

5

A imagem de Martín Fierro nas reescritas brasileiras: aspectos poetológicos

No tiene hijos, ni mujer,
Ni amigos, ni protectores,
Pues todos son sus señores
Sin que ninguno lo ampare.

Si uno aguanta es gaucho bruto—
Si no aguanta es gaucho malo—
Dele azote, dele palo!
Porque es lo que él necesita!!—

José Hernández. *El gaucho Martín Fierro*

De acordo com Lefevere, a poética é um sistema de que fazem parte dois componentes: “um inventário de mecanismos literários, gêneros, motivos, personagens prototípicas e símbolos” e “uma concepção do papel do que a literatura é, ou deve ser, no sistema social como um todo”³⁹ (Lefevere, 1992, p. 26). Considerando que no sistema literário alvo há uma literatura de tema gauchesco, o presente capítulo explora uma possível influência da poética regionalista sul-rio-grandense nas imagens de Martín Fierro projetadas pelos paratextos das reescritas brasileiras da obra de Hernández. O procedimento consistirá, primeiro, em explorar, a partir de uma pesquisa bibliográfica sobre a literatura regionalista sul-rio-grandense, os elementos que Lefevere (1992) define como o repertório de recursos das poéticas e o papel atribuído à literatura; e, segundo, em confrontar a forma de representação do gaúcho mais generalizada na poética brasileira com as imagens projetadas por Guilhermino Cesar (1980) e Antonio Fagundes (2012), uma vez que elas se afastam ostensivamente da representação do protagonista mais aceita no sistema fonte, como visto no capítulo anterior.

³⁹ “(A)n inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols”; “a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole.”

As seções a seguir exploram as seguintes questões: a representação mítica do gaúcho nos sistemas alvo e fonte; em que medida a obra de Hernández se ajusta aos personagens, atributos e ações prototípicos da poética regionalista sul-rio-grandense; e, por fim, a função da língua gauchesca no sistema fonte e a possibilidade de recriá-la no sistema alvo a partir de recursos da poética regionalista sul-rio-grandense.

5.1

Processos de mitificação do gaúcho campeiro

O discurso literário construiu o mito do gaúcho herói tanto no Brasil, quanto no Uruguai e na Argentina. Porém, tal processo foi diferente nos sistemas culturais fonte e alvo da obra analisada, uma vez que *Martín Fierro* foi escrito numa fase da literatura gauchesca que não teve uma correspondência no regionalismo sul-rio-grandense.

5.1.1

De vagamundo a gaúcho patriota

Como apresentado no capítulo anterior, no Brasil o gaúcho como personagem literário nasceu como um herói de acordo com o projeto romântico de criação de figuras regionais de projeção nacional. Paralelamente foram criados os mitos da democracia racial e da produção sem trabalho (De Campos, 2008). Em outras palavras, se bem que no discurso historiográfico podem ser encontradas as antigas acepções negativas da palavra “gaúcho”, no discurso literário o personagem gaúcho tende a ser retratado heroicamente.

Já no Prata, a representação literária dos gaúchos evoluiu de uma forma diferente. A partir do período independentista, os grupos que dirigiam as lutas precisaram do apoio dos estratos gaúchos inferiores, que foram ideologicamente incorporados ao processo revolucionário através dos textos de Bartolomé Hidalgo e do resto dos poetas gauchescos em diante. Segundo Josefina Ludmer, o sentido da palavra “gaúcho” mudou com a utilização do gaúcho para a guerra, e a literatura gauchesca (ou gênero gauchesco, como a autora prefere defini-lo) foi responsável pela passagem do *status* de “delinquência” para o de “civilização”. O processo foi definido segundo a autora como: “a) utilização do ‘delinquente’ gaúcho pelo exército patriota; b) utilização do registro oral (sua voz) pela cultura letrada: gênero

gauchesco. E posteriormente: c) utilização do gênero para integrar os gaúchos à lei ‘civilizada’ (estatal e liberal)⁴⁰ (Ludmer, 2012, p. 27).

Segundo a pesquisadora, a mudança do sentido dessa palavra inaugurou o gênero gauchesco e funciona como uma de suas razões de ser: questionar quem é o gaúcho campeiro e que lugar deve ocupar nas sociedades em transformação. Nas palavras de Ludmer:

O uso da palavra “gaúcho” na voz do gaúcho implica um modo determinado de construção de tal voz e tal palavra (...) O gênero, como o exército, como a lei, serve agora para definir a palavra “gaúcho”; o gênero pode substituir a lei (que sustenta que o gaúcho é um delinquente) e o exército (que o define como “patriota”) (...) Define o que é um gaúcho, como pode ser classificado em gaúcho “bom” e “mau”, para que serve, que lugares ocupa, e tudo na própria voz do gaúcho⁴¹. (Ludmer, 2012, p. 39)

Compreender a responsabilidade assumida pela literatura na redefinição da palavra “gaúcho” (e, portanto, do *status* social dos sujeitos que o vocábulo refere) é fundamental para a presente pesquisa na medida em que tal transformação originou, em primeira instância, um oxímoro (a expressão “gaúcho patriota”) e, posteriormente, os lugares por vezes contraditórios, por vezes opostos, que foram atribuídos discursivamente aos gaúchos.

5.1.2

De gaúcho bom a *matrero*

A literatura gauchesca platina se caracteriza por debruçar-se sobre a questão da identidade do gaúcho, e *Martín Fierro* é a obra que, por excelência, tematiza tal questionamento, sendo o coração do argumento a passagem de gaúcho bom a gaúcho mau como consequência das políticas antigaúchas do governo argentino após o período das guerras de independência:

Volvía al cabo de tres años
De tanto sufrir al ñudo,
Resertor, pobre y desnudo-
A procurar suerte nueva-
Y lo mesmo que el peludo

⁴⁰ “a) Utilización del “delincuente” gauchero por el ejército patriota; b) utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada: género gauchesco. Y en adelante: c) utilización del género para integrar a los gauchos a la ley “civilizada” (liberal y estatal)”.

⁴¹ El uso de la voz “gaúcho” en la voz del gaúcho implica un modo determinado de construcción de esa voz (...). El género, como el ejército, como la ley, sirve ahora para definir la palabra o la voz “gaúcho”; el género puede substituir a la ley (que define al gaúcho como “delincuente”) y al ejército (que lo define como “patriota”) (...) dice qué es un gaúcho como se lo puede dividir en legal e ilegal, “bueno” y “malo”, para qué sirve, qué lugares ocupa, y esto en la voz del gaúcho.

Enderecé pa mi cueva.

No hallé ni rastro del rancho,
 ¡Sólo estaba la tapera!
 ¡Por Cristo, si aquello era
 Pa enlutar el corazón-
Yo juré en esa ocasión
*Ser más malo que una fiera!*⁴² (I: 1003-1014, grifo nosso)

As contínuas referências em *A ida* ao gaúcho bom e ao gaúcho *matrero* tecem uma fotografia dos conflitos que minavam a sociedade da época. Isto, porque – como foi comentado no capítulo de apresentação da obra – *Martín Fierro* pertence ao período em que a literatura gauchesca platina, sem deixar de ter uma função eminentemente política, atravessa uma virada social. Em consequência, *El gaúcho Martín Fierro*, de 1872, pode ser lido como uma denúncia social contra o governo de turno (denúncia que Hernández vinha manifestando em seus escritos jornalísticos), razão pela qual a obra apresenta conteúdo subversivo. Em contrapartida, *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, tem um conteúdo muito mais moderado e conciliador entre as duas partes em conflito. Sem abandonar completamente a denúncia social, apresenta um Fierro arrependido de seus crimes e conformado com a sociedade de seu tempo.

Como se pode inferir do exemplo mais paradigmático da poética da literatura gauchesca platina, o heroísmo dos personagens gauchescos não resulta de uma forma de representação idealizada do gaúcho campeiro nem da sociedade da época, como acontece na literatura regionalista sul-rio-grandense. Ainda mais, a gauchesca platina não teve a função de configurar uma identidade regional ou nacional. O fato de o gaúcho ser a figura autóctone representativa da Argentina na atualidade é consequência de uma série de intervenções discursivas que reinterpretaram a obra de Hernández décadas depois.

5.1.2

De *matrero* conformado a ancestral da raça argentina

Por volta de 1910, época conhecida como “o Centenário” por referência à Revolução de 1810, o cenário argentino tinha mudado inesperadamente para a elite

⁴² Volvi depois de três anos / havendo sofrido tudo: / desertor pobre e desnudo / a procurar sorte nova, / e, como faz o peludo, / rumei para a minha cova. // Nem rastro achei do meu rancho, pois que ficara a tapera... / Por Deus, se aquilo não era / de enlutar o coração!... / E jurei, nessa ocasião, / ser mais duro que uma fera! (Hernández, 1973, p. 42)

governante. O projeto de imigração, que a geração romântica de 1837 tinha sonhado como a solução para povoar o *deserto* argentino e propulsar uma pátria grande e moderna, tinha derivado em um caos, pelo menos aos olhos da oligarquia: a Argentina pré-capitalista deparou-se repentinamente com “as tensões, os conflitos e o tipo de luta de classe do mundo capitalista. O protesto da classe operária, o anarquismo, o socialismo. Também as demandas e pressões da classe média para democratizar o regime político”⁴³ (Altamirano; Sarlo, 1997, p.167).

Nesse contexto, surgiu uma “luta simbólica pela nacionalidade” que numerosos intelectuais expressaram como uma situação de “vazios e lacerações dentro do corpo social e do destino nacional” que tentaram ser sanados através da “redefinição da identidade nacional”⁴⁴ (Terán, 1993, p. 43). Como resultado, aconteceu uma revalorização da cultura gauchesca, processo que começou em finais do século XIX, foi até a década de 1920 e teve como epicentro a reinterpretação de *Martín Fierro* de José Hernández por volta de 1910 (Borello, 1977).

A cultura *criolla*, que até então tinha conotações negativas, passou a ser revalorizada em detrimento da cultura dos imigrantes, que era vista como possível ameaça de desintegração social da jovem nação argentina. Em palavras de Rodolfo Borello, “ao feroz extermínio do gaúcho, o desprezo por suas formas culturais e à visão denigratória de tudo quanto não fosse estrangeiro, sucede um complexo processo de revalorização e prestígio”, “uma atitude nostálgica” e uma “revalorização e idealização da cultura campeira” (Borello, 1977, p. 68)⁴⁵. Nesse contexto, o poema gauchesco de Hernández foi reinterpretado e revestido de novos valores: Ricardo Rojas, a cargo da primeira cátedra de literatura argentina, e Leopoldo Lugones, em suas célebres conferências do teatro Odeón, mais tarde integradas em *El payador* (1913), formularam a tese de que *Martín Fierro* é uma obra épica que representa os argentinos como a *Chanson de Roland*, os franceses e *El mío Cid*, os espanhóis. Tratava-se de um nacionalismo essencialista que, como os românticos, procurava fundar na tradição um sentimento de identidade

⁴³ “(L)as tensiones, los conflictos y el tipo de lucha de clases del mundo capitalista. La protesta obrera, el anarquismo, el socialismo. También las demandas y las presiones de la clase media por democratizar el régimen político.”

⁴⁴ “(V)acíos y laceraciones dentro del cuerpo social y del destino nacional”, redefinición de la identidad nacional.”

⁴⁵ “A la feroz exterminación del gaúcho, al desprecio por sus formas culturales, a la visión denigratoria de lo que no fuera extranjero, sucede ahora un proceso complejo de revaloración y prestigio (...) una actitud nostálgica y valorativa (...) la revalorización e idealización de lo campesino”.

compartilhada que assegurasse a coesão da nação (Dalmaroni, 2001). Ainda mais, definia os futuros herdeiros do poder na medida em que afirmava “o direito de tutela que, sobre a direção do país, tinham as elites de ‘*criollos viejos*’” (Altamirano-Sarlo, 1997, p. 191)⁴⁶, isto é, a oligarquia argentina não miscigenada com os imigrantes e ancestralmente dona de latifúndios.

Ao transformar o gaúcho marginal e sublevado de Hernández no herói hercúleo da pátria, Lugones sublimou a imagem de Fierro silenciando as intenções de denúncia do autor. Como Schlickers (2007) salienta, a visão de Martín Fierro como herói nacional dos argentinos não foi fundada no próprio texto de Hernández, mas nas reescritas nacionalistas do Centenário. A esse respeito, cabe considerar que o discurso literário pode envolver o gaúcho campeiro numa aura idealizada dado que a relação da cultura argentina com o suposto ancestral era nostálgica nessa época. Em outras palavras, a mitificação foi possível precisamente porque o sujeito histórico tinha desaparecido, e a desmaterialização do personagem foi a condição necessária para a identificação com ele (Campra, 2013).

Em síntese, embora nos sistemas literários alvo e fonte tenha havido contribuições para a construção da identidade do gaúcho campeiro e uma tendência marcada a representá-lo como herói, o processo de criação do mito não foi idêntico. Em primeiro lugar, porque enquanto a obra prima da literatura gauchesca platina foi produzida durante o período em que tal literatura se voltava para os aspectos sociais e Hernández se serviu da representação realista, na literatura regionalista sul-rio-grandense prevaleceu uma tendência a representar de forma idealizada o gaúcho campeiro e a sociedade da época. Em segundo lugar, enquanto no sistema fonte a mitificação do gaúcho foi posterior a *Martín Fierro* e subverteu a leitura proposta por Hernández, o gaúcho da literatura sul-rio-grandense nasceu como um mito e esse *status* se manteve.⁴⁷ Por essa razão, qualquer representação divergente dos gaúchos, como acontece em *Martín Fierro*, atenta necessariamente contra o mito instaurado na cultura de chegada.

⁴⁶ “(E)l derecho de tutela que, sobre la dirección del país, poseían las elites de ‘*criollos viejos*’”.

⁴⁷ O gaúcho a pé não é uma exceção, de acordo com Ligia Chiappini. Esse personagem do regionalismo rio-grandense é, segundo a pesquisadora, a outra cara do mito do gaúcho herói uma vez que evoca uma era remota e dourada onde todo gaúcho foi herói (a cavalo). Em outras palavras, não há uma desconstrução da sociedade idealizada (Leite, 1978).

5.2

Heróis e anti-heróis

5.2.1

A poética regionalista sul-rio-grandense

Em sua tese de doutorado, publicada em 1978, Ligia Chiappini⁴⁸ analisa um *corpus* de obras do regionalismo sul-rio-grandense da idade de ouro dessa literatura. O resultado da pesquisa é muito relevante, na medida em que sintetiza as características principais da poética gauchesca no Brasil e oferece uma aproximação à forma mais típica de representação dos personagens gaúchos.

A literatura brasileira de tema gauchesco, originária do Rio Grande do Sul, caracteriza-se por apresentar um número limitado de personagens e um quadro de características atribuídas a eles que se repete invariavelmente. Dois paradigmas básicos – do herói, com atributos padrão, e do anti-herói, com atributos opostos – sustentam uma definição idealista do gaúcho, como se pode observar no quadro que segue⁴⁹:

HERÓI (Gaúcho)	ANTI-HERÓI (Negação do gaúcho)	
Telurismo	Não telurismo	Atributo Básico
Virilidade	Impotência	Atributos decorrentes
Valentia	Covardia	
Honra – Lealdade	Falta de honra – Traição	
Bondade – Franqueza	Maldade –	
Pureza – Desprendimento	Dissimulação	
Saúde	Corrupção – Ambição	
Liberdade – Igualdade	Doença	

Quadro 1 - Heróis e anti-heróis no regionalismo sul-rio-grandense

O telurismo, ou seja, a ligação com a terra, é o atributo essencial do herói:

⁴⁸ O livro em questão, *Regionalismo e modernismo*, foi publicado com o nome de Ligia C. Moraes Leite. Na atualidade, a pesquisadora assina como Ligia Chiappini, razão pela qual me referirei com esse nome a ela ao longo da dissertação, porém, respeitando os dados consignados para cada publicação da autora.

⁴⁹ O quadro que apresento foi elaborado a partir dos quadros criados originalmente por Ligia Chiappini (Leite, 1978) como um resumo que condensa os dados mais relevantes para a presente pesquisa.

O herói, geralmente representado pelo gaúcho da região pecuária, fazendo-se abstração das diferenças individuais e de classe social (possível pela generalização de qualidades comuns, que escamoteiam as diferenças), é basicamente *valente e honrado*, por oposição ao anti-herói (que, por sua vez, é representado pelo mesmo processo por todo o elemento estranho ao meio do gaúcho: o homem da cidade, o uruguaio, o homem europeu, entre estes, o colono, bem como o gaúcho a pé, em geral homem da lavoura), *covarde e sem brio, desleal e traidor*. (Leite, 1978, p. 65. Grifos da autora)

Os personagens prototípicos do regionalismo sul-rio-grandense são relativamente poucos (o patrão, o peão, o negro, o capataz, o soldado, o castelhano, o negociante, o político e o homem da cidade) e são agrupados basicamente nos paradigmas mencionados, de forma que em geral possuem todos os atributos positivos do paradigma heroico, ou todos os negativos do paradigma oposto: “se um personagem é valente e honrado, ou viril e bom, imediatamente podemos encaixá-lo no paradigma do herói e sua feição se completa por todos os atributos desse paradigma” (Leite, 1978, p. 59).

Além dos personagens que se encaixam perfeitamente nos paradigmas mencionados, existem outros que desequilibram os atributos por motivos distintos:

- a) como consequência da influência do mundo dos anti-heróis ou por mudança do meio – considerados heróis-degradados, mais próximos do ideal do que no anti-heroísmo;
- b) por apresentarem uma caracterização mais complexa que não se limita à dicotomia entre atributos absolutamente positivos ou negativos;
- c) porque fogem completamente do quadro proposto.

Apesar da variedade apresentada, dado que os personagens do tipo b) e c) são muito escassos, pode-se afirmar que a construção dos personagens é realizada majoritariamente de acordo com o quadro de atributos. As possibilidades, nesse sentido, são: que os personagens sejam colocados perfeitamente em um ou outro paradigma; que os atributos negativos sejam vistos como influências maléficas sobre o herói; ou que o meio seja responsabilizado pelo apagamento das fronteiras entre os paradigmas.

5.2.2

Um gaúcho *matrero* campeia no sistema literário brasileiro

O percurso realizado até agora permite levar em consideração uma das perguntas que, interligando os sistemas literários fonte e alvo, foi formulada no começo da

pesquisa: Em que medida pode ter influído a forma consagrada de representar os personagens gaúchos da literatura regional sul-rio-grandense na interpretação da obra realizada pelos responsáveis das reescritas e na imagem de Martín Fierro projetadas por elas?

Levando em consideração o argumento de *Martín Fierro*, destacam-se, como divergentes da proposta do quadro de atributos do regionalismo sul-rio-grandense, os seguintes pontos:

Em primeiro lugar, o telurismo funciona em *Martín Fierro* também como um atributo que separa os personagens gaúchos de suas alteridades, principalmente os estrangeiros (que não possuem uma destreza natural dos labores da campanha nem o conhecimento sobre a natureza do pampa como o gaúcho) e os representantes da autoridade, vinculados à cultura letrada das cidades. Porém, a forma de representação realista de *Martín Fierro* faz com que o herói telúrico exiba traços positivos e negativos, diferentemente do herói do regionalismo sul-rio-grandense, retratado de forma idealizada segundo o modelo do romantismo.

Em segundo lugar, enquanto o gaúcho da literatura brasileira é caracterizado pela bondade e pela pureza, Martín Fierro opta voluntária e conscientemente por transformar-se num gaúcho mau (*matrero*) ao regressar a seu pago e encontrar apenas os despojos do que tinha sido seu lar. Após o delito da deserção, que o condena perpetuamente à errância e a viver constantemente fora da lei, vários crimes perpetrados por Fierro se sucedem, sendo os mais relevantes as duas brigas que acabam em assassinatos.

Em terceiro lugar, o gaúcho da literatura sul-rio-grandense goza de liberdade. Na obra de Hernández, pelo contrário, Martín Fierro é privado de sua liberdade e nunca a recupera: primeiro é enviado à fronteira; ao regressar, por conta de sua condição de desertor, deve viver marginalizado; uma vez que decide fugir do jugo da civilização com Cruz, se transforma em prisioneiro dos índios, dos quais também deve fugir; por último, ao regressar pela segunda vez e encontrar seus filhos, com a intenção de reincorporar-se à ordem social que o prejudicou e que, porém, é inflexível, vê-se obrigado a apagar seu nome e perder-se no horizonte, da mesma forma que devem fazer seus herdeiros.

Em quarto lugar, no regionalismo sul-rio-grandense “ao herói não cabe a traição porque ele é leal com o inimigo” (Leite, 1978, p. 69). Martín Fierro, pelo contrário, não hesita em transformar-se em desertor do exército após suportar uma

situação injusta durante três anos. A lealdade também não é observada dentro do próprio grupo social, já que sua mulher é obrigada a deixar o lar em busca de outro companheiro que possa sustentá-la.

Em quinto lugar, enquanto no quadro de atributos da literatura sul-rio-grandense personagens diversos como o fazendeiro e o peão gozam do mesmo tratamento, *Martín Fierro* foi construído sobre a base do princípio da desigualdade social, o que se exprime como uma luta constante de classes, de todos contra todos. Por último, o herói telúrico da literatura sul-rio-grandense “é forte e valente porque a terra lhe dá vida suficiente para isso” (Leite, 1978, p. 67). Os atributos que derivam de tal condição são a virilidade e o machismo. Quem sabe domar um potro, com o qual demonstra sua valentia, sabe domar uma mulher, e quem não mostra valentia em todas as ocasiões, não é considerado homem. O verdadeiro macho, por outro lado, defende em toda ocasião sua honra e sua reputação. Adicionalmente, goza de boa saúde (é enérgico, resiste aos trabalhos do campo e tem um apetite fora do comum), e a condição naturalmente saudável o transforma num sujeito extremamente alegre.

Nesse sentido, a obra de Hernández contradiz em várias passagens os atributos comumente esperados do gaúcho campeiro na literatura sul-rio-grandense. *Martín Fierro* é fundamentalmente uma história triste, uma história de derrotados. A denúncia que Hernández faz contra o regime político-econômico que subjuga os gaúchos assume por vezes a forma de um desafio, um canto carregado de violência e coragem, e, por outras, de lamento: os despojados de suas vidas e os direitos que consideravam naturais, os sem esperanças, reconhecem a perversidade do inimigo mas acabam conformando-se com o futuro que se lhes depara (Ludmer, 2012). É por isso que, embora Fierro achincalhe os estrangeiros por carecerem da valentia própria dos gaúchos e por expressarem sua fraqueza, o protagonista de Hernández não poupa lágrimas para expressar a dor que sente ao regressar ao seu lar e encontrá-lo totalmente destruído, ou ao perder seu parceiro na desdita, Artemio Cruz.

Em conclusão, as divergências apresentadas entre o quadro de atributos canonizado pelo regionalismo sul-rio-grandense e alguns pontos destacáveis do argumento de *Martín Fierro* talvez possam explicar a leitura de Antonio Fagundes. A imagem que o tradutor delineia do personagem no paratexto que cito novamente é a de um homem que “passa o tempo todo cheio de autocomiseração, acusando todo mundo”, que “chora demais, não demonstra arrependimento pelo que fez e sua

relação com Cruz é marcada por uma efusão emocional em tudo distante da alma do gaúcho” e “como se não bastasse, em nenhum momento sente falta de mulher” (Fagundes, 2012, p. 36).

Os atributos enumerados por Fagundes, exclusivamente negativos, parecem colocar o personagem no paradigma do anti-herói. O fato de os defeitos não serem balanceados com as virtudes do personagem produz uma espécie de apagamento destas. Além disso, o tradutor questiona a identidade gaúcha de Fierro ou, no mínimo, insinua um questionamento sobre ela. A vigência, mesmo que seja parcial, do quadro de atributos da literatura de tema gauchesco brasileira de começos do século XX poderia explicar o desequilíbrio que Martín Fierro estabelece: um protagonista que, sem poder gozar de atributos absolutamente positivos, levanta dúvida sobre seu heroísmo e sobre sua autêntica essência gaúcha.

Aparentemente, Martín Fierro, o grande herói da literatura gauchesca platina, não pode ser encaixado em um ou outro paradigma que sustenta a imagem ideal do gaúcho sul-rio-grandense. Ainda mais, não pode ser considerado um herói degradado, já que Fierro escolhe voluntariamente – talvez como única escolha possível, perante um destino inelutável – virar um gaúcho mau, um gaúcho *matrero*. A possível vigência do quadro de atributos citado no imaginário sobre o gaúcho pode explicar também a apreciação de Guilhermino César sobre a obra e o personagem em questão. Se na literatura brasileira a igualdade é um dos atributos de que gozam os nascidos no Rio Grande do Sul, não existe justificativa para o comportamento de Fierro perante a alteridade que mais interessa a Cesar: o índio. A violência física e verbal contra ele é identificada pelo ensaísta como racismo e como aliança com o poder político. Por essa razão, defende que a obra não cumpriu com o desígnio da verdadeira literatura universal. Das outras alteridades de Martín Fierro (os estrangeiros, o negro e a autoridade) Cesar não se apercebe, ou omite voluntariamente sua consideração.

5.3

As alteridades visíveis nas reescritas brasileiras de *Martín Fierro*

Na presente seção serão analisadas as duas identidades que Fagundes e Cesar ressaltam nos prefácios de sua autoria, o primeiro, questionando a heroicidade do protagonista e o segundo, a ética da obra e do autor. O índio e o negro, alteridades do gaúcho Martín Fierro, serão estudados como formas de representação que

Hernández empregou para traçar o sistema classificatório da sociedade campeira da época, procurando pontos de contato e de fratura com as representações sociais do regionalismo sul-rio-grandense.

5.3.1

O índio

Tiemblan las carnes al verlo
Volando al viento la cerda—
La rienda en la mano izquierda
Y la lanza en la derecha—
Ande enderieza abre brecha
Pues no hay lanzazo que perda.

Hace trotiadas tremendas
Dende el fondo del desierto—
Ansí llega medio muerto
De hambre, de sé y de fatiga;
Pero el índio es una hormiga
Que día y noche está dispierto.

José Hernández. *El gaucho Martín Fierro*

A representação do índio em *Martín Fierro* é um dos pontos mais controversos sobre a heroicidade do protagonista e o aspecto da obra que Guilhermino César mais questiona.

Os três momentos mais importantes para a construção da imagem do índio em *Martín Fierro* são: primeiro, a descrição da vida na “fronteira” (aquela região fronteira entre o território conquistado pela civilização branca e os territórios ainda dominados pelos índios) onde Fierro é enviado forçadamente para combater os índios, inimigos ferozes que atacavam os pequenos assentamentos rurais; segundo, a escolha da fronteira como autoexílio que Fierro e Cruz realizam após o encontro com a patrulha policial; e, terceiro, a descrição da dura vida com os índios e os incidentes que provocam a fuga de Fierro com a cativa.

Hernández retrata os índios em sua obra prima de acordo com o que Rodolfo Prieto (2001) denominou “visão agônica da realidade campeira de seu tempo”, responsável pelas fraturas sociais que o texto apresenta, ausentes e insuspeitadas até então na literatura gauchesca platina. Segundo o pesquisador:

Na visão interiorizada de *Martín Fierro*, o índio é uma ameaça, um pesadelo ominoso, e um dado, dentre outros, da realidade cotidiana. Quando fala sobre os índios, com o tom jactancioso do soldado que teve que lutar com eles na fronteira, o

faz para indicar o perigo, o terror rotineiro no qual o gaúcho era submergido nos cantões do deserto. E quando não fala deles, nos corredores de seu mutismo prepara, como um estalo, a revelação dos medos e da ambígua repulsa que a presença daquele inspira nele de sempre⁵⁰. (Prieto, 2001, p. 1023)

O antagonismo entre gaúchos e índios representado por Hernández encena um verdadeiro drama histórico. A relação com o índio na obra é muito mais complexa do que uma simples oposição já que, como sustenta Adolfo Prieto, “incluído no conflito que une e separa Fierro da sociedade de seu tempo, o índio faz parte daquele conflito; é um dos elementos de tensão”⁵¹ (Prieto, 2001, p. 1024). A complexidade aludida deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que é possível rastrear no poema visões essencialistas do índio (“El indio es indio y no quiere / Apiar de su condición / Ha nacido indio ladrón / Y como indio ladrón muere” (V: 585-588)⁵²) que evidenciam como o autor procurou dissolver a tipologia do gaúcho postulada por Sarmiento, porém, manteve a equação índio = barbárie postulada por aquele. E, ao mesmo tempo, é possível identificar ocasiões em que o poema transcende a visão essencialista do Outro, que separa gaúchos e índios como identidades opostas (Schvartzman, 2001):

El peligro en que me hallaba
Al momento conocí—
Nos mantuvimos así,
Me miraba y lo miraba;
Yo, al indio le desconfiaba
Y él me desconfiaba a mí⁵³. (Hernández *apud* Schvartzman, 2001, p. 248)

Esse ponto é levantado também pela pesquisa brasileira, mais recente, de Rafael Eisinger Guimarães, que conclui que:

A despeito de todo o esforço em ‘demonizar’ o indígena, Martín Fierro acaba por revelar-se possuidor de muitos dos traços tidos como negativos na constituição da figura do autóctone, em especial a violência excessiva. (Guimarães, 2008, p. 126)

Em segundo lugar, a complexidade de tal relação pode ser inferida das

⁵⁰ “En la visión interiorizada de Martín Fierro, el indio es una amenaza, una pesadilla ominosa, y un dato, entre otros, de la realidad cotidiana. Cuando habla de los indios, con el tono jactancioso del soldado que ha debido batirse con ellos en la frontera lo hace para indicar el peligro, el espanto rutinario en el que era sumergido el gaucho en los cantones del desierto. Y cuando no habla de ellos, en los corredores de su mutismo prepara, como un estallido, la revelación de los miedos y de la ambigua repulsa que su presencia le inspiran desde siempre”.

⁵¹ “(I)ncuído en el conflicto que une y que separa a Fierro de la sociedad de su tiempo, el indio forma parte de ese conflicto; es uno de sus elementos de tensión”.

⁵² “O índio é índio, e não quer / deixar essa condição / já nasceu como ladrão / e, ladrão, há de morrer.” (Hernández, 1973, p. 86)

⁵³ “O perigo em que me achava / A perceber logo vim; / Enfrentamo-nos assim: / Eu o olhava, ele me olhava; / Eu do índio me cuidava, / E também ele de mim.” (Hernández, 1973, p. 98)

funções que o índio assume em *A ida*: de um lado, como um inimigo não por eleição e, sim, pelo destino injusto e imposto, o temido Outro ao que o governo obriga Fierro combater e do qual consegue apenas defender-se. De outro lado, o único abrigo que Fierro e Cruz imaginam uma vez que a sociedade que consideravam própria os excluiu. Apesar do profundo terror e rejeição que Fierro sente pelos índios, o gaúcho acaba descobrindo que eles não são mais perigosos do que a autoridade, e, então, o inimigo se transforma em salvador (Campra, 2001):

Ya veo que somos los dos
Astillas del mismo palo—
Yo paso por gaucho malo
Y usted anda del mismo modo,
Y yo pa acabarlo todo
A los indios me refalo.

Yo sé que allá los caciques
Amparan a los cristianos,
Y que los tratan de «Hermanos»
Cuando se van por su gusto—
A que andar pasando sustos...
Alcemos el poncho y vamos⁵⁴. (I: 2143-2148; 2191-2196)

Com relação à poética do regionalismo sul-rio-grandense, as diferenças entre ela e a proposta realista de *Martín Fierro* são notórias, já que na primeira prevalecem, como demonstra Guimarães (2008), a representação idealizada do gaúcho que o exime de toda violência contra o índio e a assimilação dos valores do gaúcho (sempre positivos e exaltados) pelo índio.

Antes de aprofundar as possíveis motivações de tais divergências nas poéticas gauchesca platina e regionalista de Rio Grande do Sul, é preciso levar em consideração que a imagem do índio é construída em ambas as partes de *Martín Fierro* com importantes diferenças, como assinala Élidea Lois:

Mas se *El gaúcho Martín Fierro*, como transformação, culminação de um processo, converte o outro em um semelhante subvertendo a ordem estabelecida, *La vuelta de Martín Fierro* restabelece-o restituindo ao gaúcho seu estatuto de sujeito subalterno e ao índio sua condição de expulso do sistema. Com *La vuelta de Martín Fierro* aborta-se um intento de construir uma identidade coletiva entre diferenças unificadas pela subjugação, é o fracasso de uma resistência contra-hegemônica. (Lois, 2004, *apud* Guimarães, 2008, p. 77)

⁵⁴ “Já vi que somos, os dois, / um só pau feito em pedaços, por gaúcho mau eu passo, / andais vós do mesmo modo; para isto acabar de todo, rumo aos índios já me faço // Eu sei que lá, os caciques / agasalham o cristão / e que o tratam como irmão, quando ele vai por seu gosto; / - deixemos tanto desgosto, / alcemos o poncho, então.” (Hernández, 1973, p. 69)

Em outras palavras, em *A volta*, o índio deixa de ser uma das alteridades dos gaúchos para transformar-se na principal alteridade de Martín Fierro e de seu grupo. Nesse aspecto, a poética da literatura gauchesca realista se afasta ainda mais da proposta do regionalismo sul-rio-grandense.

Cabe, por último, indagar a origem das divergências entre as poéticas. Diversos pesquisadores coincidem em assinalar a função da literatura regionalista no Brasil como responsável pela forma de representação dos tipos autóctones. De acordo como Guimarães (2008), enquanto em *Martín Fierro* construiu-se uma imagem do índio como selvagem e infiel, em *Contos gauchescos* de Simões Lopes Neto, provavelmente o autor mais paradigmático do regionalismo sul-rio-grandense, o índio é representado como “companheiro dos gaúchos, como parceiros de trabalho e batalhas” (Guimarães, 2008, p. 86). A tendência de representação homogeneizadora da sociedade sul-rio-grandense contribui para que os diversos personagens deixem de ser identificados como índios ou como mestiços para serem vistos todos como gaúchos.

Essa diferença na forma de representação do índio não deve induzir, como enfatiza Guimarães, a pensar que, diferentemente da obra de Hernández (que revela uma crítica explícita ao governo da época e suas políticas em relação com os gaúchos), a obra de Lopes Neto, por carecer de referências ao contexto histórico-social sul-rio-grandense, não possui conotações ideológicas. Pelo contrário, essa obra é atravessada pelos aspectos ideológicos de sua cultura já que faz parte do “projeto pedagógico” de construção de uma identidade nacional aludido anteriormente (Guimarães, 2008).

Tal projeto é responsável pela criação de uma imagem “branda” do gaúcho cuja agressividade é transfigurada em coragem e esforço empregados na defesa das fronteiras da pátria (De Campos, 2008), representação com a qual procurou-se aproximar o Rio Grande do Sul, uma província ainda distante da cultura do Império brasileiro, do resto do país. Tal projeto é, do mesmo modo, responsável pela representação idealizada do índio que o romantismo tinha iniciado em meados do século XIX (Marozo, 2008), aliada mais tarde à representação mítico-heroica do gaúcho no regionalismo sul-rio-grandense:

A representação do gaúcho como cavaleiro e habitante de uma “terra prometida” se alia à visão do bom selvagem implantada pelo Romantismo. O antepassado indígena do gaúcho, o índio charrua, é sempre retomado, e o gaúcho do presente apresenta sempre vestígios dessa origem, que é considerada honrosa. (Leite, 1978, p. 156)

5.3.2

O negro

Dios hizo al blanco y al negro
Sin declarar los mejores-
Les mandó iguales Dolores
Bajo de uma mesma cruz;
Mas también hizo la luz
Pa distinguir los colores.

Ansí ninguno se agravie,
No se trata de ofender-
A todo se há de poner
El nombre con que se llama-
Y a naides le quita fama
Lo que recibió al nacer.
José Hernández. *La vuelta de Martín Fierro*

A representação do negro em *Martín Fierro* é, junto com a representação do índio, um dos aspectos mais questionado pelos autores dos prefácios estudados. Na presente seção será apresentada uma breve revisão bibliográfica das pesquisas sobre a relação do gaúcho Martín Fierro com o negro em *A ida* e com o moreno em *A volta*. O duelo mortal e o duelo verbal que Fierro protagoniza com esses personagens, respectivamente, são os dois episódios fundamentais para a representação do negro na obra. Os resultados da pesquisa bibliográfica serão confrontados com a imagem dessa relação oferecida por Antonio Fagundes no prefácio *Martín Fierro e o Rio Grande do Sul* (Fagundes, 2012).

De acordo com Ligia Chiappini, o negro não representa necessariamente uma alteridade do gaúcho no regionalismo sul-rio-grandense, já que pode-se apresentar como um herói completo de acordo com o quadro de atributos proposto, quando não funciona como um desestabilizador, potencialidade que compartilha com as mulheres (Leite, 1978).

O segundo aporte proveitoso da autora para compreender a relação de Fierro com o negro e o moreno é o quadro de ações mais frequentes na poética estudada. De acordo com a proposta, no regionalismo sul-rio-grandense prevalece “uma visão fatalista do homem telúrico” (Leite, 1978, p. 99) que origina um número de ações reduzido cujo objetivo é confirmar o quadro de atributos, e das quais interessam aqui particularmente duas:

1. o **dano**, que “é proveniente de fontes desconhecidas, atribuído ao azar ou

a outras forças transcendentas e misteriosas” e “não engendra luta por sua superação” (Leite, 1978, p. 99); e

2. o **desafio**, que tem a mesma origem do que o dano, mas não é aceito passivamente: “quando o dano é proveniente de um elemento do mundo do herói, um animal ou outro homem do seu universo de valores ou estranho a ele (...) é encarado como afronta e, logo a seguir, como desafio” (Leite, 1978, p. 99).

Resumidamente, o desafio tem como origem uma ofensa e pode assumir, por exemplo, a forma de uma traição, ofensa à honra do macho, provocação gratuita ou dúvida sobre a coragem do herói. O desafio tem uma relação direta com o quadro de valores, já que se identifica o herói com o desafiado e o anti-herói com aquele que desafia. Ao mesmo tempo, a perspectiva enfatizada pelo narrador induz o leitor a identificar-se com o herói e simultaneamente opor-se ao anti-herói (Leite, 1978). De acordo com esse quadro típico do regionalismo sul-rio-grandense, *Martín Fierro* age como um anti-herói em *A ida*, já que provoca de forma gratuita, aparentemente, o negro, o qual responde de acordo com o padrão descrito por Chiappini, aceitando o desafio. O desenlace proposto por Hernández foge do padrão do regionalismo sul-rio-grandense porque o suposto herói (desafiado e que aceita a contenda) é derrotado. Em outras palavras, o episódio do desafio com o negro poderia unicamente ser interpretado, nos moldes da poética da cultura alvo das reescritas de *Martín Fierro*, como um quadro onde os atributos que se pretende apresentar do protagonista pertencem ao paradigma do anti-herói.

Por último, apesar de que, pelo menos provisoriamente, a forma padrão de representação do gaúcho na literatura regionalista sulina possa explicar a interpretação de Fagundes no prefácio analisado, ainda resta compreender a função do desafio que Fierro e o moreno protagonizam em *A volta* e confrontá-la com a interpretação do tradutor.

A pesquisa bibliográfica indica que as posturas dos estudiosos divergem em relação ao episódio que protagonizam Fierro e o negro. Não existe um consenso sobre se foi efetivamente uma ofensa gratuita ou não; se pode ser justificada pela bebedeira, pela idiossincrasia da cultura dos gaúchos campeiros, pela transformação operada em Fierro como consequência das injustiças sofridas, i.e., se a função do episódio é afirmar que o personagem acaba assumindo os valores de gaúcho mau, os quais estava socialmente condenado a revelar de todas as formas (Guimarães,

2008; Núñez, 2001).

Em contrapartida, o encontro de Fierro com o moreno em *A volta* é geralmente interpretado como parte do processo de reconciliação com a ordem social. O moreno desafia arrogantemente Fierro a cantar⁵⁵, e ele aceita. Nessa passagem da obra a tendência é representar ambos os personagens como iguais, nas aptidões e até na visão crítica da realidade:

A trova é apaixonante. O Moreno não é lerdo e se desempenha com altura, respondendo às perguntas de Fierro: quais são os cantos do céu, da terra, do mar e da noite, e o que é a lei, pergunta na qual o Moreno faz uma severa crítica política. Fierro reconhece a garra de seu oponente e o elogia reiteradamente (II, 4115 e ss.; 4260 e ss.) Fierro responde explicando sobre o tempo, a medida, o peso e a quantidade⁵⁶. (Núñez, 2001, p. 795)

Fierro acaba ganhando o desafio⁵⁷, e o moreno esclarece que sua presença se deve a outro desafio sobre um outro assunto (“Cantaremos, si le gusta / sobre las muertes injustas / que algunos hombres cometen” (Hernández, 2001, *apud* Núñez, 2001, p. 795)⁵⁸). Refere-se à morte de seu irmão perpetrada por Fierro em *A ida*. O protagonista da obra, então, responde ao desafio reconhecendo sua responsabilidade pelo crime, embora o considerasse parte do um passado que, como se apercebe, ainda o condena; e adverte que não teme o desafio, mas que já não deseja contendidas:

Yo ya no busco peleas
Las contiendas no me gustan—
Pero ni sombras me asustan
Ni bultos que se menean.

La creía ya desollada

⁵⁵ A *payada* era um costume típico dos gaúchos campeiros. Acompanhados pelo violão, improvisavam as letras e, às vezes, a *payada* se transformava num desafio do qual participavam vários *payadores*. Segundo o contrato de verossimilhança do texto, Martín Fierro é um gaúcho cantor que conta sua história para um público que o ouve, tal como é definido no Primeiro Canto de *A ida*. A literatura gauchesca platina é considerada tradicionalmente uma forma poética coloquial e escrita em língua gauchesca, porque imita os *payadores*. Leopoldo Lugones intitula em 1913 o ensaio que consagra *Martín Fierro* como o poema nacional argentino, *El payador*.

⁵⁶ “La *payada* es apasionante. El Moreno no es lerdo, y se desempeña con altura, respondiendo a las preguntas de Fierro: cuáles son los cantos del cielo, de la tierra, del mar y de la noche, y qué es la ley, pregunta en la que el Moreno efectúa una severa crítica política. Fierro reconoce la garra de su oponente y lo elogia reiteradamente (II, 4115 e ss.; 4260 e ss.) Fierro responde a su vez, explicando sobre el tiempo, la medida, el peso y la cantidad”.

⁵⁷ Existem duas interpretações sobre a função desta passagem. Enquanto alguns pesquisadores afirmam que o moreno perde por desconhecer a natureza da lavoura campeira (Núñez, 2001), outros sustentam que Fierro vence porque, diferentemente do que acontece em *A ida*, possui um novo conhecimento, produto da experiência e do saber letrado (Schvartzman, 1996). Em ambos os casos, assume-se que a passagem confirma o atributo de gaúcho sábio que *A volta* insiste em atribuir a Fierro, sem menosprezo da cultura do moreno.

⁵⁸ “Cantaremos, outras justas, / essas mortes tão injustas / que mais de um homem comete.” (Hernández, 1973, p. 169)

Más todavía le falta el rabo—
Y por lo visto no acabo
De salir de esta jarana—
Pues esto es lo que se llama—
Remachársele a uno el clavo⁵⁹ (Hernández, 2001 *apud* Núñez, 2001, p. 796)

Leituras como as de Nuñez (2001) inferem da passagem citada que em *A volta* Fierro deixou de ser um gaúcho *matrero* e que o episódio que protagoniza com o moreno espelha o episódio com o negro em *A ida* para manifestar essa transformação. A luta cruenta se transformou em uma contenda verbal de igual para igual. Fierro assume sua culpa passada e demonstra ter capitalizado sua experiência, transformada agora em sabedoria.

Essa interpretação encontra-se curiosamente invertida na imagem de Martín Fierro que Fagundes construiu no prefácio estudado, como revelam as palavras que cito novamente:

[Martín Fierro] tampouco compreendeu o negro, pois matou um sem motivo, e quando trovou com outro sempre destacou que o adversário era negro. Quando muito amenizava o epíteto – negro –, chamando-o de moreno. (Fagundes, 2012, p. 36)

Esse fato resulta curioso, já que apesar de ser possível supor que o desafio de *A ida* tenha sido interpretado de acordo com o quadro de ações típico do regionalismo sul-rio-grandense, não se pode deduzir a mesma coisa da interpretação do segundo desafio. De fato, o quadro de ações de Chiappini contempla a possibilidade de que um desafio aconteça sem a intervenção de anti-heróis. Nesse caso, a função do episódio é a confirmação do quadro de atributos, e o desafio se assemelha a “um exercício das qualidades dos heróis, um torneio em que eles medem forças” (Leite, 1978, p. 102), como parece acontecer com o desafio de *A volta*.

Em conclusão, descobriu-se que o episódio do desafio que Fierro e o moreno protagonizam em *A volta* é lido de formas divergentes no sistema literário fonte e alvo e que a causa não pode ser atribuída exclusivamente à poética regionalista sul-rio-grandense. É preciso explorar outras causas. Por outro lado, pode-se supor que a construção da representação de Fierro pelos autores dos prefácios que questionam sua imagem heroica foi realizada a partir de uma estratégia, consciente ou não, de

⁵⁹ “Eu já não busco peleja / nem contendias me assustam, / nem vulto que se entreveja // Eu cria tudo encerrado, / e, entretanto, falta o rabo; / pelo visto não acabo / de desmanchar esta trama / pois é isto o que se chama / remaxar, a gente, o cravo.” (Hernández, 1973, p. 169)

iluminar determinadas áreas do poema que favorecem suas interpretações e, simultaneamente, de obscurecer outras que poderiam oferecer um contrapeso. Tal hipótese será explorada na próxima seção.

5.4

As alteridades invisíveis nas reescritas brasileiras de *Martín Fierro* Nas regiões do poema não iluminadas por Fagundes e por Cesar encontram-se as demais alteridades de Fierro, tão importantes quanto o índio e o negro no sistema de oposições identitárias proposto por Hernández, i.e., o estrangeiro e a autoridade; os atributos positivos do protagonista; e os momentos em que os atributos essencialistas se desmancham. Todos esses elementos contribuem para a formulação de uma imagem cheia de tons, luzes e sombras não apenas do gaúcho Martín Fierro – representante de uma classe social – mas da totalidade da conturbada sociedade argentina de finais do século XIX.

5.4.1

O estrangeiro

Uma das alteridades do gaúcho que completam o sistema organizado através de oposições que Hernández utilizou para retratar a sociedade argentina de 1870 é o imigrante, que é visto como um usurpador.

As duas estratégias mais relevantes empregadas pelo autor para estabelecer a alteridade e caracterizar o estrangeiro são “a narração de sequências de enfrentamento e de designação de atributos negativos”⁶⁰ (Campra, 2001, p. 771). Um exemplo que reúne ambas as funções é o episódio protagonizado em *A ida*, com o vigilante italiano do forte onde Fierro era soldado, que não reconhece Fierro no meio da noite. Apesar de um ruído na comunicação entre ambos os personagens ser colocado em primeiro plano, o episódio, que acaba com o castigo de Fierro, é devido, em parte, à má vontade do gaúcho (já desesperançado, faminto, desarmado e praticamente nu), e serve de pretexto para enumerar os defeitos dos estrangeiros. Do ponto de vista do gaúcho, eles são fracos, não servem para o trabalho rural nem resistem a seus rigores e aos do clima; são charlatães, avaros e ladrões.

Cuando me vido acercar:
«*Quén vívore*»... preguntó

⁶⁰ “(l)a narración de secuencias de enfrentamiento y la designación de atributos negativos”

«*Qué víboras*» –dije yo–
 «*Há garto*» –me pegó el grito:
 Y yo le dije despacito
 «*Más lagarto serás vos*».

Yo no sé por qué el Gobierno
 Nos manda aquí a la frontera,
 Gringada que ni siquiera
 Se sabe atracar un pingo–
 ¡Si creerá al mandar un gringo
 Que nos manda una fiera!

No hacen más que dar trabajo
 Pues no saben ni ensillar,
 No sirven ni pa carniar,
 Y yo he visto muchas veces
 Que ni voltiadas las reses
 Se les querían arrimar.

Y eso sí, en lo delicaos,
 Parecen hijos de rico.
 Si hay calor no son gente
 Y si yela, todos tiritan⁶¹. (I: 859-864; 889-900; 905-908)

Em relação à poética regionalista sul-rio-grandense, é possível imaginar que a centralidade do telurismo no quadro de atributos tenha sido responsável pela falta de reconhecimento da função que o imigrante tem na obra de Hernández. O telurismo, como foi exposto, é a condição que define o personagem como herói ou anti-herói e, como explica Chiappini, “a visão do gringo ‘que estraga tudo, fuça o campo, bota fogo na mataria’ também é uma forma de mostrar as relações mediatizadas do anti-herói com a terra” (Leite, 1978, p. 63). Pode-se supor, portanto, que sob a ótica do regionalismo sul-rio-grandense, o tratamento dispensado aos estrangeiros em *Martín Fierro* não transcenda a função de enfatizar a relação com a terra como a condição fundamental do herói, o que poderia deixar sem efeito a crítica sociopolítica de Hernández que, de fato, permeia a representação do imigrante.

A influência da poética sul-rio-grandense, portanto, se apresenta como uma resposta viável, pelo menos em parte, à causa da falta de compreensão da função

⁶¹ – “Quem viver” – perguntou / quando me viu junto a si. / – “Que víboras?...” redargui. / – “Faz arto!” – grita ele atrás. / E eu com vagar respondi: – “Mais lagarto tu serás!...” // Eu não sei por que o governo / envia para a fronteira / gringada que nem maneira / tem para pegar um pingo. / Crerá ao mandar-nos um gringo / Que nos manda um *polvadeira*...! // Só servem para dar trabalho, / pois nem saber encilhar; / não prestam nem pra carnear; / pois eu vi muitas vezes, / que, nem caídas as reses, / queriam perto chegar. // Nisso, sim, de delicados, / parecem filhos de rico. // Se faz calor, não são gente; / e, com geada, tiritam.” (Hernández, 1973, p. 39-40)

do imigrante na obra de Hernández. Ora, ponderando a consequências de ignorar (propositalmente ou não) tal função, não se pode deixar de advertir que as alteridades atravessadas por uma violência maior – do índio e do negro – acabam sendo realçadas, ao mesmo tempo que se oculta a origem da inimizade entre gaúchos e estrangeiros, fundamental para compreender os propósitos do autor do texto fonte.

Em *Martín Fierro*, os imigrantes são retratados como usurpadores, e o responsável pela situação de inimizade entre gaúchos e “gringos” é o governo, que, enquanto obriga os primeiros – por meios legalmente constituídos, porém, injustos – a lutar na fronteira com os índios, não obriga os últimos a fazer o mesmo e, quando os recruta, estes são pagos e mais bem tratados. Adicionalmente, a responsabilidade do governo pode ser inferida pelo fato de que o foco da aversão do gaúcho são os italianos e os ingleses. Os primeiros, por formarem o grupo quantitativamente mais representativo de imigrantes; e os segundos, por estarem relacionados com a criação das linhas férreas, a transformação da campanha e todas as mudanças advindas da modernização do sistema econômico que levaram à marginalização do gaúcho.

Em resumo, as situações que encenam a inimizade entre imigrantes e gaúchos (seja porque tornam visíveis as diferenças e injustiças no recrutamento dos gaúchos, ou seja porque simbolizam as mudanças que originaram a marginalização destes) fazem parte de um contexto maior onde o gaúcho é retratado como vítima de um destino cujo autor é o governo. Por sua vez, a inimizade encenada entre gaúchos e índios tem, como foi explicado na seção anterior, a mesma função. A autoridade é, portanto, a alteridade a que fazem referência todas as identidades representadas na obra. Ela será abordada na próxima seção.

5.4.2

A autoridade

En medio de mi ignorância
Conozco de nada valgo—
Soy la liebre o soy el galgo
Asigún los tiempos andan,
Pero también los que mandan
Debieran cuidarnos algo

José Hernández. *El gaucho Martín Fierro*

Diferentemente das alteridades anteriores, a autoridade pertence a uma categoria distinta na medida em que as relações de alteridade se apresentavam através de indivíduos concretos que o gaúcho podia enfrentar. A autoridade, contrariamente, é um elemento abstrato e, além disso, remoto, que se apresenta como imodificável e invencível (Campra, 2001). Fierro não desconhece que os males que sofre são causados pela autoridade, porém suas leis são incompreensíveis para ele (Prieto, 2001). Elas representam a mudança advinda com o projeto político de modernização socioeconômica da Argentina e são incompatíveis com a cultura do gaúcho. Nesse sentido, a obra encena o enfrentamento de duas ordens irreconciliáveis, que acaba com a imposição da primeira e a desapareição do gaúcho e de sua cultura (Ludmer, 2012), mas também encena a luta entre índios, gaúchos, negros e estrangeiros como resultado do poder exercido pela autoridade. Nas imagens construídas por Fagundes e Cesar nos prefácios estudados, a autoridade não é considerada uma alteridade nem, muito menos, uma categoria diferente de alteridade. Como consequência, toda a força discursiva investida por Hernández na projeção de uma crítica social através de elementos literários simplesmente se esvai. Os autores dos prefácios citados assumem duas posturas diferentes: Cesar assimila o gaúcho platino à cultura dominante quando o retrata como um caçador esportivo de índios e Fagundes acusa Fierro de não respeitar a lei e de responsabilizar o governo pelos crimes que perpetrrou. Isso o transforma num sujeito “perigoso”, “bipolar”. Em outras palavras, Cesar – que escreve um prefácio para uma tradução que limita o acesso do leitor à obra, já que inclui apenas *A ida* e omite a Carta Prólogo de 1872 – desvirtua completamente o enredo. Já Fagundes – cuja tradução inclui ambas as partes do poema e ambas as cartas-prólogo que os acompanham, onde, como visto no Capítulo 3, o autor expressa as motivações para retratar de forma realista seu personagem – faz uma leitura moralista que não se sustenta nem no enredo nem, muito menos, nos elementos paratextuais do texto fonte que foram traduzidos.

Voltando às reflexões em torno da possível influência da poética regionalista rio-grandense nas imagens do personagem-título criadas pelas reescritas brasileiras de *Martín Fierro*, a descrição que os pesquisadores fazem da autoridade coincide com um ponto levantado por Ligia Chiappini. O dano, proveniente de forças alheias ao universo do gaúcho, não desencadeia ações de superação, mas, pelo contrário, uma aceitação passiva. Todo dano gera uma derrota, e quando o gaúcho ousa

desafiar as forças transcendentais, a derrota toma a forma de punição (Leite, 1978). Tal parece ser o caso de Martín Fierro, que, na obra de Hernández, considerando os dois poemas em conjunto, é um derrotado que ousou desafiar a autoridade, aquele inimigo injusto e absoluto que, como uma força transcendental, o oprimiu até dobrá-lo: *A ida* se encerra com o “suicídio social” de Cruz e Fierro (Guimarães, 2008) e *A volta* com o apagamento dos nomes dos personagens gaúchos e sua separação em direção aos quatro ventos, metáfora de um autoexílio e presságio do desaparecimento histórico do gaúcho campeiro (Prieto, 2001).

Ora, se Fierro é castigado por seu comportamento dentro da própria obra, como prevê a poética regionalista sul-rio-grandense, e se Fagundes baseia sua interpretação da obra nas ações-padrão dessa poética, então não precisaria enfatizar no prefácio de sua autoria que Martín Fierro “passa o tempo todo cheio de autocomiseração, acusando todo mundo, embriagando-se e matando, e quando perseguido pela Justiça, sempre põe a culpa na autoridade” (Fagundes, 2012, p. 36). A próxima seção explora outra possível explicação para a seleção de alteridades de Fierro, aparentemente arbitrária, praticada por Fagundes e Cesar, que poderia ser fundamentada por uma divergência entre as poéticas regionalista sul-rio-grandense e platina: a representação do imigrante e da autoridade como alteridades através de recursos que operam sobre o plano da forma.

5.5

A língua bufa

Os imigrantes e os agentes que representam a autoridade são retratados como alteridades por Hernández através de um uso paródico da língua, que, segundo Lamborghini (1985), define a literatura gauchesca platina como “arte bufa”. As crises e rupturas sociais da época do autor são representadas no plano formal através de “fraturas linguísticas”. O conceito, que foi tomado de Campa (2001), refere-se a certos recursos formais criados por Hernández para caracterizar, fundamentalmente, os imigrantes e os representantes da autoridade. São exemplos os artefatos linguísticos paródicos que Fierro emprega para referir-se a um inglês que dizia vir de “**Inca-la-perra**” e do italiano “tan bozal / que nada se le entendia” e “tal vez ni juera cristiano” / pues lo único que decía / es que era **papo-litano**”⁶².

⁶² “Era um gringo tão boçal / que nada se lhe entendia. / Quem sabe de onde seria! / Talvez cristão,

Em ambos os casos, a criação linguística vincula o país ou a nacionalidade do imigrante ao universo feminino através de conotações sexuais, conjugando nas imagens criadas o estranhamento pelo estrangeiro e sua origem, a intercompreensão falida e a burla⁶³.

Já no caso da autoridade, as fraturas linguísticas se devem, segundo a interpretação de Schwartzman, a que

[o] saber, em *Martín Fierro*, está ligado à experiência, e a do gaúcho consiste, primordialmente em sofrer (...) esse sofrimento tem seus agentes, que o poema de 1872 coloca nas cidades e nas instituições do mau governo. Aldeãos, política e doutores conformam um todo único que é rejeitado⁶⁴. (Schwartzman, 1996, p. 168).

Hernández pratica sistematicamente, ao longo do poema, deformações linguísticas que indicam a rejeição da autoridade. A paródia tem a função de “assimilar a Distorção do sistema e devolvê-la multiplicada”, porque “a denúncia que é realizada no poema de Hernández contra a injustiça e a crueldade do Sistema é dita entre lágrimas e risos”⁶⁵ (Lamborghini, 1985, p. 4).

Alguns exemplos de fraturas linguísticas para nomear o universo da autoridade são “comiqué” por “*comité*”; “la esposición” por “*la oposición*”, “revelar” por “*relevar*” soldados; e “liberatos”, mistura de “*liberal*” e “*literato*”. Para nomear-se a si mesmo revelando sua condição de não pertencimento ao universo letrado da lei, Fierro emprega expressões como “cantor letrao” por “*cantor letrado*” e “resertor” por “*desertor*”.

No plano narrativo, as fraturas linguísticas são reforçadas pelas listas (de recrutamento; de dívidas com o dono da *pulpería*; de pagamentos, onde Fierro nunca aparece) que tematizam o antagonismo do gaúcho – cuja cultura é oral e seu saber, o da experiência – e a cultura letrada, que o gaúcho associa à lei e ao governo. Adicionalmente, o duelo de Fierro com um valentão – o protegido do “comendante” que provoca Fierro no Canto VIII – e o enfrentamento com a patrulha têm a mesma

por engano, / Pois somente o que dizia / É que era “pa-po-litano” (Hernández, 1973, p. 39).

⁶³ “Inca-la-perra”, em lugar de “Inglaterra”, foi formado: por alusão ao verbo “hincar”, o artigo feminino singular “la” e o substantivo “perra”. Literalmente poderia ser traduzido como “fincar ou crava a cadela”. “Papo-litano” (o hífen aparece no texto fonte) transforma as duas primeiras sílabas do substantivo gentílico “napolitano” em “papo”, expressão vulgar para designar o órgão sexual feminino.

⁶⁴ “El saber, en el *Martín Fierro* está ligado a la experiencia, y la del gaucho consiste, primordialmente, en sufrir (...) ese sufrimiento tiene sus agentes, que el poema de 1872 coloca en las ciudades y en las instituciones del mal gobierno. Puebleros, política y doctores forman un todo único que se rechaza”.

⁶⁵ “(A)similar la Distorción del Sistema y devolvérsela multiplicada”; “la denuncia que se hace en el poema de Hernández contra la injusticia y crueldad del Sistema, está dicha entre lágrimas y risas.”

função: encenar o antagonismo entre Fierro e a autoridade. O segundo episódio acaba com a façanha de Fierro que derrota a patrulha com a ajuda de Cruz, comandante que, reconhecendo a valentia do protagonista, decide atravessar a fronteira que estabelecia uma falsa alteridade. Estabelece-se assim a identidade comum entre Fierro e Cruz, dali por diante porta-vozes de todos os gaúchos campeiros, e a relação antagônica do grupo com a autoridade.

Em resumo, a caracterização dos imigrantes e da autoridade não obedece exatamente às mesmas regras que as alteridades antes estudadas, que são representadas fundamentalmente através de episódios narrativos de enfrentamentos violentos. A representação dos dois casos em consideração é construída em grande medida através de um trabalho com a forma da língua. O quadro a seguir apresenta um resumo de ambas as formas de representar as alteridades de Fierro:

Alteridades do gaúcho Martín Fierro	Forma de representação	
	Episódio	Fratura linguística
O índio	1. Morte do filho de um cacique em legítima defesa. (<i>A ida</i> , Canto III) 2. Decisão de Fierro e de Cruz de autoexilar-se com os índios. (<i>A ida</i> , Canto XIII) 3. Morte do índio em defesa da cativa torturada. (<i>A volta</i> , Canto IX)	1. Os índios não têm riso nem falam língua alguma. (<i>A volta</i> , Canto II e IV)
O negro	1. Duelo mortal com o negro. (<i>A ida</i> , Canto VII) 2. <i>Payada</i> com o Moreno. (<i>A volta</i> , Canto XXX)	---
O estrangeiro	1. O <i>gringuito</i> cativo que os índios matam, acusado de causar a peste, mostra a relação entre duas alteridades de Fierro, índios e estrangeiros. (<i>A Volta</i> , Canto VI)	1. O estrangeiro de “ <i>Inca-la-perra</i> ”, que chorava ao ser recrutado. (<i>A ida</i> , Canto III) 2. O <i>pa-po-litano</i> , que não reconhece Fierro. (<i>A ida</i> , Canto V)

A autoridade	1. Duelo mortal com o valentão, um gaúcho protegido pelo comandante. (<i>A ida</i>, Canto VIII) 2. Enfrentamento com a patrulha policial. (<i>A ida</i>, Canto IX)	1. A lista de pagamentos dos soldados e a lista de dívidas no <i>bolicho</i> são episódios cheios de fraturas linguísticas. (<i>A ida</i>, Canto IV) As fraturas linguísticas são muito abundantes. As temáticas que as reúnem e alguns cantos onde aparecem são: 2. A experiência como saber: <i>A ida</i>, Canto II. (<i>A Volta</i>, Canto XII) 3. Os doutores, falso saber: <i>A ida</i>, Canto VIII. (<i>A Volta</i>, Canto XVI) 4. Os agentes da lei: (<i>A ida</i>, Canto III e X) 5. Os moradores das cidadezinhas: (<i>A ida</i>, Canto XII)
--------------	---	---

Quadro 2 - Formas de representação das alteridades de Martín Fierro em *Martín Fierro*

Em virtude da importância da língua gauchesca para a construção da imagem de Martín Fierro (e dos gaúchos em geral) e das fraturas linguísticas para a construção das alteridades, principalmente do estrangeiro e da autoridade, é necessário fazer algumas constatações não só em relação ao tratamento dispensado ao linguajar dos gaúchos no regionalismo sul-rio-grandense (como isso pode ter afetado a (in)compreensão da estratégia empregada por Hernández), como também ao tratamento dispensado pelos autores das reescritas brasileiras de *Martín Fierro* à estratégia das fraturas linguísticas (em que medida os recursos poéticos foram recriados e o impacto que isso teve na (in)compreensão do quadro social que o autor procurava representar).

5.5.1

A língua gauchesca procura tradução

En su boca no hay razones
Aunque la razón le sobre,
Que son campanas de palo
Las razones de los pobres.

José Hernández. *El gaucho Martín Fierro*

Em *Martín Fierro*, e na literatura gauchesca platina em geral, o uso da língua gauchesca (que representa o registro oral dos gaúchos campeiros na ficção literária) é uma característica distintiva com funções precisas: sustentar um contrato de verossimilhança pelo qual o leitor é interpelado por um gaúcho campeiro que, com suas formas singelas e sua língua rústica, oferece sua visão de mundo e constrói sua identidade gaúcha. Uma reescrita que não procura recriar um efeito semelhante ao que a língua gauchesca produz no sistema fonte afeta (voluntária ou involuntariamente) a construção da imagem do gaúcho. Nesse sentido, compreender os aspectos poetológicos e ideológicos que possam ter influenciado as escolhas dos autores das reescritas de *Martín Fierro* merece especial atenção, lembrando que o objetivo da presente pesquisa não é avaliar se as escolhas dos tradutores foram mais ou menos apropriadas, mas compreender suas possíveis motivações e os efeitos que produzem.

A função da língua gauchesca, como é entendida na literatura gauchesca platina, não parece ser um elemento central nem definidor da poética regionalista brasileira. Ligia Chiappini defende, baseada em pesquisas prévias de Buarque de Holanda, de Antônio Candido e as feitas por ela própria sobre um *corpus* de obras regionalistas sul-rio-grandenses publicadas entre 1770 e 1820, que o narrador da literatura regionalista brasileira tende a ser onisciente e empregar um ângulo externo em seus relatos.

Segundo Chiappini, no regionalismo sul-rio-grandense a distância entre o narrador e o universo gauchesco seria responsável pelo efeito pitoresco e por não ceder a palavra aos personagens. A pesquisadora observa que nessa poética a fala dos personagens costuma aparecer em estilo indireto, entre aspas e travessões; erros e arcaísmos são sublinhados; e há uma contínua interrupção por meio de intervenções do autor culto que comenta, pondera e esclarece. Como consequência, para Chiappini, faz-se “da fala do personagem uma mera ilustração das afirmações do narrador culto, impedindo uma visão em profundidade do homem regional, resumido, congelado, simplificado na exterioridade exemplar” (Leite, 1978, p. 129).⁶⁶ É exatamente o oposto do que a literatura gauchesca platina tenta fazer, i.e.,

⁶⁶ A tese de Chiappini, de finais da década de 1970, tem sido questionada mais recentemente por Lea Massina. Porém, os desenvolvimentos da pesquisa proposta em Massina (2001) não foram achados.

ceder a voz para que o gaúcho, na fantasia, fale de si mesmo por si próprio (Lois, 2001).

Na área dos estudos da tradução literária, Paulo Henriques Britto (2012) observa uma particularidade do sistema alvo: a tendência de evitar as marcas da oralidade na tradução de diálogos de ficção, relacionada com a distância entre o português falado e escrito do Brasil. De acordo com o tradutor e pesquisador, as posições conservadoras dos estudiosos da língua que, durante séculos, se obstinaram em combater as mudanças – de resto, intrínsecas a toda língua viva – foram abrindo uma brecha cada vez maior entre a fala e a escrita do português brasileiro. Em consequência, os sintomas da questão mal resolvida são evidentes nos diálogos ficcionais do sistema literário alvo e das traduções que ele produz.

Pesquisas recentes no Brasil têm-se debruçado sobre a questão da relação entre língua e identidade gaúcha. Segundo Juliane Tatsch, “as manifestações linguísticas do sujeito gaúcho fazem parte de um espaço de enunciação específico, fazendo com que apresentem sentidos diferenciados de outros espaços enunciativos” (Tatsch, 2013, p. 33). A *linguagem gauchesca* é definida pela pesquisadora como a variedade do português brasileiro falada pelos gaúchos na região da campanha sul-rio-grandense, caracterizada pela forte influência do espanhol, mais especificamente, pela variedade platina. A linguagem gauchesca é a expressão “de uma cultura, de um modo de ser e viver, de uma produção cultural com gêneros e estilos próprios” (Tatsch, 2013, p. 39). Em outras palavras, foi constatado que há no sistema alvo das reescritas de *Martín Fierro* uma forma de enunciação particular que é própria da cultura gauchesca, que é, portanto, empregada na construção da identidade gaúcha e que poderia servir como referência para os tradutores da literatura gauchesca platina ao se depararem com a língua gauchesca⁶⁷.

A importância de constatar se a língua gauchesca e os artefatos lexicais paródicos criados especialmente para definir as alteridades de Fierro foram

⁶⁷ O conceito de linguagem gauchesca não deve ser confundido com o de língua gauchesca, utilizado por pesquisadores da literatura gauchesca platina como Ángel Rama e Josefina Ludmer, para diferenciar a língua literária criada pelos poetas gauchescos do registro oral dos gaúchos campeiros. Os conceitos de linguagem gauchesca e de língua gauchesca fazem referência a realidades da linguagem de diversa ordem – o primeiro, a um socioleto contemporâneo e o segundo, a uma linguagem poética – e foram originados em campos do conhecimento diferentes, porém, compartilham uma função: revelam a capacidade da linguagem de sustentar identidades e promover a autoidentificação.

recriados nas reescritas brasileira da obra explica-se pela relação entre língua e identidade. Fazendo referência aos aportes de Woodward, Tatsch defende que:

A língua é o que simboliza a construção de uma origem particular do tipo humano gaúcho, desempenhando um papel significativo para a identidade gaúcha. Essa identidade adquire sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais são representadas. (Tatsch, 2014, p. 249)

Em outras palavras, sem uma expressão que permita identificar os gaúchos campeiros, não há identidade gauchesca. A literatura gauchesca platina satisfaz essa condição através da língua gauchesca da mesma maneira em que as diversas formas artísticas contemporâneas de representação da identidade gaúcha apelam à linguagem gauchesca. Em *Martín Fierro*, a relevância do recurso é expressada pelo protagonista nos versos do Canto I: “Soy gauchó, y entiéndanlo / como mi lengua lo esplica”⁶⁸ (I: 79-80). Em espanhol padrão: “Soy gauchó y entiéndanlo / como mi lengua lo explica”). Com a magistralidade que o caracteriza, Hernández consegue pactuar o contrato de verossimilhança com o destinatário em apenas dois versos onde Fierro define sua identidade através do uso de sua língua. Ele pede, de um lado, ser entendido ao falar em língua gauchesca e, de outro, ser reconhecido através dela. Ainda mais, de acordo com esse contrato, uma verdade silenciada, que quer ser contada na língua das vítimas e com sua arte, a *payada*, pede ouvidos. Obliterar esse *modus enunciandi* – essa “voz”, expressão utilizada por Ludmer (2012) – é uma forma de desouvir o que precisamente está pedindo para ser ouvido, o toque das *campanas de palo* [dos sinos de pau].

5.5.2

Microtexturas

Resumindo o percurso realizado na seção 5.5., descobriu-se que o sistema classificatório da sociedade que *Martín Fierro* encena apresenta duas alteridades que passam despercebidas por Fagundes e por Cesar. Ambas as alteridades coincidem em que são representadas não apenas através de recursos argumentais, mas também no plano da forma através de criações lexicais paródicas. A pesquisa bibliográfica indicou que o *status* da língua gauchesca na poética regionalista sul-rio-grandense é diferente do que ela detém na gauchesca platina.

⁶⁸ “Sou gaúcho! – Entendam bem / como meu canto o explica” (Hernández, 1973, p. 22). Segundo Élidea Lois, Hernández praticava, tanto na poesia como na prosa, um uso livre da pontuação de acordo com o ritmo de sua respiração (Lois, 2001b). Na versão em língua padrão, tirei a vírgula por ser desnecessária.

Com o objetivo de oferecer uma visão panorâmica do tratamento dispensado pelos autores das reescritas à língua gauchesca no nível microtextual, o Anexo 2 (“A construção da imagem do gaúcho Martín Fierro e de suas alteridades no plano formal: a língua gauchesca e as criações lexicais paródicas”) apresenta dois quadros comparativos com trechos do texto fonte e das reescritas de Nogueira Leiria, Collor Jobim, Ayala, Fagundes e Angeli. Foram selecionadas passagens que evidenciam as fraturas linguísticas seja encenando episódios de incompreensão mútua ou utilizando criações lexicais que, camufladas pelo linguajar rude do gaúcho e justificadas pela aparente ignorância do personagem ou incapacidade para compreender o mundo urbano e moderno, escondem uma forte crítica. O primeiro quadro foi dedicado às passagens que caracterizam a relação de Fierro com o estrangeiro, enquanto o segundo apresenta passagens que encenam a relação do protagonista com a autoridade. Adicionalmente, foram incluídas duas seções que visam auxiliar o leitor na compreensão do tipo de operações linguísticas realizadas pelos poetas gauchescos sobre o espanhol padrão. O objetivo do Anexo 2 no todo é providenciar mais recursos para complementar a análise de exemplos feita até agora na Seção 5.5.

O critério de análise utilizado foi observar se os autores das reescritas procuraram recriar os elementos marcados no texto fonte, ou seja, os desvios da língua padrão, princípio da tradução enunciado por Henri Meschonnic em 1970, cujo propósito é assegurar que o leitor da reescrita experimente um efeito de literariedade semelhante ao do leitor da língua fonte. Em palavras de Britto:

A ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza um recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais, nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. (Britto, 2012, p. 67)

O resultado das observações realizadas é que há uma tendência geral dos tradutores de não recriar as invenções poéticas que no texto fonte têm a função de definir as alteridades do gaúcho Martín Fierro. Elas recebem o mesmo tratamento do que a marcas gerais da língua gauchesca: tendem a ser padronizadas. Em algumas poucas ocasiões, o autor da reescrita tenta recriar as criações léxicas, utiliza alguma forma de destacar a palavra ou uma nota de rodapé, como pode ser

observado nos quadros comparativos.

Algumas considerações expressadas nos paratextos reforçam a impressão de que houve algumas limitações para compreender a função da língua gauchesca e das criações lexicais paródicas. De acordo com José Salgado Martins (1973), cujo prefácio acompanha a tradução de Nogueira Leiria:

Não obstante a fidelidade ao modelo, pode-se dizer que Nogueira Leiria acrescentou algo que aprimorou o poema de Hernández.

Transportando-o para a nossa língua, ainda que acolhendo certos vocábulos ou expressões do gaúcho, o poema tornou-se mais límpido, menos rude. Pois, como reconhece a crítica argentina mais ponderada, os versos de Hernández não se filiam a alto padrão literário. “*Luce el poeta más ingenio que genio*”, no dizer de Carlos Bunge. A meu ver, a virtude maior de José Hernández consiste no haver sido ele o rapsodo do gaúcho e do pampa argentinos (...) e isso basta para consagrá-lo. (Martins, 1973, p. 13-14)

As palavras citadas permitem perceber, de um lado, que o interesse principal recai no conteúdo da obra e, de outro, a falta de compreensão dos recursos formais empregados por Hernández. A transmissão do conteúdo – mais especificamente, o que a cultura gauchesca argentina tem em comum com a sul-rio-grandense, como foi demonstrado no capítulo anterior – é o que justifica a tradução segundo Martins, que apela à metáfora do “transporte” de significados e aprova a intervenção intencional do tradutor no plano da forma para “aprimorar o poema”. A língua gauchesca é reduzida a uma coleção de vocábulos referentes ao universo campeiro e expressões que merecem ser “acolhidas” em certa medida, mas que precisavam ser polidas, como o tradutor, segundo Martins, fez devidamente. Cabe lembrar que a publicação da tradução de Nogueira Leiria foi realizada postumamente.

Walmir Ayala faz as considerações a seguir sobre a língua gauchesca e sua tradução:

Para o início de conversa, e como poeta, considero a poesia intraduzível. Mas desde a primeira leitura que fiz do Martín Fierro não resisti a tentativa de ir passando para o português aquela música singela (...). Sessenta por cento posso dizer que foi até fácil, tendo em vista a minha intimidade com o heptassílabo. Os outros quarenta por cento dividiram-se entre dificuldades e o quase impossível, sobre tudo em expressões muito regionais da campanha argentina, ausentes nos dicionários, e não muito explícitas nas edições (italiana, francesa e inglesa) compulsadas. Em casos extremos encarei a literalidade, procurando uma equivalência, e acomodando dentro da forma/fôrma exigida. Acho que não me afastei muito do original. Como ousei em muitos momentos, prefiro chamar esta, de *livre tradução*”. (Ayala, 1991, p. 5)

As palavras de Ayala evidenciam a falta de compreensão do caráter ficcional da língua gauchesca: a seu ver, as dificuldades da tradução eram causadas pelas expressões regionais da campanha argentina – que esperava encontrar em

dicionários, expectativa frustrada. A reescrita da *Ediouro* não especifica em lugar nenhum que edição do texto fonte utilizou Ayala. É um pouco estranho que o tradutor não tenha procurado uma edição crítica da obra onde teria encontrado um glossário e notas explicativas, necessárias, sem dúvida, para qualquer leitor nativo. Esse tipo de edições do texto fonte abundam⁶⁹.

José Angeli e Collor Jobim não se expressam em relação à língua gauchesca. Já Antonio Fagundes dedica umas linhas a justificar os objetivos da edição em que insinua sua estratégia tradutória:

Por que, então, fazer mais uma tradução do “Martín Fierro” para o português? Afinal, já existem a tradução de João Otávio Nogueira Leiria, que lhe custou vinte anos de trabalho e a tradução de Waldir Ayala, que privilegia o aspecto literal da obra. Eu quis, porém, fazer uma tradução a mais simples possível, deletando completamente expressões mais eruditas, “agauchando” mais o poema. (Fagundes, 2012, p. 37)

A forma de expressar-se de Fagundes sobre seus objetivos favorece, pelos menos, duas interpretações: o tradutor procurou fazer uma tradução mais “agauchada” do que as traduções de Nogueira e de Ayala ou procurou “agauchar” o texto fonte ao traduzi-lo? Enquanto a primeira interpretação faz pensar que o tradutor detectou a necessidade de recriar com maior precisão o efeito do texto fonte, a segunda sugere um desejo de intervir no texto fonte.

Em suma, os limites do escopo da pesquisa não permitiram uma exploração aprofundada do tratamento oferecido à língua gauchesca e à representação do Outro através das fraturas linguísticas. Porém, a pesquisa realizada permitiu diagnosticar o apagamento de uma série de recursos do texto fonte muito valiosos para interpretação da obra. Tal constatação reforça a percepção de que as imagens de Martín Fierro criadas por Cesar e por Fagundes foram configuradas a partir de um

⁶⁹ Para sinalizar como pode ser corroborado facilmente que a língua empregada em *Martín Fierro* não é uma variante do espanhol platino, cito, a modo de exemplo, a edição de bolso da Losada, destinada a estudantes e público geral. Edições populares desse tipo são muito comuns. Considere-se que a obra costuma fazer parte das leituras obrigatórias do Ensino Médio. Segundo a *Advertencia Lingüística*: “*Martín Fierro* está escrito em uma língua rústica, mistura do espanhol arcaico e de vozes indígenas americanas, que usualmente chamamos língua gauchesca. Este modo de falar, herdado dos primeiros colonizadores, conservou-se em nossa campanha e se transmitiu, com as modificações do ambiente, de pais a filhos até o desaparecimento dos gaúchos. Uma pequena parte de sua pronúncia vulgar e de seu vocabulário pode reconhecer-se ainda na fala popular argentina (...) A língua gauchesca, que agora não vive nem atua socialmente, persiste como expressão própria nos textos literários” (Tiscornia, 2004, p. 15. Texto fonte: “*El Martín Fierro está escrito en una lengua rústica, mezcla del arcaísmo español y de voces indígenas americanas, que comúnmente llamamos lengua gauchesca. Este modo de hablar, heredado de los colonizadores primeros, se conservó en nuestros campos y se transmitió con las modificaciones del ambiente, de padres a hijos hasta la desaparición de los gauchos. Una pequeña parte de sus pronunciaciones vulgares y de su vocabulario puede reconocerse todavía en el habla popular argentina (...) La lengua gauchesca, que ahora no vive ni actúa socialmente, persiste como expresión propia en los textos literarios.*”).

recorte que acabou por destacar alguns aspectos e eclipsar outros, afetando o balanço de luzes e sombras proposto pelo autor para a caracterização do protagonista da obra.

5.6

Conclusões preliminares

O presente capítulo explorou a hipótese de uma possível influência da imagem do gaúcho rio-grandense criada pela literatura regionalista nas imagens de Martín Fierro projetadas pelas reescritas brasileiras. Levou-se em consideração o quadro de atributos dos personagens prototípicos e o tratamento dispensado à língua gauchesca pelo regionalismo sul-rio-grandense, poética do sistema alvo que compartilha algumas características com a poética gauchesca platina do sistema literário fonte.

Verificou-se que os sistemas de representação da poética gauchesca platina e do regionalismo sul-rio-grandense parecem entrar em colisão quando o personagem gauchesco platino é interpretado e reescrito no Brasil. Porém, e apesar de haver uma quantidade significativa de divergências entre os modelos representacionais, a análise do tratamento dispensado a cada alteridade de Fierro pelos autores dos prefácios conflitantes induz a pensar que não foram exclusivamente fundadas nos aspectos poetológicos.

A análise revelou que muitas das inferências e omissões que não podiam ser realizadas exclusivamente com base nos quadros de atributos e de ações típicos da literatura regionalista foram feitas por Cesar e Fagundes baseando-se em outra imagem de referência do gaúcho campeiro. Essa imagem, considerando as conclusões do capítulo anterior, talvez seja a representação do gaúcho que mais recentemente tem sido difundida pelo tradicionalismo no Rio Grande do Sul. Uma imagem idealizada e talhada com uma ética contemporânea, muito sensível ao conteúdo xenófobo do texto fonte, apesar de que historicamente a região não pode declarar-se isenta de formas de racismo como a escravidão de negros e de índios (De Campos, 2008).

Finalizando, detectou-se um padrão nas interpretações dos autores dos prefácios estudados que consiste em selecionar, consciente ou inconscientemente, as alteridades do sistema classificatório do texto fonte. Como resultado, as relações de alteridade do gaúcho Martín Fierro com o imigrante e com a autoridade ficam

veladas, e enfatiza-se ainda mais a carga de violência que a relação com o índio e com o negro já possuía. Do mesmo modo, foram ignoradas as nuances que no texto fonte oferecem uma visão mais dinâmica e menos dicotômica das relações de alteridade. A consequência dessa forma de projetar a imagem de Martín Fierro nos prefácios das reescritas é que a carga ideológica subversiva se perde porque a imagem de Fierro projetada por Cesar e por Fagundes concorre com a imagem do texto traduzido e dos demais paratextos. Como consequência, o leitor das reescritas brasileiras se depara com paratextos coerentes com o propósito do autor e com paratextos que o contradizem. Esses paratextos coexistem dentro de uma mesma edição.