagem simbólica, que parece construir significado antes pela poesia do que pela prosa. Junte isso a um narrador em primeira pessoa que ao mesmo tempo confunde-se com um autor, se recusando a nos contar uma história para entrar em devaneios sobre o seu processo criativo, e muitos leitores entram em parafuso, com razão.

Apesar de não estarmos tão fundo na escuridão, pois ao invés de *Assim na Terra*, lemos agora seus contos de juventude (onde notaremos os mesmos procedimentos, mas ainda não levados aos seus extremos) o desafio segue presente em nosso objeto. A matéria de Metz é normalmente obscurecida por uma forma difícil de domar; e parte de nosso serviço aqui é, sim, o de tentar tirar dessa forma sua névoa. Além disso, essa obscuridade em Metz acaba sendo, talvez, uma das causas de sua pouca leitura e escassa fortuna crítica. A fortuna que já existe tentou, em sua maioria, desobscurecer pela interpretação: explicando, símbolo após símbolo, os sentidos de nosso autor. Propomos aqui um caminho oposto, e por isso dizemos “não”, não queremos apenas ajudar a lê-lo: queremos identificar a estrutura que seus procedimentos compõem e articulam em um projeto comum de representação de sua matéria. É o que vamos tentar esclarecer nas próximas e insuficientes cinquenta páginas. Começemos por alguns pressupostos.

2 ALGUNS PRESSUPOSTOS

2.1 SOBRE O GAUCHISMO

Parece ideal para uma conversa sobre gauchismo começar por Barbosa Lessa:

Só quem não tem amor à querência é o computador, um desses fanáticos viventes dos Centros de Processamento de Dados — capazes de revirar as informações do mundo num átimo de tempo. É que eles precisam estar sempre fechados em temperatura de 20 graus centígrados. Se a temperatura subir ou baixar, o computador começa a entrar em parafuso e já não diz coisa com coisa. (Lessa, 1985, p. 12)

No capítulo que inaugura o clássico *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*, de 1985, Barbosa Lessa define telurismo. Em um capítulo — e talvez livro — que tem tanto tom de análise histórica quanto de panfleto e crônica, ele opõe o computador a tudo aquilo que é telúrico. Não haveria, para uma das figuras centrais do tradicionalismo, objeto mais afastado de uma noção de pertencimento, lugar, terra e origem do que o mundo sintético dos *bytes* e *pixels*. Lessa argumenta atacando, fazendo quase uma piada da sensibilidade térmica do computador; talvez pela necessidade de se diminuir o inimigo de acordo com os seus parâmetros, já que, na realidade histórica, a revolução digital avançava impiedosamente. O ensaio do folclorista se equilibra entre análise histórica e discurso retórico, revelando que por trás do argumento, naquele momento específico do debate sobre gauchismo, havia uma necessidade de convencer, de tornar a conversa pública, de divulgar a relevância do tópico.

Chão! Terra!
Você ainda se lembra do que é isso?
Veja a felicidade com que nossos sobrinhos saem do apartamento e vão mexer com a areia da pracinha. (Lessa, 1985, p. 11)

O leitor contemporâneo talvez não demorasse a identificar nessa retórica uma certa data, um passadismo entediante. E de fato, para quem tem vinte ou trinta

e poucos anos hoje, esse discurso não é muito diferente daquele que ouvíamos de nossos pais ao escolhermos o *videogame* ao invés do futebol na rua. Mas para a geração de Lessa havia nesse argumento ainda uma espécie de fagulha rebelde, uma inquietação revoltada com o mundo moderno e seus parâmetros. A sua geração, a daqueles nascidos em 1920 no Rio Grande do Sul, que amadureceu intelectualmente no calor deixado pela segunda guerra mundial (e viram assim Getúlio, a urbanização desenfreada com o avanço concreto do capitalismo no Brasil e, já com experiência de vida, o golpe de 1964), teve como característica um desconforto ambíguo com a tecnologia. E o que significava exatamente “tecnologia” em suas cabeças ia de acordo com os avanços que presenciaram: entre outros, o rádio FM, televisores, uma muito distante engenharia nuclear sendo mencionada nos jornais. Imagine, leitor, o monstro que é um computador para quem viveu seus vinte anos nesse mundo.

Talvez não seja mera coincidência que a escrita de *Nativismo: Um fenômeno social gaúcho* aconteça um ano depois do nascimento da indústria nacional de computadores, com a fundação das brasileiras *Microdigital* e *Proológica*. Ao lermos o Lessa de então, não estamos apenas lendo um ensaio sobre gauchismo: estamos lendo uma reação, que apesar de para nós já ter perdido sua força reativa, para o autor e aqueles que compartilhavam de sua racionalidade era uma ponta de lança. Reativo ao quê? Bem, na realidade, não apenas à nova face digital daquela modernidade, daquele capitalismo, que o tradicionalismo desde sua concepção aparentava negatizar. Reagia ao buscar conciliação com um “novo tradicionalismo”, uma alternativa que surgia junto com uma nova geração de artistas e pensadores da causa pampiana: o nativismo. Frente a esses desafios, o livro de Lessa acaba por ser, antes mesmo de um ensaio, uma tentativa retórica de retomada do que é o gauchismo em sua base, argumento este que serve um propósito específico naquele período: apaziguar inquietações.

O nosso trabalho começa a partir destas inquietações, deste embate geracional no mundo gauchesco dos anos 1970 a 1990. É este o chão, afinal, de Luiz Sérgio Metz, autor que aqui analisaremos, e o caldo cultural de onde emana o seu projeto estético. Se trata de um momento decisivo no andar do gauchismo enquanto conceito. O surgimento dos festivais de música nativista nos anos 1970

culminara então em um nativismo que não mais significava apenas a estética cancional dos famosos “quatro troncos missioneiros”, mas uma alternativa ideológica ao tradicionalismo. No campo intelectual, a abordagem folclórica da geração de Paixão Cortês e Lessa dava lugar a uma acepção antes etnográfica e devidamente histórica do gaúcho, com os trabalhos de Tau Golin, Ruben Oliven, Ondina Fachel Leal e, pouco mais tarde, Letícia Borges Nedel. No campo da literatura a coisa também entrava em reviravolta: além de nosso objeto, Vitor Ramil e Juremir Machado da Silva, entre outros, traziam um ar ao arquétipo do gaúcho que Fischer (1998) identificará como “fantasmagórico”; talvez consequência do debate que vigorava sobre uma suposta “morte do gaúcho”. Debate esse, aliás, muito acalorado:

Os intelectuais de hoje que vivem “enterrando” o gaúcho, com seu cavalo, sua carreta e suas tropas, se se derem ao luxo de viajar pelo interior do Estado, facilmente encontrarão o gaúcho a cavalo.

(...)

E, claro, todos eles continuam com o gordo rabo fincado nas macias poltronas de seus gabinetes, sem se dignarem viajar ao interior do Estado, onde o gaúcho sempre viveu. E vive. (FAGUNDES, 1992, p. 97-98)

Como o leitor bem vê, debater o gaúcho envolve conseguir dar conta de inteligências diferentes, sejam elas de vida ou de livro, se digladiando; e digladiando mesmo. Com semelhante tom aguerrido, mas com uma inteligência que não é estranha ao mundo intelectual, Tau Golin complexifica o argumento de Nico Fagundes, introduzindo à nossa conversa a velha dualidade dos estudos sociais sobre a figura do gaúcho: a distinção entre um *gaúcho histórico* e um *gaúcho inventado*.

Os professores universitários, invariavelmente distanciados do mundo concreto do povo (ou pesquisando ao estilo de bons turistas), quando entraram no universo gauchesco para produzirem suas teses, tomaram como objeto de estudo o gaúcho inventado (que passou a ser o novo tipo concreto) e o justificaram academicamente como gaúcho histórico. Atribuíram-lhe uma presença histórica permanente, como se existisse um nexos fundamentado entre os primórdios do grupo social e o presente. Em suma, tomaram a aparência contemporânea como invariável amplitude histórica. É cada vez mais rara a pergunta: *quem eram os gaúchos?* Apenas especialistas tratam do tema. No senso-comum, a indagação foi substituída pela normalidade equivocada de *estes são os gaúchos*, referindo-se aos tradicionalistas. (GOLIN, 1992, p. 93)

Vale lembrar que esta é uma briga velha. De maneira geral, hoje, nos estudos sociais sobre o tema, o debate perdeu força porque as bases teóricas que o motivaram se metamorfosearam. Avanços em categorias dos estudos sociais, como identidade e representação, bem como um olhar mais atento ao papel da literatura nessa construção do arquétipo, esfacelaram a essência na qual o debate parecia se apoiar: a de que houve de fato, alguma vez, qualquer coisa como esse tal de gaúcho “real” que tanto procuramos e não tão somente um tipo social que foi sendo reinterpretado com o andar da História. Podemos dizer que, hoje, a questão é abordada de maneira diferente, maneira que Zalla (2010) muito bem ilustra quando comenta os escritos de Ruben Oliven:

Se, de um lado, temos representações sobre o gaúcho que remetem à sua gênese como tipo social e, portanto, opõem o social ao mítico ou cultural, de outro, elas são configuradas também pela criatividade literária, construindo discursivamente aquele que deveria ser o habitante do estado. A contradição parece dirimir-se no final da assertiva, quando o peso da interpretação recai sobre o primeiro aspecto: o literário é impreterivelmente do domínio do mítico; sua fala sobre o social o constrói porque o deturpa, idealiza. A combinação entre ideologia e representação faz com que o potencial analítico do último termo seja dissolvido em suas leituras precedentes do gauchismo enquanto um fenômeno ideológico. Dessa forma, a análise das “representações sobre o gaúcho” fica comprometida com a dicotomia falso/verdadeiro, ao invés de abordar como o verdadeiro é construído enquanto tal. (ZALLA, 2010, p. 27)

A questão é mais simples do que parece: como já dizia Moysés Vellinho em 1925, o gaúcho (enquanto tipo social, adicionamos) não morreu, mas se transformou; porém, nunca morreu enquanto tipo cultural e literário. Talvez porque já há muito tempo ele seja antes identificado pela sua forma literária do que pela sua transformação social, de maneira que hoje, ao tentarmos alcançar sua origem ou “marco zero”, na realidade acabamos por tatear mais construções. A equação do *gaúcho histórico* contra o *inventado* de Tau Golin nos ajuda a melhor entender os procedimentos que o tradicionalismo utiliza na construção de seu arquétipo, mas acaba por se tornar insuficiente em seu próprio essencialismo. O “como o verdadeiro é construído enquanto tal” (ZALLA, 2010) nos parece mais proveitoso, pois a partir

dessa indagação somos forçados a refletir sobre o papel que a literatura, seja a popular, da ordem do mito, seja a elitizada, da ordem do livro, desempenhou nesse jogo de representação. Na esteira do argumento de Zalla, nós, críticos literários, sabemos que a literatura se constrói num complexo jogo entre experiência e representação; e mesmo quando salta a planos extraliterários, mergulhando na cultura como um todo e até na política, o gaúcho enquanto tipo acaba por ainda conter em sua formulação uma equação de representação à guisa literária. Sendo assim, conversar sobre o gaúcho, mesmo quando exterior a uma forma linguística decantada, acaba sendo papel da literatura. Golin, porém, não é ignorante a esse papel, pois vê no Partenon Literário a gênese do tradicionalismo enquanto ideologia:

Desse momento em diante (a fundação do Partenon Literário), começa o trabalho dessa categoria social (a classe dominante sul-rio-grandense), nutrindo ideologicamente a superestrutura. Começa com o Partenon a ocupação da temática gauchesca conformada à ideologia da classe latifundiária. Todavia, essa “intelectualidade” era colonizada pelos padrões sublimes da civilização. Procuravam escrever como Byron, compor igual Verdi, etc. (...) O Partenon particularizou a linguagem, utilizando elementos populares de base folclórica, todavia os condicionando à visão de mundo dessa intelectualidade. Nesses primeiros tempos, eficazmente se estabelece um pacto já clássico na história da civilização entre a intelectualidade e a classe dominante, que era composta pelas frações dos militares, estancieiros-militares, comerciantes, funcionários da Coroa, etc. (GOLIN, 1987, 44-45p)

De fato, leitor, hoje sabemos que o motivo pelo qual escrevemos histórias sobre o gaúcho e o motivo pelo qual nos vestimos de gaúcho são, se não muito parecidos, os mesmos. O processo de transformação do gaúcho em um arquétipo literário parece coincidir em mais de um momento com a sua representação cultural de matriz ritualística. Seguindo os argumentos de nossa bibliografia, foi na forma que o Partenon Literário encontrou de tornar o gaúcho em tipo literário, procedimento esse de natureza profundamente positivista, onde germinou o tradicionalismo. Primeiro em sua forma embrionária, ainda não “tradicionalista” por assim dizer, quando da fundação do Grêmio Gaúcho de Cezimbra Jacques, em 1889. Este Grêmio Gaúcho que, segundo Golin, foi fundado a partir de uma ideologia já presente na forma estética operada pelo Partenon; fato comprovado a partir da

aliança de ambos com as classes militares e estancieiras do Rio Grande do Sul, além de seus comuns propósitos cívicos e moralistas (GOLIN, 1998).

Ou seja, em sua gênese, a representação do gaúcho, materializada por meio dos rituais de matriz tradicionalista e normalmente tomada como separada da tradição literária sul-rio-grandense, é antes essencialmente literária (ZALLA, 2010), apesar de, claro, não ser apenas literária — dependendo de formas estéticas de diversas outras matrizes, como a dança, a moda e o teatro, para se materializar no rito que hoje conhecemos. Ainda assim, as consequências desse papel que a literatura desempenha na construção de nosso fantasma gauchesco serão as que vão acabar por ditar boa parte do debate sobre gauchismo há pelo menos um século. Basta nos lembrarmos da famosa briga entre Moysés Vellinho e Alcides Maya por meio de textos publicados no *Correio do Povo*. Deixemos que Jocelito Zalla nos conte dela:

Vellinho atacava Maya justamente pela temática saudosista e por identificar em sua produção literária um canto de decadência e de morte. Segundo ele, tal postura impossibilitaria compreender o espírito cívico do gaúcho que permaneceria vivo mesmo nos cidadãos. Barcellos, ao contrário, defendia Maya, apontando que o advento da modernidade e as novas relações sociais transformaram também os costumes e, assim, morria o gaúcho como tipo representativo neles baseado. De acordo com ele, o que Maya teria feito seria retratar tal fenômeno. O ponto da discórdia reside no descompasso entre mito e realidade, que, como vimos, é hoje interpretado como aspecto intrínseco ao gênero gauchesco. (ZALLA, 2010, p. 78)

Brigas, brigas e brigas, leitor! De qualquer forma, fica ilustrado que o calor do momento em que o nosso objeto, desse caldo cultural todo, acaba por emanar, é antes a implosão de tensões muito anteriores. Um debate centenário acerca do que é real ou não no gaúcho é o que, em sua última consequência, cria a cisão nativista a partir de 1970, quando a realidade de uma ditadura militar finalmente encontrará ebulição frente a uma geração politicamente consciente.

Essa geração passa a ficar um tanto desconfortável com o quão desconexo de qualquer realidade, além de conivente ao fascismo ditatorial, o gaúcho tradicionalista estava; e faz parte dessa geração Tau Golin, que tanto denuncia esse gaúcho tradicionalista em seu trabalho intelectual. Este pessoal passa a buscar

outro gaúcho, o indígena, o da luta de classes, o das Missões, qualquer um, mas não o deles! Passa a organizar festivais, criar canções, criar literatura. Faz uma figura central do tradicionalismo, Barbosa Lessa, respondê-los ao abordá-los em um livro. E, finalmente, mais para os anos 1990, caem em obsolescência, passando a ser vistos até mesmo como sinônimos do tradicionalismo, talvez porque nunca foram nada além da quebra e reconstrução de uma mesma tradição — Golin mesmo, em 1988 no seu clássico *Ideologia do Gauchismo*, cunha o termo “tradinativismo” (GOLIN, 1988). Esta foi a geração nativista. Fez parte dela também aquele que para os íntimos era o Jacaré ou tão somente Jaca, nosso objeto, Luiz Sérgio Metz.

De um ponto de vista geral, então, a conversa que aqui levantamos sobre gauchismo nos interessa na medida do quanto conseguiremos enxergar essas tensões devidamente decantadas na obra de Metz. Seguindo essa linha da tensão entre realidade e representação no gaúcho, notamos justamente aí a estética de nosso objeto como alguma espécie de consequência provinda dessa acumulação. Como toda sua geração, nosso objeto escreve sobre um tipo já dado como morto, não na modernidade que o haveria matado, mas já em uma tal de “pós-modernidade”. A partir de tantas inquietações no andar do século XX sobre a constituição da figura gauchesca, tanto no plano da crítica literária quanto no dos estudos sociais, perguntamos a Metz: como? A partir de quais procedimentos falar desse fantasma? Como lidar com sua representação frente a um real dúbio, de uma experiência já tão distante desta categoria?

De certa forma, essas são as mesmas perguntas que se faziam os escritores do Partenon Literário, mais de século antes de Metz, pois a relação entre arquétipo gauchesco e realidade sempre foi desequilibrada; para nós, a categoria que opera esse desequilíbrio é a modernidade.

2.2 SOBRE A MODERNIDADE E SEUS MODERNISMOS

Que época de mortes imaginadas foi a segunda metade do século XX.

As flutuações de espírito que culminariam no nefasto *O Fim da História* de Francis Fukuyama em 1989, já eram sentidas, antes dele, em Jameson, Lyotard e Habermas quando estes, a partir de diferentes equações e perspectivas, estudaram

a aparente perda do ímpeto de resistência ao real e suas determinações na arte pós-moderna (FABBRINI, 2024). Apoiado em um entendimento de História de matriz hegeliana, esse discurso será reinterpretado por muitos, segundo Fabbrini (2024), como um aparente “fim” ou “morte” da arte. Hoje desviamos de tal aceção, sem deixar de ignorar os desafios que a pós-modernidade traz à instituição arte, mas dispensando a visão apocalíptica do processo. De qualquer forma, no plano ideológico, o pós-guerra acaba por ser um grande funeral, um velório a conceitos e personagens: nós aqui matávamos o gaúcho e eles lá, a arte e a História.

Essas mortes pareciam estar muito presentes na cabeça de Luiz Sérgio Metz. O gauchismo enquanto conceito que engloba tanto tradicionalismo quanto nativismo quanto, na realidade, qualquer categoria que se volte à temática gauchesca, ocupou boa parte da estética deste nosso autor. Porém, a parte que não estava ocupada pelo gauchismo estava ocupada pela sua aparente antítese: a modernidade e suas formas de decantar o mundo em objeto artístico.

No entanto, a modernidade não nos interessa apenas a partir de seus parâmetros estéticos de ainda influência na geração nativista (ou seja, o Modernismo e seus desdobramentos) ou a partir do quanto se vincula com nosso objeto devido a presença de figuras como T.S. Eliot ou Mallarmé em sua biblioteca, mas justamente a partir do quanto está intimamente conectada a seus negativos, um destes o mundo do gaúcho. Claro, aqui, essa negatividade deve ser abordada de forma dialética: o gauchismo rejeita a modernidade em uma pretensão de retorno à tradição, e por este lado é antimoderno, mas não podemos esquecer que o gauchismo se materializa enquanto instituição durante uma plena modernidade. Ou seja, haveria algo, talvez, intimamente moderno no intento de representação de figuras antimodernas. De qualquer maneira, o fato de o gauchismo, a partir do núcleo telúrico que o constitui, ativar essa negação com a modernidade (como observamos no discurso de Barbosa Lessa) cria interessantes tensões quando o abordamos a partir de procedimentos subscritos a qualquer tipo de vanguarda. É justamente isso que faz Luiz Sérgio Metz. Voltaremos à questão em seguida.

A equação já muito estudada, principalmente por Schwarz e Fischer, entre um centro político-estético-econômico global e sua periferia no desenvolvimento da categoria de modernidade encontra, em nosso caso, um empasse adicional: não

apenas estamos aqui na periferia de uma periferia, como dentro de uma temática específica que possui relativa autonomia frente ao desenvolvimento da estética moderna no Brasil. A estética do gauchismo no Rio Grande do Sul, ao menos desde 1947 quando o tradicionalismo toma suas rédeas, é uma estética congelada em uma recorrência incessante às suas próprias categorias sob o lema de “tradição”, o que acabou por frear, mesmo que de forma relativa quanto mais nos aproximamos do novo milênio, qualquer tipo de avanço, inovação ou ousadia em sua forma e matéria. Da metade do século XX para cá, o artista que ambientasse a temática gauchesca e quisesse propor uma abordagem que diferisse da do projeto tradicionalista teria uma bancada e um público a enfrentar; maior prova disso não há do que a história dos festivais nativistas (SANTI, 1999). Se de um lado tal situação revela um ambiente nocivo a arte e a literatura propriamente ditas, visto que essas têm seu funcionamento calcado no andar da tradição (CANDIDO, 2007), criou também solo fértil para o surgimento de um inquietante espírito de revolta.

Para virar das avessas esse processo de congelamento, o nativismo precisou de, no seu plano intelectual, um embasamento teórico que retirasse o gaúcho tradicionalista de suas bases (o trabalho de Tau Golin, mesmo que ainda preso a uma certa essência, se vincula a esse projeto, junto com os de Ruben Oliven, Maria Eunice Maciel, Ondina Fachel Leal e outros antropólogos e historiadores); porém, no seu plano estético e artístico, não foi suficiente o nativismo simplesmente abordar o gaúcho a partir de uma nova ótica condizente com seus ideais missionários, que promovessem destaque ao gaúcho e suas origens indígenas e de classe (isto, como nos mostram os “quatro troncos missionários”, não tardou a ser absorvido pelo tradicionalismo, criando pouco rompimento). No plano estético dessas tensões, o nativismo, agora especificamente em Luiz Sérgio Metz, que é seu fruto maduro, precisou ir além, tomando não uma nova experiência “mais real” na qual calcar o gaúcho pela representação, mas arquitetando, na estética, uma negação do próprio processo representativo.

Precisou remover tanta essência, desmistificar tanto a abordagem ao objeto, que achou maneira de fazê-lo justamente a partir das categorias de seu mais absoluto negativo: a vanguarda. Talvez, sim, por vício; pois bem sabemos que aquilo que justifica o termo “pós-moderno”, em primeiro lugar, é a insistência da arte

contemporânea em repetir procedimentos de vanguarda (BÜRGER, 2017). Porém, no plano concreto da forma se enxerga que, somente quando foi capaz de fazer isso, o nativismo promoveu choque entre tradicionalistas — lembremos das vaias recebidas pelo Tambo do Bando em início de carreira (RIBAS, 2002). Tal choque atesta que, em alguma medida, o espírito antes congelado do gauchesco no Rio Grande do Sul sofreu então alguma espécie de metamorfose.

O movimento que enxergamos fica aqui dado, mas resta uma questão: foi isso uma vanguarda de fato ou não? Essa conversa é cheia de espinhos, além de talvez inútil (não é a vanguarda já uma velharia?), e sua resposta se encontra em estudos futuros, mas, para resumir inquietações iniciais, com a suspeita de que talvez haja aí equações interessantes:

(...) a obra de arte aberta (“vanguarda”) é a expressão, no plano da arte, do processo dinâmico e aberto da sociedade burguesa e de sua crise ideológica e, ao mesmo tempo, o salto para exprimir o caráter dialético da realidade; (...) Firmados nisso, julgamos poder afirmar que a definição da arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos. (GULLAR, 1978, p. 41)

Por mais que nosso objeto faça parte de um problema bastante específico, visto que há poucos estudos que dão conta de angular a literatura de temática gauchesca ao problema estrutural de como se desenvolve uma literatura moderna no Brasil, é inegável que este se conecta diretamente à questão da criação de vanguardas em meio ao subdesenvolvimento novomundista. Gullar (1978) dita o início dessa conversa.

O autor falava isso no pôr-do-sol da vanguarda concretista, da qual ele fez parte, o que levanta dois problemas para nós: primeiro, o de encontrar no nativismo e na geração criativa de Metz como um todo “características sociais e culturais próprias a esse país” ou a esse Estado, ao menos, que motivem e justifiquem algo que consigamos definir como vanguarda (se tomarmos o gauchismo como uma entidade independente dos movimentos que acontecem na cultura e na sociedade sul-rio-grandense ou brasileira como um todo, esse problema já estaria por nós resolvido, pois se justificaria uma vanguarda no próprio congelamento estético

tradicionalista; porém, não haveria ainda fundamento nesse argumento, sendo necessários maiores estudos que levem em conta tensões de matrizes econômicas, antropológicas e históricas); segundo, temos que nos perguntar se o que valia como vanguarda no caso da poesia concreta ou, antes dela, no caso das vanguardas europeias e brasileiras de início de século, também valeria como vanguarda nos anos 1980, frente ao avanço de novas categorias como a da pós-modernidade e a do neoliberalismo. Sobre o primeiro problema não comentaremos, pois este trabalho em seu escopo não dá conta da questão. Sobre o segundo problema, dedicamos mais algum espaço:

Assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco ela pode ignorar que há muito a arte já tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pela vanguarda. (BÜRGER, 2017, p. 130)

No início da década de 1970, enquanto Peter Bürger escrevia essas palavras em um gabinete da Universidade de Bremen, Luiz Sérgio Metz provavelmente rabiscava os seus primeiros contos sem que ninguém o houvesse avisado que não havia mais como ser de vanguarda nesse mundo.

Ainda assim, mesmo com essa limitação provocada por uma inevitável centralidade na experiência artística europeia, o enquadramento de Bürger é decisivo e, de certa forma, se conecta à equação de Gullar (1978): não há mais vanguarda pois a vanguarda é um fenômeno histórico, próprio às tensões sofridas no campo da arte enquanto instituição burguesa no *fin-de-siècle*; logo, o que desde a virada do século se propõe “vanguarda” é na realidade um reaproveitamento dos procedimentos estéticos da vanguarda histórica, porém, retirados da base material que os permitia o choque, a ligação com a *práxis* e sua efetiva realização enquanto objeto artístico. Semelhante equação apresenta, por exemplo, Jameson (2000) ao apontar o pastiche como procedimento chave da arte pós-moderna.

O argumento poderia servir para explicar o que notamos de vanguarda em Metz: se fossemos considerá-lo e sua geração nativista uma neovanguarda, ou outra categoria que o valha, nosso gesto crítico teria como pressuposto que seus

procedimentos sejam alguma coisa a mais do que simples reaproveitamentos deslocados da vanguarda histórica, aplicados a um objeto e a um mundo alienígenas a essa vanguarda e à práxis que a gerou. É aí que a equação poderia começar: para que Metz seja vanguarda, é necessário que se posicione historicamente enquanto tal, e não apenas enquanto forma relida e reaplicada; teríamos que encontrar, na experiência sul-rio-grandense e brasileira de final do século XX, bases materiais provocativas de vanguarda. Talvez seja essa materialidade o próprio tradicionalismo e suas causas, ao menos no plano estético gauchesco, mas ainda não o podemos afirmar.

Apesar de Bürger (2017) definir o esfacelamento do conceito como uma característica geral da arte na era pós-moderna, bem sabemos que o crítico alemão não compreende em sua equação o fenômeno novo-mundista e muito menos o brasileiro; e além disso, é necessário se conseguir articular esse jogo ao jogo do nativismo e do tradicionalismo enquanto movimentos culturais hegemônicos no manejo do arquétipo gauchesco, em certa medida exteriores à literatura enquanto tradição, levando em conta o quanto estes acabam por moldar, congelar e subverter a matéria na forma de nosso objeto. Esperamos que o leitor entenda o fato de não fazermos isso agora, pois não dispomos nem de espaço nem de leituras suficientes para desenhar essa equação, além de questionarmos desde já sua utilidade para um entendimento do objeto. Ou seja, se Metz e nativismo são de fato ou não vanguarda, por hora, não debateremos.

Mais parênteses sobre o que o moderno significa para esse trabalho: há um certo posicionamento que questiona a validade de um debate sobre modernismo no Rio Grande do Sul, seja pelo excesso de paulistocentrismo (FISCHER, 2007) no entendimento do que tenha sido o modernismo no Brasil, seja pela simples máxima de que “tivemos foi um Simbolismo tardio”. Como faz Fischer (1998), esse posicionamento pode ser facilmente rebatido com a lembrança de nomes como Ernani Fornari, Tyrteu Rocha Viana e Augusto Meyer, entre outros, mas escolhemos aqui responder tomando um caminho diferente: com uma dose do muito limitado, mas às vezes igualmente muito preciso João Pinto da Silva, que já lá em 1927, antes do modernismo paulista se tornar hegemônico, desmentia essa visão do processo ao abordar as rupturas de versificação operada pelos modernistas:

Mas, essa ruptura não é invenção ou novidade do Modernismo. Já a praticavam — e com que impressionante efeito! — os simbolistas. Aliás, foram também do simbolismo os processos de aliteração, de simultaneidade, de sugestão indireta, de síntese instantânea, de polifonismo, enfim, perfilhados e levados até as suas consequências últimas pelos modernistas. (SILVA, 1927, p. 180)

Os “modernistas” na cabeça de Silva parecem ser os paulistas, enquanto os “simbolistas” são colocados aí de forma geral, mas muito possivelmente se referem à geração gaúcha de simbolistas, junto com Cruz e Souza. Devido à falta de um paulistocentrismo que ainda não havia sido criticamente construído, um crítico literário gaúcho do início do século XX foi capaz de lembrar de algo que hoje muitos de nós esquecemos: o Simbolismo enquanto estética é tão próximo de uma vanguarda moderna do que de um desdobramento da poética romântica oitocentista.

É claro que a verdade desse argumento irá variar a depender de qual autor escolhermos flagrar enquanto simbolista, mas a lembrança desse aspecto do Simbolismo é muito importante ao se falar especificamente do caso sul-riograndense. Desenhemos um pouco melhor o argumento: Baudelaire é tido como a gênese da arte moderna (ADORNO, 2008); o Baudelaire que emanará da mesma França que deu luz a Mallarmé, fazendo destes dois não apenas contemporâneos como colegas de circuito literário. Mallarmé é dono de uma estética muito específica, dotada de extremo vanguardismo formal (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, por exemplo), que acabou por influenciar fortemente todas as vanguardas de final de século que o sucederam (FONSECA, 2005). Não houve maior influência ao que chamamos de Simbolismo no Rio Grande do Sul, principalmente em seu maior expoente, Eduardo Guimaraens, do que Stéphane Mallarmé; o que Fischer (2004) identifica como algo que herdamos de nossa proximidade com o Prata, em oposição ao insistente parnasianismo carioca de matrizes classicistas. Essas observações nos levam a arriscar uma hipótese: a de que talvez o nosso “Simbolismo tardio” não passasse, em certa medida, já de alguma forma de Modernismo; apenas uma diferente da paulista.

É aí que voltamos ao nosso objeto: não haverá também, talvez apenas com a exceção de T.S. Eliot, maior influência literária para Luiz Sérgio Metz do que Mallarmé. O que significa que o “moderno” de nosso autor se conecta intimamente à

geração simbolista da tradição literária sul-rio-grandense; o que acaba também por atestar o quanto o “ser moderno” sul-rio-grandense contém de simbolista. Outra evidência disto é o interesse que Metz parece ter pela tensão entre Simbolismo e Parnasianismo do início do século XX brasileiro, como quando ele chama o jovem Aureliano de Figueiredo Pinto de “parnasiano” constantemente na biografia que escreveu (METZ, 1986). Em outras palavras, parece haver um equilíbrio dentro do projeto estético de Luiz Sérgio Metz não apenas entre gauchismo e modernidade, mas entre constituintes ideológico-estéticos dessas categorias: Positivismo e Simbolismo; desdobramentos específicos que essa modernidade terá no caso sul-rio-grandense.

Para ilustrar um pouco melhor a questão e encerrar essa parte de nossa conversa, lembramos de um chiste muito interessante feito por Fischer (2004) em seu *Literatura Gaúcha*, quando o professor ensaia motivos de não termos tido por aqui Parnasianismo, e sim um longo Simbolismo:

(...) em outra parte ainda, daria para dizer, em forma meio piadística, que a porção de engessamento e ortodoxia da linguagem por aqui já estava ocupada pelo Positivismo, sendo então desnecessário o Parnasianismo. (FISCHER, 2004, p. 67)

Talvez não apenas o engessamento da linguagem, mas das ideias. Lembremos que nesse Positivismo está também a gênese do que viríamos a entender por tradicionalismo, a partir do Partenon Literário e do Grêmio Gaúcho (GOLIN, 1998). Basta que conectemos os pares e temos uma equação que, mesmo ainda não tendo sido testada, parece interessante: se Parnasianismo e Positivismo fecham um par dialeticamente, assim como os procedimentos de um Simbolismo seriam reativos a um verso parnasiano, também reagem às ideias de um Positivismo. O manejo alegórico, a retirada de palavras e conceitos de suas essências, o verso que desafia a linguagem e seus constituintes de sentido: o que seria mais perigoso para a fixação moral e os valores pétreos de uma visão de mundo baseada na racionalidade positivista? Essa racionalidade e o elo profundo que ela mantém com valores cívicos estão no núcleo do tradicionalismo; e Metz responde a este núcleo da mesma forma que se responderia aos procedimentos parnasianos, com o esfacelamento de essências através da linguagem. Talvez,

deixando claro que isso se trata de uma hipótese, seja por aí que cheguemos a uma equação estética de vanguarda na geração literária de temática gauchesca nos anos 1970-1990 no Rio Grande do Sul.

Ficam postas algumas hipóteses que talvez aqueçam o raciocínio do leitor antes de partimos para a leitura da obra. Hipóteses essas que se resumem em uma questão: se não vale a pena tirar desta equação existência ou inexistência de uma vanguarda tardia, talvez valha a pena tirar daí um entendimento dos processos estéticos de nosso objeto, que são inegavelmente de matriz vanguardista.

Convidamos o leitor a agora verificar como enxergamos esses processos decantados na obra de Luiz Sérgio Metz.

3 O QUE JÁ SE FALOU

Mas não é sozinho que se faz qualquer coisa nesse mundo. Não somos os primeiros a falar de Luiz Sérgio Metz e nem de perto sou eu, o autor dessa monografia, o mais entendido no tópico. Peço ao leitor a paciência para que revisemos, rapidamente, alguma bibliografia anterior que se debruçou sobre o nosso objeto.

É escassa a fortuna crítica sobre o autor. Entre textos esparsos que comentam sobre o que o autor escreveu, gosto de separar estes, mais robustos e significativos: *A Meta-Narrativa Épica de Assim na Terra*, que é a monografia de conclusão de curso de Indrusiak (1998); *A Representação da Realidade na Narrativa de Luiz Sérgio Metz*, dissertação de Mestrado de Ocacia (2005); *Se não me falha a memória, del outro lado de Rivadavia, eu conheci esse cantor... ou A narrativa estilhaçada em Assim na Terra, de Luiz Sérgio Metz*, tese de Doutorado de Fonseca (2009) e, por fim, o posfácio para a segunda edição de *Assim na Terra* publicada pela Cosac Naify, escrito por Fischer (2013).

Não serão aqui tecidos grandes comentários sobre os trabalhos: preferimos tão somente anunciá-los agora para posteriormente, quando seus argumentos e ideias permitirem, citá-los em nossas análises a seguir. O leitor notará que nos aproveitaremos muito do que já foi falado, principalmente por Fischer (2013) e Ocacia (2005); que, não à toa, junto com Indrusiak (1998), assim como quem agora escreve, foi orientada em seu trabalho por Fischer. O posfácio escrito por este é, aliás, a fagulha inicial de todo o trabalho agora nas mãos do leitor. Para ser mais exato, a seguinte frase:

As letras de Metz (...) expressavam-se muitas vezes em um discurso a que não faltava uma pitada de surrealismo, em franca dissonância com o verismo costumeiro da arte gauchesca. (FISCHER, 2013, p. 219)

Essa afirmação despertou em nós a atenção à talvez mais importante e inerente contradição dissonante na estética de Metz — e o engraçado é que é uma afirmação presente em um texto que, em comparação com os outros, não dispõe de tanto volume acadêmico, sendo um posfácio com ares biográficos. A partir daí surgiu

a necessidade do resgate do modernismo para a conversa, para abarcar a relação com o Surrealismo (que mais tarde precisamos em Simbolismo) e essa dissonância; e hoje o leitor lê estas palavras.

Indrusiak (1998), porém, foi a primeira profissional da área de Letras a trazer Luiz Sérgio Metz a uma banca avaliadora na Universidade. Talvez por isso, sem perceber, veio a dar bases de análise para muitos trabalhos que vieram depois, que também não tardaram em identificar no texto de Metz a sua intertextualidade e citações recorrentes a outros autores e obras, sua narrativa esfacelada que desafia a interpretação tradicional do narrar e, talvez mais notavelmente, a sua herança borgiana. Indrusiak, porém, toma um rumo campbelliano para falar do narrador de *Assim na Terra* que aqui não nos interessa tanto, mesmo que nosso trabalho se articule, de certa forma, como uma resposta à sua monografia no que tange à narração; é o que o leitor mais tarde verá.

Também preocupada com a narrativa de Metz, Ocacia (2005) faz uma leitura de conjunto de toda a obra do autor; ou ao menos toda a obra livresca. Preocupada com a representação da realidade, assim como nós, acaba por contribuir menos com isso e mais por oferecer uma leitura honesta, sensível e atenta do que analisa. O leitor bem sabe que a literatura de Metz tem um quê de ilegível, absurda; e a paciência de Ocacia em encontrar sentido no escuro oferece hoje uma lanterna para nós aqui no futuro. Nos utilizaremos muito de suas interpretações para os incontáveis símbolos e alegorias do autor, em razão de sua precisão em interpretá-los. Porém, temos a irritante e jovem obstinação de tentar ir além do decifrar em nosso trabalho, o que não seria sonhável sem uma prévia tentativa de decifração.

Por fim, Fonseca (2009) escreveu tese pautada na intertextualidade de Metz, mapeando as relações, à guisa comparatista, entre a voz literária metziana e as diversas outras vozes presentes em sua narrativa de *Assim na Terra*; a voz de Mallarmé, a voz de Pound, a voz de Eliot, a voz de Aureliano, a voz de Cyro e a voz de Borges, entre outras. Por ser um trabalho de doutoramento, logo, de muito maior arcabouço do que a simples monografia que agora é lida, Fonseca dá conta de analisar com minúcia cada uma dessas rotas de intertextualidade, lendo *Assim na Terra* do jeito que Bakhtin gostaria. Tal trabalhosa empreitada foi ao mesmo tempo fundamental e, assim como todos os trabalhos já feitos, insuficiente. Sem ela, não

estaríamos aqui agora, ou até estaríamos, mas com um grande atraso nas ideias; até porque, salvo engano, Fonseca foi a primeira a dar a devida atenção à dívida que Metz tem com as vanguardas europeias e o quanto sua Biblioteca lhe confere seus parâmetros estéticos (e a atenção que nós, agora, também damos a isso foi sem dúvida herdada de sua leitura); mas apesar de sua tese ter sido talvez a leitura mais convincente já feita de *Assim na Terra*, ainda falta o que ser dito e pensado, como sempre faltará. Entre essas principais faltas, fica a atenção ao processo social na decantação da estética metziana. A tese de Fonseca parte de outras bases, enxergando suficiência crítica na investigação formal de seu objeto, contente em rastrear essas heranças de procedimentos sem de fato equilibrar tensões entre objeto e base material; como se o xadrez que ocorre no plano da intertextualidade fosse suficiente para descrever uma obra de arte e não apenas parte de sua constituição. Seu Bakhtin rastreia, sim, essas heranças com grande eloquência e esforço, mas fica sozinho. O trabalho, ao final de uma leitura, parece pedir o próximo passo. Achamos que se trata de um passo dialético. Não hoje, certamente não em menos de uma década, conseguiremos dar esse passo; mas talvez se mova aqui o primeiro músculo.

4 LUIZ SÉRGIO METZ ENSAÍSTA

A escolha dos contos como objetos de análise não se deu aleatoriamente, pois aqui se sente o início da caminhada do artista; é tátil, nesses contos, o malabarismo que Metz fazia com seus procedimentos em busca de uma estética própria. Uma compreensão desse momento de gênese é fundamental para uma leitura posterior de obras mais exigentes, como o seu *Assim na Terra* ou suas canções no Tambo do Bando. O que mais tarde falaremos, em trabalhos futuros, ao analisar outras obras do artista, de certa forma, começa aqui. Além de ser onde podemos perceber Metz mais jovem, com uma narração, poética e dicção ainda a se formar, seus contos introduzem muitos de seus problemas, objetos e procedimentos que mais tarde serão esmiuçados. Neste trabalho, tentaremos compor uma crítica dos contos do autor publicados n' *O primeiro e o segundo homem*, livro de 1981. Começamos aqui realmente pelo início, pois antes disto Metz havia apenas publicado três contos esparsos em uma coletânea chamada "Histórias Ordinárias", da Cooperativa de Escritores Gaúchos, em 1977.

Escolhemos três contos para serem esmiuçados de forma mais detalhada pois, para nós, sintetizam o espírito do livro e suas contradições, principalmente se buscarmos olhar para a obra de Metz como um todo e como procedimentos deste livro se traduzirão em trabalhos futuros. São estes: *O neto do Senhor, Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe e Almas arrabaleiras*.

4.1 A ALEGORIA E O SÍMBOLO EM O NETO DO SENHOR

O céu havia dado o terceiro intenso sinal de Luz Azul e sensualizou os conventos, os tabernáculos, as hóstias. Tudo na terra obedecia o ritmo de um novo céu erótico. Mesmo os badalos não mais açoitavam os sinos e sim roçavam-se nos campanários. (METZ, 2001)

É assim que Metz começa não só seu conto nem seu livro, mas sua carreira literária. De cara, duas questões: ironia e símbolo. Ironia, pois o que se está fazendo aqui é se ler em uma ótica freudiana, daquelas descontraídas, um texto sacro. Talvez se iluda aquele que entra com os dois pés no ritmo simbolista dessa prosa,

flutuando nessa dicção de palavras mais rebuscadas: o que está sendo dito aqui é um hilário “a Bíblia é sobre sexo”. “Mesmo os badalos não mais açoitavam os sinos e sim roçavam-se nos campanários”; a imagem extremada não se constrange em abraçar o cômico ao mesmo tempo que abraça a teologia desse mundo. Mas há mais do que isso. Aí vem o símbolo, porque aquele “Luz Azul” é uma das mais insistentes marcas da prosa de Luiz Sérgio Metz. O leitor desavisado, num espanto, se perguntará sobre o porquê das maiúsculas, ao modo de um nome próprio; se perguntará também sobre o porquê do adjetivo, se a nomeação de um “céu” antes já dava conta da alusão a cor. Esse mesmo procedimento é talvez a base da equação estética feita em *Assim na Terra*; e é um procedimento que, apesar de aqui aparecer de uma maneira muito própria do autor, advém de uma longa tradição de como narrativa, poesia, alegoria e símbolo se constituíram na tradição literária ocidental.

Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias. “Os parnasianos, por sua vez,” escreveu Mallarmé, “tomam da coisa como ela é e a colocam diante de nós — por conseguinte, são faltos de mistério: privam a mente do delicioso prazer de acreditar que está criando. Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, evocá-lo — isto é o que encanta a imaginação”. (WILSON, 1993, p. 21-22)

E nem precisamos fazer voos transatlânticos até Mallarmé, apesar de nas suas escolhas estéticas, Metz ter sem dúvida feito: um bom leitor de Cruz e Sousa ou do ainda mais próximo Eduardo Guimaraens está acostumado com esse tipo de estranhamento causado pela pincelada que parece encapsular na forma o absurdo, o pessoal, o não-referenciável. O manejo do símbolo enquanto procedimento, em Metz, é sem dúvida de raiz simbolista, mas atende também a um aspecto específico da pena do artista, talvez evidenciado na análise de Bürger sobre características de vanguarda:

Para o vanguardista, (...), o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a “vida” do material, isto é, arrancá-lo de seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. (BÜRGER, 2017, p. 160)

Tira-o de sua essência. O metafísico, o “dessencializar” em Metz talvez tenha aí o seu pivô. Na primeira linha do primeiro conto, já enxergamos o porquê da validade de uma leitura à luz da categoria de vanguarda. A oposição entre o clássico e o moderno está no manejo dessa alegoria, desse símbolo, e no que exatamente ele representa frente à tradição antes estabelecida na abordagem de seu objeto, o gaúcho. Sigamos, na tentativa de evidenciar o argumento.

Já neste momento do conto somos introduzidos, de supetão, a este objeto-ser “Luz Azul”; um significante íntimo do entendimento do autor, aqui deixado para nós deciframos, ou melhor, nos deliciarmos na não-decifração. Este é o símbolo conforme relido pela geração simbolista, que o reinterpreta a partir de como os românticos e antes destes os classicistas e barrocos o manejavam. Metz o coloca ali com uma empolgação quase imperceptível, se não pela imediatez com que aparece, como se o autor estivesse ansioso para que percebêssemos suas influências. O escape do leitor acaba sendo o de levar Luz Azul como personagem, pessoa. O que, ao se continuar a leitura do conto, como faremos daqui a pouco, não é má opção.

Porém, antes de continuarmos, é preciso dizer: o mesmo bom leitor de Cruz e Sousa que não se espantaria com o símbolo talvez coçasse a orelha para esta ironia. De forma alguma foi a estética simbolista uma estética puritana, privada do erótico, do irônico, do malandro; muito pelo contrário. Porém, o tom desta ironia de Metz difere daquela que comumente encontramos na literatura mais próxima aos padrões simbolistas, como aquela de T.S. Eliot em *The Boston Evening Transcript*; não é uma ironia que parece rir do mundano, do mesquinho, da modernidade pobre de alma em relação a algum tipo de consciência mais elevada e sensível. A ironia de Metz desce deste pedestal, parecendo vir antes do mundo da crônica, do popular, do riso de canto de boca. É uma distinção importante que o posiciona devidamente em sua geração e mundo; e o leitor bem notará que a ironia, em Metz, equilibra seu tom ensaístico à rebeldia formal, que é o que veremos mais a frente.

Voltemos ao conto. Em linhas gerais, é uma releitura vanguardista do texto sacro em um conteúdo gauchesco. Se percebe a juventude de seu autor não apenas na ideia, que tem mesmo ares de juventude (semelhante procedimento fazem hoje os escritores de *fanfictions*), como na forma de operar esta ideia. Este conto é tão absurdo, em momentos próximo ao ilegível, pois conseguimos sentir o quão

diretamente o autor aplica suas influências. Não há ainda tanta mediação dos parâmetros e procedimentos simbolistas, como veremos mais tarde em *Assim na Terra*. De certa forma, o conto é bastante simples em sua composição, pois seu eixo central parece ser tão somente o de uma releitura, o cruzamento de dois textos pelo viés da comédia; mas por outro lado, à medida que o riso se desloca para o fundo da narrativa, se mostra complexo o exato manejar dessa releitura. Metz aplica o que admira, com tímido malabarismo, mas com malabarismo. Tentemos demonstrar.

Para o leitor de *Assim na Terra*, as estações do ano, a natureza metafísica, a simbologia transcendente à teologia, a matriz indígena e campeira, os personagens típicos do universo gauchesco — Minuano, o Herodes Regional (olhe a ironia desse “regional”), três bugres magos etc. —, está tudo aí. Todavia, de uma forma um tanto diferente. Diferentemente de em seu futuro romance, o coração deste conto está em como Metz põe a teologia cristã e uma cosmogonia de raízes indígenas para dançar em seu bom humor. O Espírito Santo se torna esta Luz Azul, que cai do céu em um “êxtase junto à janela de Maria” (METZ, 2001, p. 22), imagem novamente erótica, mas a partir da ironia, também sacra. Porém, a coisa fica mesmo interessante quando escapamos do eixo irônico e notamos algo a mais.

Como, por exemplo, o final: o neto do Senhor é Sepé Tiaraju. Os três bugres magos trouxeram de presente “*um pequeno arado, o livro O Continente I e uma bomba de chimarrão*” (METZ, 2001, p. 24), símbolos, dessa vez, facilmente decifráveis; sendo antes simbólicos pelo local que ocupam. Maria diz que seu filho se chamará Tiaraju, “como Ele” (METZ, 2001, p. 24). Se o leitor lembra de nosso primeiro capítulo, onde chamamos Metz de “fruto maduro” do nativismo, uma geração que queria reinterpretar o gauchismo ao retirá-lo de matrizes conservadoras e religá-lo à sua matriz indígena, aqui está, talvez, a primeira confirmação disto. E no plano da forma, se antes para o leitor ainda não estava aparente, agora fica gritante: temos aqui, senhoras e senhores, uma alegoria; que implode no final mas é eixo em todo o conto.

Se trata de outro procedimento, irmão talvez gêmeo do símbolo, que Metz equaciona intimamente à sua composição estética; e que se replicará, de forma mais madura, em futuros trabalhos. Esta sacralização alegórica de Sepé, que na época ia em voga com a mentalidade nativista de reinclusão do indígena ao centro da

temática gauchesca, é a alma do conto. Essa alegoria se dá, em primeiro lugar, a partir da construção de uma teologia e cosmovisão particulares, mas opera também a partir de uma releitura histórica de forte poder político em seu argumento.

O neto do Senhor evoca um tempo "de glória" para a região dos Sete Povos das Missões. É como se nesse período histórico se soubesse o que e quem se era. A transformação que ocorre com o passar do tempo faz com que, no momento em que ocorre a história do conto, não haja a possibilidade de uma afirmação de ordem identitária. Há uma idéia de que a história se repete, posto que ressoam ecos de um Herodes regional. (OCACIA, 2005)

Diferimos de Ocacia (2005) na ênfase histórica colocada na análise da narrativa, como se o conto fosse um esforço de redizer a história da guerra guaranítica; acreditamos, ao contrário, que se trata de um conto sobre o contemporâneo. Concordamos, porém, em dizer que a força deste conto está na sua sensibilidade histórica. Se sente de forma tátil na leitura do conto o processo social e embate de espíritos que o originou; efeito resultante da forma um tanto brusca com que Metz alegoriza seus personagens. Não se torna, assim, uma questão de reinterpretar o período histórico da guerra guaranítica a partir de uma nova luz, mas de trazer o espaço daquele mundo para reler tensões atuais. O simples palco desse conto, as Missões, ao ser usado como cenário de uma narrativa religiosa, de origem teológica de mundo, já é em si um argumento político dentro do específico processo social em questão; onde, novamente, à guisa nativista, se buscava trazer o indígena para o centro da conversa gaúcha.

Essa tensão no plano da forma entre um voo alegórico vanguardista e um argumento político-retórico faz com que enxerguemos facilmente, por trás das palavras do conto, o conflito de espírito entre a imobilidade ou congelamento da tradição — hegemonia do tradicionalismo, por anos, sobre como se espera que o gaúcho seja conceitualizado artisticamente — e o seu puxão vanguardista. Estamos em um ponto de rompimento na arte de tema gauchesco, e neste conto Metz equaciona essa tensão pelas avessas: ao invés de narrar o gaúcho a partir de como este é costumeiramente concebido, em uma narrativa de tons veristas, simplesmente colocando-o neste lugar de prestígio indígena e nativo, Metz acaba por o validar historicamente ao propulsioná-lo ao fantástico, ao metafísico, ao

irônico. É como se ao não levar o gaúcho “tanto a sério”, deslocando-o à ironia por meio da fantasia e assim não o enquadrando dentro de narrativas onde a autenticidade de sua representação frente ao real fosse o mote, Metz conseguisse justamente se aproximar com mais precisão do real. Em seu primeiro conto de seu primeiro livro, este procedimento já se fixa como projeto.

Como é de praxe, porém, a principal força de um objeto tende a se tornar também o seu limite. A partir justamente da alegoria, não conseguimos deixar de notar o sabor de vitória ao final do conto. Francamente: se a juventude de Metz deu luz neste conto a uma interessante reinterpretação parodística (OCACIA, 2005) do texto sacro à retórica nativista, deu luz também a este desfecho — e talvez, conto inteiro — um tanto congratulatório, dotado de um fervor que identificamos como alienante: ao final da leitura, temos a sensação de que o nativismo venceu e não sabemos nem bem o quê. A alegoria acaba por implodir, aos gritos triunfantes, a contradição da qual emana. Inicialmente, no plano do gosto, o crítico que escreve sente vontade de denunciar a falta de valor estético nisso; mas com a ajuda de Adorno, nos acalmemos um pouco:

As obras de arte não são apenas alegorias, mas o seu cumprimento catastrófico. Os choques que vibram as obras de arte mais recentes são a explosão da sua aparição, que nelas se dissolve, a priori outrora evidente, provocando uma catástrofe só através da qual se liberta totalmente a essência do que aparece (...). A dissolução da transcendência estética também se torna estética; tão miticamente as obras de arte se encontram encadeadas na sua antítese. (ADORNO, 2008, 102p)

Talvez, antes de pensar em valor, tenhamos que pensar aqui em tensões, avaliando como essa dissolução implosiva se torna também estética. A alienação presente no conto talvez reflita diretamente o espírito jovem nativista de então; o revelando enquanto projeto ideológico que não é imune ao fechamento de suas próprias ideias e, assim, sendo mais irmão do tradicionalismo do que imagina. Ao criar esta alegoria e manejá-la de forma a servir tão bem ao propósito de seu argumento, de vetor político em seu cenário cultural, Metz faz um serviço ao nativismo; e não estamos dizendo aqui que havia nisso intento, talvez não, pois o conto não se trata de um panfleto. Todavia, a tensão está ali, posta. Sigamos em frente.

Quem nos dera, leitor, que Sepé fosse Deus. Porém, não funciona justamente assim o processo estético da alegoria? Primeiro, temos que nos perguntar se Metz constrói aqui alegoria, símbolo, ambos ou nenhum dos dois. Não vamos ter o espaço ou tempo para levar essa investigação até seu núcleo, mas claro que Benjamin (1984) pode nos ajudar muito a elucidar sumariamente a questão.

O conceito do alegórico só pode fazer justiça ao drama barroco na medida em que ele se distingue especificamente não somente do símbolo teológico como, com igual clareza, do mero epíteto decorativo. A alegoria não surgiu como um arabesco escolástico adornando a antiga concepção dos deuses. Na origem, ela não tem nenhuma das qualidades de jogo, distanciamento e superioridade que lhes foram atribuídas, em vista das suas produções posteriores: pelo contrário. O alegorês não teria surgido nunca, se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses na memória dos fiéis. Ela não constitui o monumento epigônico de uma vitória, e sim a palavra que pretende exorcisar um remanescente intato da vida antiga. (BENJAMIN, 1984, 246p)

Uma mediação é necessária: Benjamin se preocupa em investigar os traços da alegoria barroca em seu famoso *Origem do Drama Barroco Alemão*, o que nos força a aqui angular de forma um tanto diferente seus apontamentos, pois salvo engano não ambientamos aqui o universo do barroco a não ser pelas heranças deste na modernidade, como a própria alegoria; que talvez sejam, na realidade, como diz Bürger (2017), antes uma evidência da releitura deste barroco pela geração crítica formada pela modernidade. Dito isso, o apontamento de Benjamin nos coloca uma questão: se Metz se serve realmente de um procedimento simbólico-alegórico, e vem da equação deste procedimento a reinterpretação do mundo, ou, à guisa barroca, a justaposição entre a realidade e simbólico de forma a orquestrar tensões entre esses dois polos, como Metz maneja este procedimento para dar conta especificamente da matéria gauchesca? O que seria essa realidade a ser manejada pelo símbolo, para ele, no caso da temática gauchesca? Em outras palavras, nos perguntamos agora especificamente sobre como opera, pela lógica do símbolo, o seu processo de representação do real.

A resposta para isso, dizemos, está em como, no manejo de seus símbolos, Metz deixa espaço para uma abordagem ensaística e retórica do seu objeto: seu conto, apesar de enganar pelo absurdismo vanguardista e escolhas ousadas do

ponto de vista formal, é acima de tudo ensaístico. No símbolo se encapsula um argumento, e no argumento está o real. O artista parece ter partido deste argumento (o gaúcho é indígena) para encontrar o propósito (preciso evidenciar isso) para daí chegar no como (devo tirar deste gaúcho sua essência) e só então, finalmente, escolher seus procedimentos, universo e teologia. O fato de Metz ter tão poucos bons leitores vem do quão esfíngica sua forma é, o que é causado justamente devido à escolha deste procedimento; e isto incapacita muitos de a rastrear de volta ao seu argumento, que é antes de tudo ensaístico, político e assustadoramente direto. Ainda assim, o quanto rebeldia formal e engajamento estético-político conversam é o que torna sua pena tão interessante; e lê-lo apenas pela vanguarda ou pela retórica se torna, em qualquer um dos casos, o caminho menos proveitoso.

Por fim, o argumento benjaminiano de que “Ela (a alegoria) não constitui o monumento epigônico de uma vitória, e sim a palavra que pretende exorcisar um remanescente intato da vida antiga” (BENJAMIN, 1984, 243p), talvez jogue água fria na sopa adorniana que estávamos cozinhando lá atrás, ao argumentamos que a alegoria se resolve de forma alienante no conto, a partir de uma vitória imaginária. De qualquer maneira, ainda acreditamos que o brado final do conto, que afirma a divindade de Sepé, possui poder político e social dentro do mundo onde foi proferido; e carrega, assim, uma ideologia própria da geração universitária então inserida no debate gauchesco. Esse poder político e social, assim tão diretamente apresentado, é positivo pelo engajamento de sua estética e negativo pela alienação que produz e pela qual é produzido. Temos que olhar para a “essência do que aparece” nesta alegoria; que não é somente o grito libertador revolucionário, mas a materialidade que ocasionou o seu aprisionamento. Não é questão de daí inferir limite ou fraqueza na alegoria, mas de mapear com honestidade suas tensões. O brado de vitória é também fúnebre. Novamente: quem nos dera, leitor, que Sepé fosse Deus.

O artista troca de cores, mas não de pincel. Falemos de Ulpiano.

4.2 UM NARRADOR PARTICULAR EM *ULPIANO, SEUS IRMÃOS E SUA VELHA MÃE*

Ao vê-lo, repassei na memória as perguntas que interessava fazer. Deveriam ser simples, as mais diretas possíveis, caso contrário não me fariam entendê-la, nem tornariam Ulpiano inteligível. É uma defesa quase natural dessa gente responder com dispersão a fim de darem-se por livres de uma formulação complexa. Mas as respostas evasivas não me interessavam. (METZ, 2001, 30p, grifo nosso)

Primeiro, leitor, a evidência de um argumento: note a questão de autoria na citação anterior, onde grifamos. O narrador se preocupa em fazer a pergunta correta para que Ulpiano “se torne inteligível”; é um narrador plenamente ciente de sua posição enquanto autor de uma história. Desenvolveremos melhor esse argumento no final deste subcapítulo e no seguinte. Por hora, sigamos por um outro caminho, mesmo que agora já tenhamos revelado o eixo deste conto que mais nos interessa.

Nos dois primeiros contos de seu primeiro livro publicado, Metz acaba por nos apresentar à dissonância de sua estética como um todo: se em um momento consegue ser tão subscrito a procedimentos de vanguarda a ponto de pisar no absurdo, em outro consegue voltar, num salto, à tradição narrativa de onde emana, mais realista, documental e histórica; à guisa das maiores influências então presentes na tradição literária sul-rio-grandense em matéria de narrativas de temática gauchesca, como, com suas diferenças, Érico Veríssimo, Dyonélio Machado e Cyro Martins. Para o leitor de Metz é inquietante o quão dual sua estética consegue ser neste primeiro livro. E para o crítico, é um labirinto: você comenta o traço realista ou você comenta as loucuras modernistas? Obviamente, ambos, mas como? Se uma hora um vira outro? Se uma hora um é tão extremo que escanteia o outro? Ler *Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe* logo após *O neto do senhor* é um respiro de alívio para o, se é que esse existe, leitor casual, que agora pode descansar um pouco após um mergulho no absurdo, mas para o crítico se traduz em um problema.

Bem, para seguir adiante: apesar de ser interessante do ponto de vista da evolução do argumento, do ponto de vista crítico dividir qualquer objeto estético em dois dessa forma como fizemos é no mínimo infrutífero. Evitaremos daqui para frente esta equação, pois o nosso interesse é o de enxergar uma coisa na outra. A dualidade anteriormente apresentada serve antes para deixar o leitor ciente desses dois universos na estética de nosso objeto, mas é de suma importância entender

que, na prática, esta divisão não existe. Cabe a nós mapearmos, porém, como ela se tensiona em sua síntese resultante, o conto.

Traços como os presentes em *Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe* foram muito bem sumarizados por Fischer (2013):

Em todas as histórias e textos desse período já aparece a marca da abordagem dramática, focada preferentemente na vida dos de baixo — homens em duelo insano, artesãos atropelados pela indústria, família pobre abandonando a terra para tentar a sorte na cidade, crianças interioranas brincando com restos do mundo adulto —, numa perspectiva no geral tematizando a brutalidade imposta aos derrotados, tudo costurado com os fios da memória pessoal, do depoimento sofrido, e erguido contra o pano de fundo das violentas transformações econômicas e sociais advindas da mecanização da lavoura e da mudança de costumes a ela associada. (FISCHER, 2013)

Os esforços artísticos de Luiz Sérgio Metz, em todo o seu projeto artístico, parecem ser unidos pela luz focal posta sobre os derrotados socialmente. Em consonância com a vida política do letrista, as camadas mais baixas da estrutura social nunca deixaram de ocupar interesse em sua estética; o maior exemplo disso sendo não Ulpiano nem *Assim na Terra*, mas a canção *Deixem Seus Olhos Fixos*, do grupo musical Tambo do Bando, escrita pelo nosso autor. Canção esta inspirada em uma foto de Luiz Abreu publicada no Diário do Sul, em 1987, onde fazendeiros e jagunços pilchados, com a conivência da polícia, expulsam um sem-terra de dentro da propriedade privada, rasgando-o na cerca de arame farpado (RIBAS, 2013). Em 1981, ao escrever Ulpiano, Metz não havia ainda olhado para esta fotografia, mas a semelhança temática entre este conto e a canção que veio depois assinalam a fidelidade conteudista do letrista, independentemente do momento de sua vida artística. Fidelidade esta motivada pelo seu engajamento estético-político.

Mas que derrotados são esses que aparecem em sua literatura? Bem, em grande parte, figuras não muito diferentes das com que Luiz Sérgio Metz cresceu: colonos e castelhanos de baixo ou baixíssimo poder aquisitivo que iam de trabalho em trabalho, lugar em lugar, aos moldes do gaúcho histórico; ou que se fixaram em algum plantio, com algum fazendeiro, para plantar soja. “(...) trabalhadores braçais, pequenos proprietários ou artesãos de algum ofício (caso de seu pai)” (FISCHER, 2013). Estes personagens nos oferecem um retrato de Santo Ângelo, berço do

artista, e as transformações que o antigo reduto jesuíta sofria com o avanço da propriedade privada, investimentos do agronegócio e crescente gravitação econômica à metrópole; e o embate dessas categorias com o lócus gauchesco é o ponto de tensão de grande parte dos contos deste livro, apesar de os procedimentos que Metz utiliza para abordar essa tensão serem muito próprios. Desse caldo cultural, junto com um *deus ex machina* propiciado pela leitura de *A mãe*, de Máximo Gorki (FISCHER, 2013), nasce o espírito político e estético de Metz.

Em seus anos adultos, tal espírito evoluiria em uma eventual filiação ao Partido dos Trabalhadores, em Porto Alegre; e antes disso, uma ativa participação no cenário universitário de Santa Maria, onde se formou jornalista. O leitor precisa imaginar um artista vindo de bases onde a luta de classes e a tensão entre um mundo campeiro e uma industrialização crescente não lhe eram nada distantes, e assim as diversas contradições de um tempo em andar, talvez por isso, se tornaram particularmente perceptíveis. E então, um precoce contato com a literatura de matriz soviética, quente daquele marxismo pouco decantado de Gorki, que na época também passava por transformações de um Naturalismo para uma representação alegórico-simbólica presente nas ideias da Construção de Deus e na raiz do realismo soviético; talvez seu primeiro contato com o universo moderno dos procedimentos que se tornariam seus. Temos aí a gênese de tudo o que leríamos de Metz; e desde a base a revolta estética e o engajamento político estavam indissolúveis. Descobriremos um dia se é vício marxista de nossa cabeça ou não afirmar que eram indissolúveis por serem constituintes um do outro; mas, por hora, já que a juventude permite, afirmamos seguramente que sim.

Na camada mais superficial da composição de *Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe*, se enxerga como em uma pintura realista essas tensões em articulação. Se o leitor passa os seus olhos pelo conto, sem prestá-lo grande atenção, pode concluir no fim que se tratava apenas de “uma narrativa de um gaúcho a pé” e que aqui Metz simplesmente responde às suas influências em Cyro Martins. Porém, algo quebra esse realismo. Talvez não apenas o quebre, mas o vire às avessas: a posição do narrador. A nossa leitura se centra nessa figura, mas antes de a esclarecermos, olhemos para até onde foi a crítica já feita ao conto.

O próprio nome "Arrido" já é indício dessa situação de esgotamento em que se encontram. Se retirarmos um "r" deste nome ficaremos com a palavra "árido". Trata-se de uma aridez, uma dureza, uma secura que entranhou-se na família, assim como nos demais habitantes do local. Talvez a poeira dos tratores tenha secado qualquer fonte de vida de uma população inteira que foi esquecida em prol de um "desenvolvimento" que terminou por nunca pagar a conta do prejuízo que causou. Os Arrido representam a perda da sensibilidade, a perda do gosto pela vida, embora apenas João se entregue à derrota. O oposto de João é o caçula da família, o "piá de bosta" que quer cagar no bolicho; ele, na sapiência própria da infância, pressente que algo está errado naquela partida e propõem uma desforra, uma forma de demonstrar sua inconformidade com a situação. Arridinho resgata a força guerreira característica das lutas por território que está presente na história das Missões. Trata-se de uma tradição guerreira que passou a ser referência aos habitantes locais. Até mesmo João sai da rotina de enclausuramento para manifestar sua indignação. (OCACIA, 2005, 24p)

A leitura de Ocacia (2005) é muito bem-vinda e esclarece caminhos, mas ao mesmo tempo, nos parece que é também uma leitura um tanto confortável da prosa metziana; uma interpretação coerente, que justapõe a representação literária com a realidade, mas que não busca enxergar um no outro, rastrear como e porquês, equacionar. A partir dessa ótica, a representação do real em Metz não teria nada de especial em relação à sua tradição. No entanto, apesar de contrária à nossa, a leitura da autora nos dá um caminho muito proveitoso para tentar ir além: as personagens de *Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe* sintetizam tensões por meio de representações alegóricas, opondo um novo contra um velho a partir de pessoas e um mundo que exteriorizam categorias de um ou de outro, querendo ou não, sendo um semelhante procedimento ao utilizado em *O neto do Senhor*, o artista troca de cores, mas não de pincel. Há, todavia, muitas diferenças para se notar nessas cores.

A primeira é que, a partir da leitura de Ocacia (2005), o conto pode ser confortavelmente colocado na esteira da tradição literária onde também está Cyro, Érico e Dyonélio (ou seja, um galho da literatura de temática gauchesca de matriz realista, onde a oposição entre o campeiro e o urbano ditam o andar da narrativa e moldam o arquétipo do gaúcho narrado, sendo, queiramos ou não, um galho do espírito moderno no Brasil que também deu luz à geração de 1930). Na realidade, o conto não estaria posicionado exatamente nesta tradição, mas em uma mais

específica, construída a partir do projeto estético de Cyro Martins e que o escritor chamava de “localismo”, tentando se distanciar do “regionalismo” que identificava como pejorativo. Após uma leitura atenta de Gylberto Freire, Cyro Martins basearia a sua proposta de localismo em:

(...) realizar um chamamento à elaboração de literatura baseada nos temas locais, mas a partir de uma realidade “disfórica”, que não versasse sobre arquétipos positivos descolados da dura vida da plebe gaúcha, mas justamente sobre as agruras e o pauperismo que esta sofria. Tal concepção literária vai ecoar na produção tradicionalista nascente, mas de forma original, já que essa última procurou conciliar elementos do legado eufórico, como o saudosismo de um passado idílico, com a crítica da realidade social contemporânea, (...). (ZALLA, 2010, 79p)

A filiação à estética localista de Cyro Martins se confirma não apenas através de uma leitura do conto, mas também por uma leitura biográfica: o artista quaraíense era objeto de grande admiração por parte de Metz (além de ter prefaciado, por meio de uma carta intitulada *Caro amigo*, o livro que estamos analisando). Tal admiração se baseia no fato de a literatura de Cyro dialogar muito com o projeto estético nativista, não sendo à toa que o escritor foi chamado para conversar em diversas ocasiões com a juventude da época, inclusive em Santa Maria e pelo próprio Metz, como nos é revelado no prefácio do livro que estamos comentando (METZ, 2001). Ou seja, mesmo que se possa argumentar que o projeto tradicionalista veio a se servir da concepção do gaúcho deste “localismo” (ZALLA, 2010), a imagem do gaúcho a pé foi, em si, reativa à figura do monarca das coxilhas, que está na gênese do gaúcho romântico do Partenon Literário, o embrião positivista do gaúcho de CTG. A narrativa gauchesca como conceitualizada por Cyro Martins se irmanará ao projeto tradicionalista de representação do gaúcho apenas depois que este segundo se apossa do primeiro e o transforma, devolvendo-o o saudosismo, conforme Zalla (2010). Metz e seus contemporâneos, naturalmente, notaram isso; e identificaram no localismo força reativa.

Porém, para a pena de nosso autor, a reação estética operada pelo gaúcho a pé de Cyro era ainda insuficiente; afinal, representar a realidade a partir do negativo ao invés do positivo é ainda representá-la apoiada em alguma essência. Metz recorre, então, a outro procedimento para especificar o seu próprio gaúcho a

pé. É uma subversão formal sutil, não necessariamente apoiada na estética e procedimentos simbolistas, sendo assim não calcada na alegorização, mas na posição do narrador. A escolha de Metz em onde posicionar sua câmera traz complexidade à relação narrador – objeto; desviando até mesmo do esperado pela estética localista da qual ele se serve. Indrusiak (1998) foi a primeira a perceber isso.

Para analisarmos a epopéia de nosso herói, portanto, é necessário que identifiquemos onde e como ocorre a primeira fase de seu ciclo, ou seja, a partida. Para nossa surpresa, no entanto, tal etapa é extrínseca à obra, ou, pelo menos, a essa obra (*Assim na Terra*). A origem de nosso narrador-personagem e de sua busca pelo Sul parece repousar em outra obra de Metz, o conto intitulado Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe, publicado alguns anos antes de *Assim na Terra*. Nesse conto, Metz apresenta-nos um narrador-personagem que, a exemplo do herói de *Assim na Terra*, observa o Sul, suas estradas e sua gente (...) (INDRUSIAK, 1998, 14p)

Ao tentar buscar um marco zero para o herói campbelliano que enxerga em *Assim na Terra*, a autora foge da obra que analisa e vai até o nosso conto. Não poderia haver gesto mais preciso. Estamos no nascedouro do posicionamento narrativo mais característico de Metz, que aliás, se reproduz neste mesmo livro em diferentes graus nos contos *A cordilheira e o vento* e, com mais força, em *O primeiro e o segundo homem*: um narrador-observador, psicologicamente interno e ao mesmo tempo externo a seu objeto narrado, e que por meio disso consegue de certa forma reinterpretá-lo, filtrá-lo pela sua visão de mundo e argumento.

Este tipo de narrador em primeira pessoa gera uma combinação intrigante com sua matéria, pois foram poucos os que tentaram equacionar tal posicionamento narrativo, tão moderno e subjetivo, a um conteúdo acostumado a ser lido a partir de olhos antes realistas, históricos e objetivos. Lembro de Simões, lembro de Guimarães Rosa; mas nestes o posicionamento narrativo se diferia um tanto, antes apoiado na voz popular do que na introspecção analítica à guisa do ensaio. O narrador de Simões, por exemplo, tangencia ao personagem (Blau Nunes), se aproximando de seu mundo por meio do manejo da linguagem; enquanto o narrador de Metz, ao menos aqui em Ulpiano, tangencia ao autor, se afastando de sua matéria narrada justamente porque se utiliza dessa distância para abordá-la fora de

sua essência. Para notar isso, nos apoiamos em Candido, quando o crítico brasileiro analisa a narratividade de *I Malavoglia*, de Giovanni Verga:

A voz inventada por Verga (suspensa, como vimos, entre quatro possibilidades lingüísticas) gera uma posição peculiar para representar o mundo. Ela aproxima o narrador do personagem, graças à intimidade facultada por uma espécie de extensão do estilo indireto livre, cujas virtudes, na prática literária, aparecem geralmente intercaladas entre as outras modalidades, mas aqui são por assim dizer permanentes (como Zola fizera em *L'Assommoir*, creio que pela primeira vez na história da literatura). Daí a homogeneidade, que supera a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalismos, e suscita um poderoso senso de realidade, dentro do artifício lingüístico adotado conscientemente. (CANDIDO, 1993, 105p, grifo nosso)

A tensão mais interessante do conto, para nós, fica então posta: uma narrativa de um gaúcho a pé, normalmente contada em um posicionamento narrativo que se aproxima desse gaúcho, como que para nisso suscitar um “poderoso senso de realidade”, é aqui deslocada para um narrador-observador que, neste gesto, é capaz de contar este gaúcho a partir de uma ótica particular. Todavia, o que temos aqui não é um retorno à narratividade “neutra”, descolada de qualquer personagem, e sim antes a criação de um personagem narrativo muito particular que acaba por subverter não apenas a relação narrador-personagem, mas a relação narrador-autor. O resultado é muito interessante: é como se chegássemos ao “real” justamente por nos recusarmos a emulá-lo, como Simões fez por meio da linguagem, pois já estávamos fatigados de tomá-lo como essência. Se o pulo do gato da estética de Metz em *O neto do Senhor* estava no manejo da alegoria, aqui está no posicionamento deste narrador; no plano do gesto, muito parecido com o que fez Simões, mas inverso no procedimento.

Ainda assim, mesmo que nosso narrador vista a máscara de autor na forma que aborda o seu objeto e nos seus devaneios sobre composição literária, não podemos nos enganar. A narratividade desde Dostoiévski e, alguns podem argumentar, desde *Dom Quixote*, encontrou formas de desafiar convenções contidas no ato da leitura; mesmo que o peso da tradição francesa da forma romance, protagonizada por Balzac, tenha parecido estagnar isso, em algum momento. O que temos neste narrador é um personagem, muito bem arquitetado por Metz para

simbolizar ou sintetizar as angústias do processo criativo e dos processos sociais que enxerga; mas, um personagem. Quem é ele?

Esse narrador de *Ulpiano, seus irmãos e sua velha mãe* é um tipo misterioso, habitante daquele mundo por conhecer Ulpiano e até mesmo cumprimentá-lo, mas ao mesmo tempo exterior àquela realidade e, por isso, capaz de interpretá-la com olhos de crítico. É realmente uma figura na qual o crítico iniciante, como este que escreve, sente aquela coceira na mão para chamar de biográfica; pois Metz, originário do mundo pampiano, mas por outro lado intelectual de formação urbana, se encaixa quase perfeitamente nos moldes desse narrador. Existe um caminho oportuno para essa leitura: o da crônica. Todavia, optaremos por dele desviar, sem deixar de indicá-lo. Preferimos ir pelo caminho da narrativa à guisa do romance, que parece germinar aqui para depois brotar em *Assim na Terra*, como defendido por Indrusiak (1998). Seguindo essa via, dentro da tradição do que normalmente se entende como narrativa na forma romance, o texto de Metz, a partir de como desenha a sua relação com o real, aparece de maneira quase paradoxal.

Tinha pensado primeiramente em dissuadir Ulpiano e sua família de se irem embora. Mas depois, pensei bem... Concluí que os Arrido tinham esse direito. De qualquer forma, não sairiam nunca desta envelopada miséria que vem do fundo dos tempos. Eles estavam dispostos a abandonar tudo e seria pouco moderno tentar mantê-los neste eterno entrar e sair de sol. Até isso estava viciado, a estabilidade solar, as mesmas noites e os mesmos dias cansaram também os Arrido. Seria engano meu pensar que, por serem analfabetos, deveriam se contentar a viver pela comida, pela roupa. A cidade é o céu ao feitio do homem, e a claridade das ruas à noite é patrimônio também dos que dela nunca usufruíram. Eles deveriam ir. Eles deveriam experimentar dessas luzes. Eles deveriam ir. De certo passariam fome. De certo as irmãs se prostituíam, mas a prostituição também é amor, e o amor, na campanha, sendo pobre a gente que dele necessita, pouco aparece para as escondidas moças socadas nos cantos das cozinhas. (METZ, 2001, 30p, grifo nosso)

O narrador e o lugar que este ocupa é o procedimento que viabiliza todo o parágrafo que agora lemos, e que parágrafo desconcertante! Olhe o grifo, leitor: “seria pouco moderno”. O grau de introspecção psicológica e análise crítica nessa frase não deixa de ser chocante; o narrador se subscreve a uma inteligência muito particular para abordar o seu gaúcho. Diz se filiar ao moderno, buscando não se

distanciar de sua visão de mundo, mas ao mesmo tempo faz gesto oposto ao que até agora gostávamos de entender como “moderno”: a aproximação ao tipo por meio do domínio de sua ideologia e linguagem. O que temos aqui é a tomada de uma distância considerável ao tipo e uma recusa à sua linguagem, justamente para assim entendê-lo. E é justamente a partir dessa distância que Metz, agora, irá posicionar seu argumento.

Metz toma essa distância com a sua câmera pois sua pena não resiste ao puxão da forma ensaio; e ainda bem que não, pois por meio do manejo desse narrador estamos presenciando uma composição que equilibra forma estética e análise social, num tom que se rebela ainda mais conosco por não lermos este conto como crônica. Este narrador característico existe devido a como Luiz Sérgio Metz concebe a categoria de autoria, após a leitura de procedimentos de matriz moderna em nomes como Simões, Dostoiévski e sem dúvida muito do que viu na literatura de temática gauchesca (*Martín Fierro*, Borges, Antônio Chimango e outros) que nunca se intimidou em brincar com o leitor.

Porém, essa não é a única veia deste narrador: além de ensaísta, o narrador se presume autor. É nesse momento que nossas categorias começam a entrar em choque e o trabalho do crítico passa a ser o de apagar um curto-circuito. Olhemos para a citação que inicia esse subcapítulo, quando o narrador começa a se questionar sobre como descrever Ulpiano ou o que o perguntar, como se debatesse com o leitor sobre como escrever seu próprio conto. Falaremos mais dessa brincadeira que Metz faz com a noção de autoria e como ele molda o seu narrador à sua própria figura e posição no próximo subcapítulo. Para ir encaminhando a conversa ao seu fim: qual o resultado dessa equação entre um posicionamento narrativo autoral-ensaístico tão particular e a experiência da matéria gauchesca? Um gaúcho a pé já emancipado do fenômeno do gaúcho a pé, pois é abordado a partir de olhos que o analisam sem a pretensão de representar a realidade tal qual. A vanguarda de Metz se torna ensaística.

Para sintetizar e apresentar um problema final: ao criar este narrador que vê o gaúcho de longe, Metz foi capaz de abordá-lo sem a essência cegante de sua própria narrativa, colocada sobre ele por uma tradição dele dependente. Se é o gaúcho a contar sua história, ou um narrador impessoal a ver o mundo através de

seus sentidos, a viagem de Ulpiano não seria tão diferente da de Chiru, de *Sem Rumo*. Pelo contrário: temos este ser que transita entre o nativo e o cosmopolita, entre o moderno e o arcaico, e que é capaz de, a partir dessas categorias, não cair na realidade reificada pela narrativa da representação tradicionalista. Porém, não é por aí que essa operacionalização do narrador para. A sensação que temos de que estamos falando com um narrador-autor exterior àquele mundo não apenas dá ares ainda maiores de rebeldia à forma do conto, como quebra uma antiga lei que existia de forma quase silenciosa na história da literatura de temática gauchesca, mas também da forma romance: a lei da autenticidade na representação. Não estamos frente a um narrador que, composto por um autor letrado, se disfarça (mesmo que muito bem) de interiorano ou pampiano por meio de artifícios linguísticos. O narrador é honesto conosco: nos diz que conhece esse mundo, mas que estamos vendo, por meio dele, uma leitura externa. É a partir disso que passa a existir reação, ousadia formal e vanguarda, mesmo em um conto que se insere em uma tradição narrativa localista. É neste procedimento que existe a retirada da essência do gauchismo na matéria estética, calcada na pretensão de autenticidade que ignora, com uma vergonha quase de pecado cristão, o fato de a literatura gauchesca ser, no final das contas, nada mais que a cidade lendo o campo.

É impossível, então, não lembrar de Adorno em uma de suas mais famosas citações:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. (...) O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, 57-58p)

A “dimensão metafísica” que Adorno aponta no romance moderno (imaginamos que em sua cabeça está Kafka e Proust, entre outros) pode talvez ser rastreada nesses procedimentos de Metz.

Se está na equação adorniana, quando o crítico alemão aborda o esfacelamento da narratividade burguesa, a resposta para o gaúcho a pé retirado de sua essência que Metz nos propõe, qual seria o desencantamento do mundo no caso da literatura de temática gauchesca? Nos objetos da crítica adorniana, esse desencantamento é consequência do avanço da reificação em todos os campos da experiência humana, se conectando intimamente ao capitalismo enquanto processo econômico e social. E para Metz, também? Até quando se propõe autônoma ao restante da literatura a literatura de temática gauchesca? Onde teria estado o engodo ao olharmos para a tradição de nosso objeto? Seria a reificação, no caso do mundo literário gauchesco, operada pelo congelamento estético tradicionalista, ao identificarmos no movimento cultural um desdobramento do avanço do capitalismo? Talvez sim, talvez não. Infelizmente, não temos essas respostas; e a equação que fizemos até aqui ainda precisa ser mais bem testada. Porém, um professor nos ensinou que perguntas podem às vezes ser mais valiosas que respostas. Ficam aqui as inquietações.

Para fechar o argumento e trazer a conversa ao *Assim na Terra*: este narrador de Ulpiano, quando narra acontecimentos passados da família ao transcrever diálogos entre os personagens e habitar mundos que não são o “agora” de seu conto (o caminhar pela estrada observando pessoas irem à cidade), parece se apoiar na memória e não em qualquer tipo de onipresença narrativa; a mesma memória a qual recorreria um cronista. No plano da crônica, então, este narrador poderia muito bem ser o autor. Mas se não lermos este gesto como crônica, que é aqui a nossa opção por acreditarmos ainda se tratar essencialmente de um conto, devemos saber, claro, que o romance ou o conto enquanto formas estéticas não admitem a inexistência de um narrador. Ao compor a forma estética, decantando o processo social em seus procedimentos, a figura do autor sempre criará lentes a partir da qual abordar esse real, se transfigurando de forma quase teatral, como Candido nos lembra ao citar as palavras de Wolfgang Kayser em *Wer erzählt der Roman?*:

Para a investigação crítica, o maior interesse de Verga talvez esteja na criação de uma voz narrativa que lhe permitiu instituir o mundo siciliano de dois romances e uma série de contos. Essa voz não é, de

fato, a voz natural do homem Giovanni Verga, que viveu aqui e ali, teve um caso ruidoso com a mulher do amigo Mario Rapisardi e morreu octogenário em 1922, após mais de trinta anos de parada criadora, justamente quando começava a ser devidamente apreciado. “(...) o narrador de um romance não é o autor (...) é uma pessoa inventada, na qual o autor se transformou”. (CANDIDO, 1993, 109p)

Temos então que mapear a criação dessa voz narrativa, desse narrador, que mesmo sendo tão particular, não é Metz. Um pouco disso esperamos já ter feito. Porém, a continuação dessa conversa se encontra em *Assim na Terra*, pois é lá que veremos mais desdobramentos desse procedimento de posicionamento narrativo, que aqui, lembramos, estava ainda em sua gênese.

Como nosso escopo se limita em ensaiar sobre contos, vamos ao nosso último, que promete nos trazer novas complicações.

4.3 ALMAS ARRABALEIRAS E ANDEJO CAIÃN, O BUGRE MATEMÁTICO

Os enredos do tempo, disfarçados em claridade, têm me dado palmos de escuridão sempre mais espessos. Aceitando convites de retorno à infância, vindo algumas vezes do cinema mudo, outras de um pássaro morto a pedrada, dou na ressequida essência de uma armadilha abandonada na memória. A mobilidade das figuras remotas chamando-me no rebojo do vento, clamando espaços e interpretações, é um desafio a que aposte nesse duelo invisível. (METZ, 2001, 90p)

Se a equação moderna de um “regionalismo”, a velharia que isso é (FISCHER, 2007), encontrou maior êxito quando se apoiou com maestria na voz popular, como fizeram Simões e Guimarães, o que temos para dizer da regionalidade de Metz? A voz desse narrador, que não poderia estar mais distante da popular, se conecta de qual forma com a sua matéria, então? Certamente não através de seu tom ensaístico, como visto em nosso último conto, pois a tonalidade de análise social materializada no argumento toma o tipo como objeto, não essência. Talvez, então, esse narrador se conecte à sua matéria através do seu uso da memória como artifício. Começemos a investigar.

Note, leitor, que esse lirismo que nos lembra de nossas leituras do Simbolismo, com essa união desconcertante de signos (“palmos de escuridão”, “algumas vezes do cinema mudo, outras de um pássaro morto a pedrada”, bem, o

parágrafo todo), não aparece apenas por efeito estilístico: de uma forma que lembra a invocação à musa helênica, o narrador se confronta com o emaranhado de sentidos presente em sua memória antes de organizar e dar estrutura ao discurso que irá proferir. Esse começo do conto faz duas coisas: primeiro, o posiciona no plano da memória, como já dito, o que é um traço de diversos contos do livro responsável pela manutenção do posicionamento deste narrador e por um incessante ar de nostalgia e melancolia; e segundo, transforma esse narrador definitivamente em personagem, e um personagem inserido no mundo que será contado. Que mundo, exatamente?

O título do conto é importante para pensarmos as questões sociais, uma vez que arrabalde (o mais próximo que se pode chegar de arrabaleira) significa subúrbio e/ou periferia. Ou seja, falar-se-á de almas que estão à periferia de algo. Almas, talvez porque a história contada faz parte das memórias do narrador, neste caso, ele poderia estar fazendo referência às pessoas que viveram na região das missões em seu tempo de infância. Estas pessoas viveram à margem do progresso, ficando com a pior parte do que sobrara de um tempo de prosperidade. A vida, naquele espaço, se resume a roubos, mortes, cachaça e, por parte das mulheres, lavar roupas. A mulher assiste sua família ser desfeita pelo crime, por outro lado, é ele, o crime, que garante a sobrevivência da família (OCACIA, 2005, 51p).

Inicialmente já é possível notar que, mesmo que agora não apoiando-se em estruturas já clássicas como a do gaúcho a pé, o conto lidará igualmente com a tensão gauchismo-modernidade; esse “gauchismo” habilmente imbuído na forma desses personagens, dessas almas, que significam o gaúcho sem serem significados por ele. A modernidade materializa-se em forma a partir da tensão entre esses personagens e a geografia que ocupam, o arrabalde, que funciona quase como um cortiço à gauchesca, sem dúvida um lócus que sintetiza a agressiva presença da cidade em relação ao que ela torna periferia. Inicialmente essa relação com o Naturalismo, por, no plano da matéria, o conto tratar de almas habitantes de um aglomerado produzido por uma forma de capitalismo, realmente cria um convite à leitura que buscaria notar nesse conto equações de matriz sociológica ou econômica. Porém, se torna muito difícil tirar tais equações do conto devido há outro lado de sua constituição, um que o distancia dos outros dois que analisamos até aqui e que precisamos, de início, confrontar.

O nosso trabalho, ao se interessar antes por enquadrar Metz a partir de sua estética dentro dos movimentos que tensionavam então a arte de temática gauchesca — ou seja, em rastrear um problema estruturante em sua literatura — do que por interpretar diretamente o conteúdo de seus escritos, ignora até agora essa vertente de retorno à infância, ao particular, à memória, tão presente n’ *O primeiro e o segundo homem*. Em todos os contos, de forma mais forte ou fraca, sentimos este gesto de retorno, de uma nostalgia melancólica; que é feito com tal sensibilidade que, novamente, é difícil não ler isto à guisa biográfica. O conto *A nica-joga* é o ponto máximo desta questão. O retorno saudosista em Metz, naturalmente, se conecta com outros aspectos de sua obra dos quais já falamos, ou seja, seu vanguardismo formal e o seu posicionamento estético-político dentro da cultura gauchesca. Principalmente, claro, a partir de seus personagens, que são “A plebe, os esculachados que perambulam sem trégua por toda gleba; Os mal porcamente empregados, retirados; Retirantes, os tiritantes, os insones” (METZ, 1990), como diz mais tarde o Tambo do Bando em *Deixem seus olhos fixos*. A partir da atenção posta sobre este povo, o saudosismo memorioso à infância deixa de ser gesto puramente individual ou romântico e passa a ser procedimento próprio deste engajamento estético-político do qual tanto falamos aqui, pois denuncia e põe como protagonistas vidas e narrativas até então ignoradas. Faz parte do ensaio nativista, mesmo quando o conto parece falar tão somente de bolinhas de gude.

No caso deste conto, *Almas arrabaleiras*, porém, a questão da infância aparece de forma muito diferente da de outros contos como *A nica-joga*, *A cadela e o guri* ou *Lucinho, o inventor de passarinhos*. A principal diferença está no fato de que quem retorna à infância é o narrador, que relembra acontecimentos de quando era menor e fala de si mesmo enquanto personagem, porém, o eixo no qual gira o conto não está nesse narrador ou nessa criança personagem. Está em outra figura: Andejo Caiã, o bugre matemático.

Como em todos os arrabaldes, no meu, o Pau-Bate, um dia a ilação deu origem a duas figuras iguais: uma o louco público, a outra o bobo notório. Ambos eram Andejo. (METZ, 2001, 90p)

É desta forma quase macunaímica que Andejo chega à nossa narração, como a junção de duas figuras que nasceram da “ilação” do arrabalde; sabemos que

o personagem tem descendência guarani, mas para além disso ele parece nascer do próprio chão, sendo antes uma consequência, uma ilação, da existência dessa geografia. Fica já dada uma terceira natureza dessa figura: além de louco público e bobo notório, Andejo não deixa de ter algo de místico, quase divino, em sua composição. O que nos leva a concluir que existem dois universos em *Almas arrabaleiras*: de um lado temos Andejo Caiã e sua psicologia, seu mundo, sua inteligência e sua cosmovisão, que são em si uma história; de outro, temos este enredo de investigação criminal, a busca por um assassino, que resulta em uma catarse cruel operada pelo próprio Andejo na humilhação pública de Inácia Maria. Deixamos claro que, na realidade, aqui estamos antes interessados em compreender Andejo e sua relação com o narrador, o que por consequência trará observações sobre o enredo, mesmo que este não seja nosso ponto focal.

Se revela desde já esfíngica a forma de Andejo enquanto personagem, conseguindo transitar tão habilmente entre o metafísico, essa sua origem que parece antes conceitual, como se ele fosse seu próprio povo “morto na infância” (METZ, 2001), e sua existência física pautada nas ações que desempenha no plano da narrativa.

E “metafísico” é realmente a palavra que melhor descreve Andejo Caiã. Primeiro este nome sobre o qual, salvo engano, ninguém ainda se dispôs a falar. Parece ser uma mistura de um espanhol de fronteira com um tupi-guarani (“Andejo” é quem anda muito, viaja, está para lá e para cá e o “Caiã” me foge, apesar de parecer similar a “Cauã”, “falcão” ou “gavião” em tupi-guarani). Este “falcão andante” é mesmo andante, vagando até mesmo entre obras: ele tem uma aparição em *O neto do Senhor*, primeiro conto do livro, e voltará a aparecer em *Assim na Terra*, quatorze anos após a publicação do livro que agora lemos. Assim, Andejo parece antes um personagem do projeto estético de Metz como um todo, e não apenas desse conto. Um personagem livre, que não está preso a nenhum enredo ou narrativa, mas que parece surgir espontaneamente nestes mundos de Metz. Um personagem-símbolo, também, pois parece existir antes para significar algo do que para promover diálogo, andamento de enredo ou o que mais se esperasse de um personagem; não nos entenda errado, Andejo sem dúvida promove andamento de

enredo, tanto que é dele a ação que conclui a trama, mas argumentamos que o personagem não tenha nisso sua causa de existência.

De fato, ao olharmos para os personagens de boa parte da prosa do século XIX para cá, Andejo, talvez de uma maneira ainda mais particular do que Macunaíma, parece resistir com muita força à definição acurada que a crítica tenta lhe impor. Se um personagem, seguindo a tradição literária ocidental da forma romance como esta se desenvolveu da modernidade para cá, seria uma psicologia de complicação crescente “dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização” (CANDIDO, 2021), qual psicologia poderíamos indicar em Andejo? Ou se, talvez, a personagem seja um *Homo fictus* (FORSTER, 2003), qual a relação de Andejo com qualquer tipo de *Homo sapiens*, seja em pessoa ou arquétipo cultural, no qual consigamos rastrear os processos de sua caracterização?

Não argumentamos aqui que acabamos de encontrar um paradigma que redefine como devemos entender a categoria de personagem criticamente; a ambição de encontrar um elo perdido é a que mais recusamos. Não duvidamos que um manejo mais experiente das bibliografias anteriormente citadas daria jeito de categorizar Andejo adequadamente; mas seria capaz de fazer isso sem reduzi-lo para fora de sua natureza simbólica? O leitor já deve ter entendido o nosso mote: para nós, se antes na alegoria e depois na posição do narrador, é agora não apenas, mas principalmente na constituição desse personagem que enxergamos vanguarda nos procedimentos de Metz. Suposta vanguarda que, no fim, mesmo estando agora centralizada nessa figura esfíngica de Andejo, segue funcionando a partir dos mesmos mecanismos: alegoria, manejo de símbolos e narrativa introspectiva, mesmo que agora um tanto menos ensaística. Seguimos com o mesmo pincel.

E que palavras ele diz? O que sai desta esfinge, deste homem-símbolo? Bem, se trata de um “bugre matemático”, um “louco público” e ao mesmo tempo “bobo notório” que assume uma função de contador, economista e místico dentro do Pau-Bate, o arrabalde que serve de cenário para a narrativa. Andejo parece ser um mago do conceito econômico de valor, o moldando às mais diversas categorias metafísicas por ele trazidas à realidade; sendo em si também uma ironia deste

conceito dentro da lógica capitalista. O fato de Andejo ter descendência guarani talvez nos revele a chave desta ironia: o personagem simbolizaria nada mais do que a pequenez das categorias modernas, como o valor, frente à ancestralidade da geografia onde elas agora operam. Se repete aqui um traço composicional de Metz: por trás do tom memorioso de seu narrador ou do absurdo de seus símbolos, enxergamos às vezes um riso irônico feito com o canto da boca. Mesmo que tímido, o ensaio sempre se encontra entre os espinhos de sua forma; ensaio e ironia para Metz sendo muitas vezes a mesma coisa. Olhemos este diálogo, entre Andejo e Anastácio Antunes:

— Ah, pois é! Façamos juntos o exercício. Observação, observe: pistola 4 piastras, ou 32 reales, ou 1088 maravédís ou quais vezes 6 pistolas igual a 6528 maravédís!
— 6528 maravédís — exclamou o degolador. Mas que eu sei de maravédís...
— Ah, pois é! Façamos juntos o exercício. Observação, observe: ano 12 meses, mês 30 dias, dia 24 horas, hora 60 minutos, minutos 60 segundos. Logo 12 vezes 3 igual a 36 dividido por 4 igual a 9 meses.
— 6528 maravédís é igual a nove meses!? — disse o degolador estupefato e dúbio.
— Não — arrematou Andejo — nove meses são apenas $\frac{3}{4}$ em relação ao ano.
— Sim, agora qual o preço da arma?
— Já disse que não calculo armas. Penso sobre as estações, o tempo, as chuvas (...) (METZ, 2001, 98p)

Observação, observe: se o leitor do conto infelizmente não chega ao riso neste momento é porque se posicionou da mesma forma que Anastácio Antunes, estupefato e dúbio, frente ao absurdo. Metz exige de seu leitor uma certa coragem ao enfrentar seus símbolos, e quando o leitor a encontra, pode chegar até mesmo à gargalhada. Andejo Caiã beira o arquétipo do *clown* neste momento, mas se nos confundimos demais com a sua composição, podemos sair proferindo um “mas quê diabos é isso que estou lendo” ao invés do mais simples e imediato riso ao qual a narrativa nos convoca.

Andejo, porém, não é somente um *clown*; assim como Macunaíma. Aquele seu “Penso sobre as estações, o tempo, as chuvas” é uma das coisas mais interessantes em toda a obra de Metz: não começa e termina com uma menção às estações o *Assim na Terra*? Essa forma cíclica das estações do ano é o que dá ao

romance sua estrutura, e aqui no conto *Andejo* a cita, se colocando em um local de reflexão quase como o narrador de *Assim na Terra*, em seu “pensário”, fará. *Andejo* nos obriga a lembrar de algo essencial: a estética de Metz é um projeto conexo. Conexo como, porém? Estamos falando aqui de um universo narrativo comum? Achamos que não.

Essa conexão pode ser lida a partir de uma chave para nós mais interessante: sua estética, tanto na forma quanto na matéria, parte de um mesmo argumento. A obra de Metz constitui um único ensaio, daí a conexão. Um ensaio sobre o quê? Bem, temos a certeza de que daqui a mais dez anos de pesquisa, caso sigamos investigando o objeto, a resposta à essa pergunta talvez mude bastante. Por hora, porém, para encaminhar nossa conversa toda para um fim, conseguimos ensaiar uma resposta inicial: o ensaio de Metz equaciona o despossuído sul-rio-grandense, na sua forma indígena que culmina na gauchesca, através do esgotamento de seu próprio sentido. É como se um dia, após ler *O Sul*, conto de Jorge Luís Borges, Metz houvesse se dado conta do quão espectral é a ideia de um gaúcho e de um Sul, de em quantas essências precisamos apoiar estes conceitos para que eles se materializem; projeto no qual se empenha o tradicionalismo. Nosso autor acaba sendo vanguardista antes por consequência do que por intento.

A influência borgiana, neste primeiro livro, não é ainda tão presente quanto será em *Assim na Terra*, mas já sentimos aqui a influência. O processo de dessencialização operado pela estética de Metz ao tipo gauchesco, essa retirada de conceitos de seus interiores, suas aparências, em prol de um discurso que os narre pelo espírito, parece ser o projeto que conecta toda a sua obra. Mas como fazer isso? Aí vamos para a forma de sua estética. Metz teve a sorte de contar com uma biblioteca que lhe deu exatamente as ferramentas necessárias para o seu projeto dessencializador; pois o esvaziamento de sentidos que ele aqui buscava operar já havia sido desempenhado pela geração vanguardista, especialmente a simbolista, do início do século XX. É com um manejo de procedimentos modernistas, como o símbolo-alegoria, que Metz empreende uma nova configuração para a representação de sua matéria; uma não baseada no real ou na essência que esse

nos apresenta, mas no que resta quando retiramos do gaúcho o gaúcho. O autor parece encapsular esse vazios dentro de seus símbolos, que passam então a contrastar tensões inteiras de seu argumento. Esse procedimento de simbolização, porém, escapa de seu uso como efetuado pela geração simbolista, onde era antes operado para a criação de conceitos esfíngicos na poesia: para além de usar símbolos na composição de matriz lírica de sua prosa, Metz transforma até mesmo os seus personagens em símbolos.

Vagar entre símbolos. Valdelírio. Schawalski. Andejo. Anastácio Antunes. Misérias. Símbolos progressivamente complexos, noturnos. Há quanto tempo nisso? Susto! (METZ, 2001, 103p)

Para evidenciar melhor isso, olhemos para a passagem acima. O narrador, este homem que retorna ao seu passado, o faz por meio de um navegar entre símbolos; e não foge à tentação de nos evidenciar o quão penoso é esse processo memorioso. Mesmo navegar entre símbolos opera, sem dúvida, o autor. Autor e narrador enxergam os personagens, de um, do seu conto, de outro, de sua narrativa, como símbolos. Essa constelação simbólica fica apoiada no mesmo plano do conto, o da memória. É através da memória que Metz atinge o extremo de seu vanguardismo: um jogo de negatização da noção de autoria, característica marcante da arte dita pós-moderna. Ao decompor autor em narrador, ao invés de, à guisa da crônica (como havíamos até então pontuado), o autor se tornar o narrador, talvez o que antes esteja acontecendo seja o inverso. Seu narrador se torna o autor da história, não Metz. Fica a possibilidade de leitura, mas serviria apenas a isso a memória? É este o único motivo de um narrador tão memorioso, que exsude melancolia? O que pode mais significar esse retorno? Falemos mais dele, saindo da questão narrativa para voltar à nossa boa e velha amiga, a alegoria; dessa vez não pensando em seu funcionamento enquanto procedimento, mas na sua causa, que talvez seja também uma das causas desse narrador.

Dos aspectos do conceito de alegoria até agora discutidos, que descrevem um determinado processo, devem distinguir-se aqueles que pretendem interpretar o processo. É este o caso quando Benjamin caracteriza a conduta do artista alegórico como melancólica. Tal interpretação não se pode transferir alegremente do barroco para a vanguarda, porque nesse caso atribuir-se-ia ao

processo um significado determinado, desprezando assim o fato de que um processo pode ser aplicado com significados diversos no decurso da história. No caso da alegoria, no entanto, parece possível, considerando os modos de produção dos produtores, encontrar semelhanças entre o alegórico barroco e o alegórico vanguardista. O que Benjamin designa por melancolia é uma fixação no singular, destinada ao fracasso porque não corresponde a nenhum conceito geral de formação da realidade. A devoção por cada singularidade é desesperada, pois implica a consciência de que a realidade se escapa como algo que se encontra em contínua formação. É natural que se tome o conceito de Benjamin como uma descrição da mentalidade do vanguardista, a quem, ao contrário do esteticista, está já vedado transfigurar a própria carência de função social. O conceito surrealista do *ennui* (de que o termo «aborrecimento» é apenas uma tradução parcial) apoiaria talvez esta interpretação. (BÜRGER, 2017, p. 139)

Na leitura de Bürger, a melancolia que Benjamin aponta, contida dentro do processo alegórico, sinaliza, na experiência barroca, uma tentativa de singularização de sentido provocada pelo esfacelamento de um “conceito geral de formação da realidade”; o que não deixa de ser, em certa medida, processo talvez similar ao que identificamos como causa do posicionamento narrativo de Metz no conto passado, a partir de Adorno e sua análise do esfacelamento da narrativa burguesa frente ao real com a virada do século.

A questão de Bürger é a de, então, equacionar esse símbolo barroco com o símbolo vanguardista, testar o que um tem do outro frente à noção de que “um processo pode ser aplicado com significados diversos no decurso da história”. Voltemos à nossa questão, que não deixa de ser um caso de aplicação desse processo em outro espaço e tempo. Seria o constante trabalho de Metz com símbolos e alegorias, no que tange não apenas à composição de sua prosa mas à composição de seus personagens, um sintoma de uma melancolia causada por alguma tensão entre decantação de processo estético e realidade nos anos 1980 dentro da tradição literária sul-rio-grandense? Muito provavelmente, mas isso teria de ser mais bem rastreado, se juntando à gama de perguntas que fizemos no capítulo passado. O que conseguimos agora é justamente mapear esses “significados diversos” que ganha a alegoria, a partir dessa melancolia, dentro de nosso objeto. Com isso nos ajuda, mais uma vez, o próprio Adorno, em citação feita por Bürger:

A sociedade burguesa cai por completo sob a lei do câmbio e da troca, do “igual por igual”, dos cálculos que ajustam tudo e onde tudo se ajusta. Na sua vera essência, o câmbio é algo de intemporal, como a própria *ratio* (...). Mas isto significa nada menos de que recordação, tempo, memória (...) são liquidados como um resíduo irracional. (ADORNO, 1970, p. 13)

Adorno identifica no funcionamento da lógica burguesa a destruição da tradição, da qual são componentes a memória, o tempo, a recordação. Talvez seja a partir dessa tensão constituinte do real moderno, abordada através da melancolia alegórica, que chegamos, finalmente, à equação compositora de Andejo enquanto símbolo.

Num conto que tem matéria tão semelhante ao romance de matriz naturalista, onde sentimos almas e suas vidas decompostas na geografia de seus processos sociais (Zola, Verga e com diferenças, Azevedo), ao invés de originar um ensaio social a partir de uma narrativa que tome o real como aquilo que é dado pela sua composição, Metz recorre a um procedimento diferente: aborda o real pela sua desestruturação simbólica. Compreendemos aquele mundo antes por Andejo, um símbolo-síntese de suas contradições (tradição guarani contra racionalidade moderna), do que por uma narrativa presa a um enredo de matriz social.

Claro, se um crítico resolver abordar esse conto por outro ângulo, talvez o lendo antes à guisa naturalista presa à narratividade, ele chegará também em interessantes conclusões. É o que faz Ocacia (2005), que tira de *Almas arrabaleiras* um bom comentário social sobre a criação desses arrabaldes na forma como se compõe a cidade no Rio Grande do Sul e parte disso para então falar desse narrador, mesmo que de forma sumária. Todavia, a acepção desse conto como qualquer espécie de “retrato”, em nossa leitura, desvia da sua principal característica: o navegar entre símbolos que fragmenta qualquer tipo de composição pictórica. Vejamos como termina:

Tentei fugir daquilo tudo, não divisava mais as faces. As imagens se desmoronam. Quero ganhar futuro, penso. Me aproximar do cavalo azul. Desemalar o poncho de Anastácio Antunes, vesti-lo. Pesa-me sobre os ombros, mas é meu, devo admiti-lo sobre mim. Toco nas cordas trançadas, esforço-me por elogiar a perfeição daquelas rédeas. Rodeiam-me as tumbas. As lembranças. Monto-o. Imagino-me deixando o Pau-Bate, iniciando o meu destino. Volvo a cabeça para trás, é noite. As velas iluminando os corpos. As valas abertas

para as novas almas arrabaleiras. Projeto-me. Sinto o futuro. Cavalgo rumo a San Isidro. Cobre-me a noite. Não estou de luto. Valdelírio sou eu, minha semente. A imaginação pede-me que sorria. Alguma coisa junto a mim brilha. Lança luzes azuis sobre o relevo da estrada. Toco as crinas do cavalo. Ele é um imenso vaga-lume aceso no interior de meu poncho. (METZ, 2001, p. 111)

A divisão do conto em subtítulos, procedimento que identificamos como herdado de uma matriz ensaística, termina aqui com um “*O infinito me alcança*”. Assim como nasce de um esforço de memorialização e criação simbólica, o narrar morre no esfacelamento desses símbolos, materializado em um cavalgar; exatamente o que ocorre em *Assim na Terra*. A narrativa dessas “almas”, presente tão corporalmente no enredo da história que nos foi contada, se mostra nada mais do que um devaneio, um sonho, onde estas foram materializadas a partir de um *eu* muito específico, nosso narrador-autor. “Ele é um imenso vaga-lume aceso no interior de meu poncho” pode ser tanto uma *madeleine* proustiana às avessas, um despertar do narrador de volta ao seu real, quanto mais um símbolo; não fica claro, mas apostamos na primeira opção.

Após tanta narrativa, tanta trama, tantos personagens e toda aquela geografia somos deixados apenas com fumaça. Porém, Andejo reaparece em outros trabalhos, não se esfacela. Talvez, aquilo que é crítico em Metz, sua dessencialização da matéria gauchesca a partir de uma representação negativa do real, se componha antes no símbolo do que no enredo.

5 LIMITES E PARA ONDE IR A PARTIR DAQUI

Ao terminar a leitura, talvez nosso leitor chegue à impressão de que enchemos um quadro de números, mas esquecemos de conectá-los em equações.

A impressão, por dois motivos, não estaria infundada: primeiro, pois ao analisar os contos pensando antes em construir uma chave de leitura para a obra de Luiz Sérgio Metz a partir de seus procedimentos estéticos, talvez não tenhamos os sintetizado frente à sua junção, o livro de contos e o que este como um todo, no fim, poderia estar contando; segundo pois equacionamos isoladamente diversas questões sem arquitetar-las em uma equação geral, que originaria um argumento (como a relação entre a ideologia positivista do tradicionalismo contra uma reação ideológica pela vanguarda no nativismo, a questão da modernidade na matéria gauchesca e como essa se traduziria de fato em uma estética nova do arquétipo gauchesco, entre outros problemas que soltamos e deixamos livres). Prometemos, leitor, que os fios soltos de nossa crítica não ficaram assim por falta de atenção, mas antes, e precisamos ter a honestidade de admitir, pela nossa falta de acumulação para resolvê-los. Nisso, nosso leitor terá de ficar com a promessa que este se trata do início de um trabalho crítico que provavelmente durará uma caminhada acadêmica inteira, que agora tão simplesmente desponta.

Além disso, uma porção significativa de nosso trabalho se trata de hipóteses; hipóteses que precisam ser testadas frente a mais teoria. Alguns conceitos que criamos a partir de uma leitura da obra, como “personagem-símbolo” ou “narrador-autor”, podem ser desmanchados com pouco esforço. Não é todo personagem um símbolo, de certa forma, se tomarmos essas categorias abertamente? Não é todo narrador um pouco de seu autor, ao olharmos mais profundamente para a psicologia da composição narrativa? Sim. Também, as relações que desenhamos entre literatura e tradicionalismo, apesar de já muito bem formuladas por Zalla (2010), precisam ser estendidas para compreender nosso objeto. Porém, de nossas leituras atuais não fomos capazes de extrair melhores formulações; e acreditamos que toda crítica traz em si algum grau de criatividade, de ousadia interpretativa, frente a qual tentamos não ser tímidos. No geral, mais estudos são necessários e nos

convencemos de que assim sempre será; então por que não começar de algum lugar?

Outro limite, para terminar a autocrítica: estamos cientes que em diversos momentos não demos o salto dialético. Nosso ensaio não deixa de ser um aspirante à crítica dialética, que em nossa caminhada até agora muito lemos e admiramos, e justamente por isso, aqui, nos propomos a praticar. Baseando nossa crítica numa noção atualizada da categoria de *mimesis* (BASTOS e ARAÚJO, 2011) como uma forma de melhor chegar a uma composição crítica dialética, conseguimos identificar processos sociais na forma de Metz apenas a partir de parâmetros ideológicos (como positivismo, gauchismo, modernidade etc.), mas, ao menos até onde a autoleitura nos leva, não operamos, aqui, o balanço dessas formas em um processo material e concreto, representado em uma realidade social e econômica na estética de nosso objeto. Como dizemos antes, talvez tenhamos aqui movido o primeiro músculo em direção a uma dialética; mas certamente não mais que isso. A crítica dialética, afinal, não deixa de ser uma consequência natural da acumulação e capacidade experiente de análise; e talvez tenhamos falhado no próprio gesto de ter tido algum intento em realizá-la, sem rastreá-la naturalmente na obra. Ainda assim, acreditamos que nossa crítica conseguiu desviar de um formalismo estrito, sem termos nos esquecido do protagonismo que a materialidade ocupa no fenômeno literário.

Todavia, acreditamos que ao fim de nossas postulações, temos agora uma bússola, mesmo que ainda prototípica, para melhor navegar nesses símbolos de Metz. E não só em seus símbolos, mas em seu lugar na tradição literária sul-riograndense. Quanto mais “pós” se torna a modernidade, mais dificuldade temos em defini-la, normalmente recorrendo a análises que tomam o indecifrável pelo indecifrável (FABBRINI, 2024); complicações adicionais são postas quando a matéria na forma é uma categoria como a gauchesca. Nossa bússola, mesmo que imperfeita, serve como reação a esse tipo de simplificação desistente. Ler Metz passa a ser, a partir de nossas observações, um processo de atenção à composição do narrador a partir do uso do símbolo e da alegoria como procedimentos constitutivos de um mundo; mundo esse um mundo-ensaio, engajado em um argumento estético-político que tangencia à tensão do debate gauchesco da década

de 1980 no Rio Grande do Sul. Em futuros trabalhos, buscaremos mostrar como essas categorias se complexificam em suas obras futuras; sendo um momento muito aguardado por nós a análise de suas canções, onde sentimos que esse jogo composicional fica especialmente interessante. E, claro, *Assim na Terra*, um *Magnum Opus* para onde tudo culmina.

O limite principal de nosso trabalho se torna, então, o de não termos sido ainda capazes de apontar uma causa, uma matriz na realidade capitalista do Rio Grande do Sul de então, para o surgimento (ou ressurgimento) dos procedimentos estéticos que identificamos em Metz. O gesto de nosso ensaio não deixa de ser um simples apontar, um “olha aqui, que interessante”; que esperamos ter feito de maneira eloquente e fundamenta. A busca por essa causa, porém, essa matriz, se torna aqui nosso projeto. Deixamos posta, então, a equação inacabada da qual provavelmente partiremos, no futuro: esses procedimentos parecem ter raiz em categorias que seguem persistentes na literatura sul-rio-grandense de temática gauchesca desde a virada do XIX para o XX.

O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a chamar-lhe classicista, sem pretender dar com isso um conceito da arte clássica) maneja o material como se fosse algo de vivo, respeitando o seu significado conforme a forma que tomou em cada situação concreta da vida. (...) O classicista vê no material o portador de um significado e aprecia-o por isso, mas o vanguardista só vê nele um sinal vazio, pois é o único com direito a atribuir significados. Deste modo, o classicista maneja o seu material como uma totalidade, enquanto que o vanguardista separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o. (BÜRGER, 2017, p. 160)

A não-organicidade da estética de Metz, sua composição que evita as arestas fechadas de uma estética que se dá como orgânica, aos moldes classicistas, parece ter origem na tensão que ocorre no plano estético da literatura sul-rio-grandense lá no início da representação do gaúcho enquanto arquétipo na literatura do Partenon Literário. Como foi cristalizado enquanto tipo a partir de formas que se davam como o próprio real, seguindo um positivismo sem dúvida muito conexo a uma estética classicista e então orgânica nos parâmetros de Bürger, uma crise parece ter se dado início entre o gaúcho e a realidade. Metz parece então responder e ter reatividade vanguardista não ao tradicionalismo propriamente dito (talvez até

um pouco devido a como o nativismo lhe compõe), mas a essa formulação inicial e orgânica do gaúcho que acabou por originar o tradicionalismo. Reagiram da mesma maneira outras gerações, tentando representar o gaúcho através de um real mais preciso; e então Metz negativa o próprio real. É essa a nossa equação, que deverá ainda ser submetida a testes rigorosos, especificamente a partir de um estudo extenso das questões modernas no Rio Grande do Sul e essa conexão íntima que o gaúcho tem, em sua composição, com a Literatura (ZALLA, 2010); além de mais leituras das obras do Partenon e do século XX sul-rio-grandense como um todo.

Estamos vendo a coisa de trás para a frente, leitor, como alguém que investiga os motivos que podem ter levado a uma explosão somente depois que essa já levantou o telhado para cima. A explosão ocorreu, porém, já há mais de quarenta anos; e por isso, talvez tanto quanto tenhamos que olhar mais para trás para precisar e expandir a nossa equação, precisemos igualmente olhar para o depois. É por isso que, com sorte, logo em seguida trabalharemos em um projeto de dissertação que olhe para o universo cancional da estética de Luiz Sérgio Metz, onde acreditamos residir mais problemas e, sonhamos, uma ou outra resposta.

No mais, finalizamos dando atenção ao título do livro que acabamos de ler, onde nossos três contos que estruturaram nossa problemática residem: *O primeiro e o segundo homem*. Quem são estes homens? Gaúchos. Por que não os chamar assim? Desafiamos o leitor a ensaiar, a partir do que conseguimos postular. E que teste ele mesmo, então, a precisão de nossa bússola. Se precisou estapeá-la pois não aponta bem ao Norte, aceitamos, agradecidos, sua participação na conversa. Se de nada serviu nossa crítica devido à juventude, que sirva ao menos para isso: falemos de Luiz Sérgio Metz.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: ADORNO, T. **Erziehung zur Mündigkeit**: Erzählungen und Gespräche mit Hellmut Becker. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

ADORNO, T. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____ **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BASTOS, H.; ARAÚJO, A. D. F. B. **Teoria e Prática da Crítica Literária Dialética**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2011.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017 (1974).

CANDIDO, A. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, A., et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

FABBRINI, R. **Arte contemporânea em três tempos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

FAGUNDES, A. A. E o gaúcho, morreu? In: FISCHER, L. A.; GONZAGA, S. **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

FISCHER, L. A. **Para fazer diferença**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

FISCHER, L. A. **Literatura Gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FISCHER, L. A. Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do Regionalismo. **Cultura e Pensamento**, Brasília, 2007.

FISCHER, L. A. Posfácio para a Segunda Edição. In: METZ, L. S. **Assim na Terra**. Porto Alegre: Cosac Naify, 2013.

FONSECA, C. L. V. D. **Se não me falha a memória, del otro lado de Rivadavia, eu conheci este cantor.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [S.l.]. 2009.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance.** São Paulo: Globo, 2003.

GOLIN, T. **Por baixo do poncho:** contribuição à crítica da cultura gauchesca. Santa Maria: Tchê! Editora, 1987.

GOLIN, T. Reflexos entre o gaúcho real e o inventado. In: FISCHER, L. A.; GONZAGA, S. **Nós, os gaúchos.** 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

GOLIN, T. **A ideologia do gauchismo.** Porto Alegre: Tchê!, 1998.

GULLAR, F. **Vanguarda e Subdesenvolvimento.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

INDRUSIAK, E. B. **A Meta-narrativa épica de Assim na Terra.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1998.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** São Paulo: Ática, 2000.

LESSA, L. C. B. **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho.** Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

MENDONÇA, P. D. F. Tradicionalismo ou Nativismo? **Regionalismo Gaúcho,** 2008. Disponível em: <<https://regionalismogaucho.weebly.com/tradicionalismo-ou-nativismo.html>>. Acesso em: 14 Abril 2024.

METZ, L. S. **Aureliano de Figueiredo Pinto.** Porto Alegre: Tchê!, 1986.

METZ, L. S. **Deixem seus olhos fixos.** Porto Alegre: Som Livre, 1990.

METZ, L. S. **O Primeiro e o Segundo Homem.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

OCACIA, R. V. **A Representação da Realidade na Narrativa de Luiz Sérgio Metz.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2005.

RIBAS, J. V. **O tambo que rompeu o bando: A representação de uma nova estética musical regional na comunicação do Rio Grande do Sul.** Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2002.

RIBAS, J. V. Deixem seus olhos fixos. **Blog Gaúcho, pero no mucho**, 2013. Disponível em: <<https://pampurbana.blogspot.com/2013/04/deixem-seus-olhos-fixos.html>>. Acesso em: 04 Junho 2024.

SANTI, Á. **Canto Livre? O Nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1999.

SILVA, J. P. D. **Vultos do meu caminho**: Estudos e impressões de literatura. Porto Alegre: Globo, 1927.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1850 a 1930. São Paulo: Cultrix, 1993.

ZALLA, J. **O Centauro e a Pena: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2010.