

4

A imagem de Martín Fierro nas reescritas brasileiras: aspectos ideológicos

Es acaso ésta la vez primera que vamos a preguntarnos quiénes éramos cuando nos llamaron americanos, y quiénes somos cuando argentinos nos llamamos. ¿Somos europeos? ¡Tantas caras cobrizas nos desmienten! ¿Somos indígenas? Sonrisas de desdén de nuestras blondas damas nos dan acaso la única respuesta. ¿Mixtos? Nadie quiere serlo, y hay millares que ni americanos ni argentinos querrían ser llamados. ¿Somos Nación? ¿Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimientto? ¿Argentinos? Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello.

Domingo Faustino Sarmiento. *Conflictos y armonías de las razas de América*

El gaucho fue el héroe y el civilizador de la pampa. En este mar de hierba, indivisa comarca de tribus bravías, la conquista española fracasó (...) Y como se trata de un tipo que al constituirse la nacionalidad fue su agente más genuino; como en él se ha manifestado la poesía nacional con sus rasgos más característicos, lo aceptaremos sin mengua por antecesor, creyendo sentir un eco de sus cantares en la brisa de la pampa.

Leopoldo Lugones. *El payador*

Ser gaúcho é uma questão de identidade, mas não basta apenas sentir-se gaúcho. Ser gaúcho não é apenas um estado de espírito. É preciso agir como gaúcho em todas as situações. Para isto, é necessário estudar a história dos povos do Sul e enfronhar-se na cultura gaúcha, assumindo e vivendo os valores gaúchos.

Roberto Cohen. *Ser gaúcho, o que é isso?*

Los científicos dicen que estamos hechos de átomos, pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias.

Eduardo Galeano. *Estamos hechos de historias*

O presente capítulo explora os fatores ideológicos que influenciaram as imagens de Martín Fierro projetadas pelas reescritas brasileiras da obra de José Hernández. De acordo com Lefevere, os fatores ideológicos, junto com os aspectos poetológicos, são os principais determinantes das reescritas de uma obra na medida em que definem o tratamento dispensado ao universo do discurso do texto fonte a partir dos substratos ideológicos e poetológicos do sistema alvo.

O elemento do universo do discurso destacado na análise proposta é o roteiro

cultural, i.e., a forma como o polissistema alvo espera que Martín Fierro, na qualidade de personagem gaúcho platino, se comporte. A imagem do protagonista da obra de Hernández é abordada a partir dos paratextos criados especialmente para cada edição. Com tal objetivo, faz-se referência à problemática da construção das identidades sociais. Tal referência é motivada pelo fato de a identidade do gaúcho campeiro (e também dos Outros que completam os sistemas de representação social onde ele aparece: os índios, os negros, as autoridades) terem sido alvo de profundos processos de construção, sendo que algumas das imagens resultantes têm notável vigência no imaginário atual. Como defende Juliane Tatsch em relação ao gaúcho, esse tipo social “se reconhece e é reconhecido por sua história, geografia e modo de vida, que geram um comportamento típico de sua cultura e tradição” (Tatsch, 2013, p. 31). Nesse sentido, *Martín Fierro* é uma obra que carrega fortes representações dos sujeitos sociais retratados, e o aspecto discursivo dessas identidades parece manifestar-se nas reescritas brasileiras em forma de colisões entre os sistemas de representação social da cultura de origem e da cultura alvo, como será visto a seguir.

Nas próximas seções, apresentam-se as reescritas da obra realizadas no Brasil e delimita-se o *corpus* da pesquisa para, posteriormente, analisar os paratextos criados especialmente para cada edição brasileira. Serão incluídas referências às construções discursivas históricas e literárias desse tipo social e o lugar que ele ocupa no imaginário social sul-rio-grandense na atualidade. Dessa forma, propõe-se depreender os aspectos ideológicos que possam ter influenciado as reescritas que compõem o *corpus* da presente pesquisa.

4.1

Reescritas de *Martín Fierro* no Brasil

As traduções integrais de *Martín Fierro* publicadas no Brasil até agora são seis, como será apresentado, embora existam traduções de fragmentos esparsas, como a atribuída a Cecília Meireles.

A primeira tradução foi realizada por João Otávio Nogueira Leiria (São Francisco de Assis, 1905 – Porto Alegre, 1972) e foi publicada postumamente em 1972 pela editora Bels de Porto Alegre, responsável pelas primeiras quatro edições. A quinta edição, e primeira bilíngue, foi lançada por Martins Livreiro Editora, também de Porto Alegre, responsável pelas edições seguintes. Publicada em 2005,

a última edição, a nona (e quinta bilíngue), hoje se encontra esgotada. Porém, esta e outras edições anteriores podem ser adquiridas em sebos físicos ou virtuais. A Biblioteca Nacional disponibiliza exemplares da obra no Rio de Janeiro, como também outras bibliotecas da mesma cidade, como a do Instituto Cervantes.

Tendo sido publicadas originalmente no ano do centenário de *A ida*, tratam-se de edições esmeradas, com ilustrações de Aníbal Carlos Bendati, fac-símiles da primeira edição de *A ida* e de *A volta* em espanhol, um glossário a cargo de Mozart Pereira Soares e vários paratextos que apresentam o texto fonte e o trabalho do tradutor, assinados, respectivamente, por Moacir Santana, Roberto Mara, José Salgado Martins, Guilherme Schultz F^o e A. A. Gómez Del Arroyo. Incluem ambas as partes do poema, porém deixaram de fora os paratextos que acompanham o texto fonte. Por último, cabe destacar que, apesar de não ter sido explicitado, pode inferir-se pelos agradecimentos dos editores que a primeira edição contou com o patrocínio do estado do Rio Grande do Sul.

A segunda tradução foi realizada por Leopoldo Collor Jobim (Rio de Janeiro, 1945) e publicada em 1980 pela Universidade de Caxias do Sul, em uma única edição monolíngue e que inclui apenas *A ida*. De aproximadamente 100 páginas, sem ilustrações nem glossário, sem os paratextos que acompanham o texto fonte, mas apresentando um breve prefácio do tradutor e uma Introdução de Guilhermino Cesar, a obra encontra-se disponível em sebos físicos e virtuais, e na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

A terceira tradução foi realizada por Walmir Ayala (Porto Alegre, 1933 – Rio de Janeiro, 1991) e publicada em 1991 pela Ediouro, no Rio de Janeiro. A edição inclui *A ida* e *A volta* e um prefácio do tradutor. Foram omitidos os paratextos que acompanham o texto fonte, e não foram adicionados outros paratextos. O prefácio a cargo do tradutor (“Sobre Martín Fierro”) tinha sido publicado em uma versão ampliada já em 1989 sob o título “A tradução de Martín Fierro” na Revista Letras de Hoje da PUC-RS. Na capa, Walmir Ayala é identificado como autor de uma “tradução livre”.

A tradução de Walmir Ayala foi publicada em uma única edição, e não há exemplares disponíveis em sebos físicos ou virtuais. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro não conta com um exemplar no catálogo. Utilizei para a presente pesquisa um exemplar disponibilizado pela Biblioteca do Instituto Cervantes do Rio de Janeiro.

A quarta tradução foi realizada por Paulo Bentancur (Santa do Livramento, 1957). O lançamento oficial aconteceu em janeiro de 2012. A edição bilíngue *Martín Fierro* teve o patrocínio da Petrobrás e do Governo do Estado de Rio Grande do Sul. Segundo notícias do lançamento, a edição foi disponibilizada em bibliotecas escolares e instituições como o Centro de Integração do Mercosul, em Pelotas, e o Núcleo de Estudos Fronteiriços, em Santana do Livramento. A obra não foi disponibilizada para aquisição em livrarias ou on-line, nem consta nos catálogos da Biblioteca Nacional.

A quinta tradução foi realizada por Antonio Augusto “Nico” Fagundes (Alegrete, 1934 – Porto Alegre, 2015). Publicada em dezembro de 2012 pela Editora da Cidade em Porto Alegre, o lançamento oficial dessa edição bilíngue aconteceu em março de 2013. Foi patrocinada pela Prefeitura de Porto Alegre e encontra-se ainda disponível na internet e em livrarias. A edição inclui as duas partes do poema e dois dos paratextos que acompanham o texto fonte: a “Carta a Zoilo Miguens” e “Quatro palavras de conversa com os leitores”, ambos os textos traduzidos por Carin Brizola Weber; um glossário da tradução, cujo autor não é indicado; ilustrações de Juan Manuel Blanes e Prilidiano Pueyrredón, selecionadas por Flávio Wild; a “Apresentação da tradução de Nico Fagundes” a cargo de Luís Augusto Fischer, supervisor editorial, texto que é antes a apresentação da obra e do gênero gauchesco, do que uma referência sobre a tradução; as palavras do tradutor em “Martín Fierro e o Rio Grande do Sul”; e, nas orelhas, resenhas de Sergius Gonzaga e Márcio Pinheiro.

A mais recente tradução foi realizada por Ciro Correia França, publicada em 2013 pela editora Travessa dos editores e lançada em junho de 2014 em Curitiba. Trata-se de uma edição bilíngue com ilustrações de Osvalter Urbinati.

Por último, existe uma adaptação infanto-juvenil da obra, realizada por José Angeli e amplamente disponível em sebos e na internet. Publicada em 1991 pela editora Scipione, a obra, de 96 páginas, narra, em prosa, episódios de *A ida* e de *A volta* de *Martín Fierro*, incorporando alguns trechos do poema e ilustrações de Regina Wilke.

Das sete reescritas de *Martín Fierro* mencionadas, o presente trabalho levará em consideração a adaptação infanto-juvenil de Angelis e as traduções de Nogueira Leiria, Collor Jobim, Ayala e Fagundes. Quanto às traduções de Bentancur e de Correia França, a primeira foi descartada por falta de um exemplar disponível para

a análise¹ e a segunda não foi incluída pelo fato do lançamento ter sido posterior à delimitação do corpus que abarca a presente pesquisa.

4.2

A textura dos paratextos

Como já foi observado, tanto *A ida* quanto *A volta* de *Martín Fierro* incluíram paratextos autorias e alográficos nas edições *princeps* da obra que continuam sendo incluídos nas edições contemporâneas da cultura fonte, na medida em que se considera que fazem parte da obra, sendo indispensáveis para sua cabal compreensão (Prieto, 2011). As reescritas brasileiras analisadas, em sua maioria, não incluem os paratextos do texto fonte, mas agregam paratextos criados especialmente para tais edições. Com o objetivo de facilitar a compreensão das funções e variedade dos paratextos, realizou-se um levantamento dos paratextos originais que aparecem nas reescritas brasileiras analisadas e que será incluído no Anexo 1 (“Paratextos do texto fonte incluídos nas reescritas brasileiras de *Martín Fierro*”).

Os paratextos que acompanham as traduções e a adaptação analisadas compõem parte do *corpus* da presente pesquisa e serão analisados neste capítulo sob vários aspectos, desde a sua presença ou ausência até o discurso que constroem sobre o personagem principal da obra. De um lado, a inclusão ou omissão dos paratextos que acompanham o texto fonte é significativa. De outro, os paratextos redigidos especialmente para as reescritas brasileiras aportam nuances e se inclinam para determinadas interpretações sobre a obra. Ambos os procedimentos constituem formas de exercer o poder de influir no cânone literário, faculdade intrínseca às reescritas. A presente seção concentra-se nos paratextos das reescritas brasileiras que constroem uma imagem do protagonista da obra.

¹ A obra não está disponível nas bibliotecas municipais da cidade Santana do Livramento, de onde são nativos tradutor e editor, nem na de Porto Alegre, capital do estado. Os catálogos foram consultados on-line e telefonicamente. Segundo notícias do lançamento, a edição estaria disponível na biblioteca de Letras da Universidade Federal de Pelotas. Feita a consulta telefonicamente, confirmaram que a obra nunca foi doada, caso contrário, já estaria no catálogo. Também segundo notícias do lançamento da obra, exemplares teriam sido doados à biblioteca do Centro de Integração do Mercosul, em Santana de Livramento, e ao Centro de Integração do Mercosul em Pelotas. Tendo sido consultados por e-mail e telefonicamente, não houve respostas afirmativas sobre a existência do livro em catálogos. Por último, o tradutor, Paulo Bentancur, foi consultado em duas ocasiões via e-mail, sem resposta, e foram consultados 22 Centros de Tradições Gaúchas (CTG) através de Facebook, com apenas uma resposta, negativa.

Indagar sobre as imagens do gaúcho Martín Fierro projetadas pelas reescritas brasileiras obriga a refletir sobre a questão das identidades. De um lado, porque, como os Estudos Descritivos da Tradução alertam, toda reescrita leva as marcas ideológicas da cultura alvo que a produziu; e, de outro, porque no Rio Grande do Sul (estado onde foram publicadas cinco das seis reescritas brasileiras da obra, e quatro das cinco analisadas aqui), a figura do gaúcho campeiro tem um lugar excepcional. De acordo com Verli Petri, “o gaúcho é concebido como uma designação que traz em si marcas de um processo social, histórico, político, económico e cultural, próprio da fundação e desenvolvimento do Rio Grande do Sul e da região” (Petri, 2008, *apud* Tatsch, 2013, p. 61). Ainda mais, acrescenta Tatsch, a figura do gaúcho campeiro é fundamental na medida em que age como um porta-voz, conceito que toma de Pêcheux e complementa com a análise de Venturini (2008). Como porta-voz, o gaúcho campeiro

fala a partir da coletividade, do lugar social ocupado pelo grupo que representa como pessoa autorizada (...) fala pelo povo (...) e também fala para o adversário (...). É responsável pelo que é dito a partir dos lugares da memória, distribuindo os saberes e os dizeres que atualizam a memória, possibilitando assim, a constituição de uma coletividade, um “nós” que organiza e atualiza a memória. (Tatsch, 2013, p. 67)

A análise aqui proposta baseia-se, de acordo com um olhar antiessencialista, no pressuposto de que as identidades são definidas por sistemas culturais de representação e construídas através de sistemas classificatórios (Woodward, 2004). Nesse sentido, a identidade em questão, o gaúcho platino e sul-rio-grandense, foi construída em grande medida pelos discursos histórico e literário (De Campos, 2008). Adicionalmente, *Martín Fierro*, como foi comentado no capítulo anterior, apresenta um sistema classificatório que opõe os gaúchos a outros grupos marginalizados da sociedade – os negros, os índios e os estrangeiros. Além disso, na obra todos os grupos marginalizados opõem-se à nova ordem que advém com a modernização político-econômica da Argentina no século XIX. Em razão de tal sistema classificatório, a obra, no sistema de origem, é interpretada como a representação de uma luta de todos contra todos, onde o protagonista gaúcho é tido como vítima de uma ordem social injusta e como um herói, na medida em que, com algum sucesso, tenta rebelar-se contra seu destino.

A seguir, serão analisados todos os paratextos criados especialmente para as reescritas brasileiras que oferecem uma imagem de Fierro e que tendem a ecoar essa interpretação tradicional do sistema fonte ou, então, a rejeitá-la:

A tradução de Nogueira Leiria – publicada pela primeira vez no ano do centenário da primeira parte do poema, edição a que seguiram outras oito, dados que evidenciam o sucesso que atingiu – é acompanhada por vários paratextos. Dentre eles, dois fazem referência à figura do gaúcho.

Segundo Roberto Mara, *Martín Fierro* é uma obra universal como *Os Lusíadas* e *A Divina Comédia*, na medida em que os personagens são símbolos e não seres:

Cada vez que uma lei é aplicada injustamente, nasce um Martín Fierro, um Cruz, um Picardía... Rebelde contra a justiça, jamais contra o amor. Nem vingador de pecados velhos nem profeta de desajustes. Apenas, humanamente, pelo instinto de conservação que o desejo de sobreviver lhe injeta, defende-se lutando, cantando e chorando aquilo que o sacrifica. (Mara, 1973, p. 6)

Gómez Del Arroyo, por sua vez, concede um testemunho da interpretação que o tradutor e seus colegas do mundo das letras davam à obra durante os anos de preparação da tradução, processo que acompanharam:

Compreendíamos a lei de Martín Fierro, lei da honestidade natural, às vezes bárbara, enfrentando a lei dos interesses criados, não menos bárbara; luta de incompreensões e violência, em desfavor do mais fraco. Mais fraco em poder, não em senso inato de justiça. Sentíamos a clara atualidade de conceitos, a construir o maior acervo da filosofia do homem dos pampas.

Martín Fierro foi o inconformado. Este gaúcho andarego é contestação secular. Decorridos cem anos – ressalvadas as diferenças de época e as peculiaridades ambientais – ainda se afigurava viva a luta do homem telúrico, visceralmente honesto, em conflito com as estruturas dominantes. Aí reside o sintonismo (sic) universal de Martín Fierro e sua contemporaneidade através de gerações. (Arroyo, 1973, p. 18)

Ambos os comentários destacam a veia política do texto, que encena uma acirrada luta social, cujo protagonista é o gaúcho, e lança um protesto contra o regime político liberal e oligárquico. Adicionalmente, a vigência dos assuntos abordados pela obra cem anos depois de sua publicação é argumentada principalmente por referência à sua universalidade e, também, à cultura compartilhada pelos habitantes dos pampas brasileiros, uruguaios e argentinos.

Três paratextos acompanham a tradução de Leopoldo Jobim: uma apresentação da edição a cargo de Raul Bopp, que fez a revisão, na orelha; a “Nota Introdutória”, assinada pelo tradutor; e o ensaio “Amigos e inimigos de *Martín Fierro*”, redigido por Guilhermino Cesar. Enquanto o primeiro paratexto mencionado não apresenta observações sobre a imagem do personagem principal, do segundo e do terceiro podem ser depreendidas imagens contraditórias.

Na breve “Nota Introdutória”, Leopoldo Jobim afirma sobre a trama da obra

e sobre o protagonista:

Pouco importa que a ação se passe na outra margem do Paraná; a saga adquiriu significado universal pois narra a opressão de um homem cuja dignidade foi ultrajada e descreve a humilhação e as desditas que sofreu em uma sociedade onde campeava a tirania. Sua coragem ao reagir e sua canção de revolta constituem um hino imperecível em favor da liberdade. (Jobim, 1980, p. 5)

Em sintonia com a imagem da obra que oferecem Mara e Del Arroyo, Jobim enfatiza o caráter universal de *Martín Fierro* e destaca o valor simbólico do argumento, que representa a luta pela liberdade, e sua índole louvável.

Diferentemente, em seu ensaio de dezesseis páginas, Guilhermino César explora duas interpretações que a obra suscitou na cultura de origem: de um lado, o gaúcho como mito fundante da nacionalidade argentina, tese que desmente, e, de outro, a interpretação literário-sociológica que Ezequiel Martínez Estrada publicou em *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948). Em consonância com uma das teses desse renomado ensaísta da década de 1940, César salienta, dentre os variados traços e nuances que o autor outorgou ao personagem, a rejeição pelo índio. A ênfase concedida a tal aspecto, e a desconsideração de outros, o levam a afirmar que *Martín Fierro* exprime a aliança do autor com o opressor. Segundo Guilhermino Cesar, o poema de Hernández foge do alcance ético das verdadeiras obras universais:

Constitui, porém, uma exceção bradante essa aliança da poesia com o opressor (o branco) contra o oprimido (o índio). Pois a tendência universal da literatura é para defender o mais fraco; nesse caso, o homem nativo, fosse o arcabuzado na época da Conquista, fosse o chacinado mais tarde, depois da Independência, pelos gaúchos de Rosas. (Cesar, 1980, p. 7-8)

A argumentação de Cesar – cujos alicerces não passam de uma afirmação categórica que envolve uma discussão nunca acabada sobre a ética da função da literatura – constitui um juízo moral sobre a obra, sobre o autor e sobre a literatura argentina baseado nas ações de um personagem. Apesar de reconhecer por momentos que Fierro é obrigado a prestar serviço na fronteira, Guilhermino Cesar não se poupa de afirmar, tendenciosamente, que o personagem “participa das expedições militares contra as tribos com a esportividade do caçador. Não vê imagem, nem sentimento de criatura humana, em seus inimigos” (Cesar, 1980, p. 8). E sobre o autor, afirma que “Hernández não se decide moralmente a favor de nenhuma das partes em conflito: o gaúcho e o índio. E toda a estrutura do poema, no canto III de *A ida*, se arma para justificar a matança do aborígine” (Cesar, 1980,

p. 8).

Por sua vez, a tradução de Antonio Augusto Fagundes apresenta três paratextos em que é mencionada a figura do gaúcho. Enquanto Luís Augusto Fisher, autor do ensaio crítico sobre a literatura gauchesca e sobre a obra, mantém-se neutro e objetivo ao falar sobre os gaúchos como classe social e sobre Martín Fierro enquanto personagem, Sergius Gonzaga, na orelha da capa, descreve *Martín Fierro* como:

síntese feliz entre a temática campeira (costumes e linguagem), a denúncia política e moral, especialmente na primeira parte do poema, e o registro de episódios brutais da expansão modernizadora argentina, à custa do genocídio de tribos indígenas e da incorporação dos últimos gaúchos às hostes oficialistas. (Gonzaga, 2012, não paginado)

O próprio tradutor formula as declarações provavelmente menos canônicas, do ponto de vista do sistema fonte, sobre o personagem:

Martín Fierro, por seu lado, não era um herói “sans peur y sans reproche” de um Rolando ou de um Olivério. Ele passa o tempo todo cheio de autocomiseração, acusando todo mundo, embriagando-se e matando e, quando perseguido pela Justiça, sempre põe as culpas (sic) na autoridade. Não compreendeu o índio, nem mesmo tendo vivido com eles quando foi rejeitado pelos brancos – seus iguais. E com certeza, tampouco compreendeu o negro, pois matou um sem motivo, e quando encontrou com outro sempre destacou que seu adversário era negro. Quando muito amenizava o epíteto – negro –, chamando-o de “moreno”. Por isso e por outras razões Martín Fierro não é meu herói predileto. 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. Como se não bastasse, em nenhum momento sente falta de mulher... Oscilando entre a depressão e o ódio, Martín Fierro é um homem perigoso, bipolar diríamos hoje. (Fagundes, 2012, p. 36)

Os fragmentos supracitados apontam as divergências quanto à imagem do protagonista da obra construídas pelos três paratextos da edição de 2012. De um lado, Fagundes descreve o personagem destacando-lhe os aspectos anti-heroicos, insinuando uma rejeição ética e explicitando a incapacidade de identificar-se com ele na medida em que o personagem e o tradutor supostamente pertencem à mesma cultura. De outro, Gonzaga, sem referir-se diretamente ao protagonista, oferece uma interpretação geral dos propósitos do autor e informações sobre o contexto que deu origem à obra, encaminhando o leitor, em certa medida, a uma leitura menos dicotômica sobre o personagem, tecida com os fios da história e da ideologia que subjazem à obra.

Semelhantemente, Fischer aporta elementos de peso para a compreensão e valorização da literatura gauchesca platina – em suas fases política e social –, sobre

o realismo de Hernández, sobre as funções predominantes de *A ida* e de *A volta* e sobre as diferenças na representação dos grupos sociais autóctones na literatura argentina e brasileira. O ensaio, que se debruça sobre a grande acolhida que o texto teve na cultura de origem e a rejeição dos grupos letrados perante a incompreensão da língua gauchesca, não faz nenhuma referência às discussões sobre o heroísmo e o anti-heroísmo do protagonista, que também sobrevieram com a publicação da obra na Argentina. Contudo, o discernimento que oferece sobre a evolução do gênero e sobre a obra contribuem, como no caso de Gonzaga, para compor uma visão do personagem menos dicotômica do que a construída por Fagundes.

A tradução de Walmir Ayala, por sua vez, com um breve paratexto redigido pelo tradutor, não faz referência ao protagonista nem tampouco à função de denúncia social da obra. Há, somente, referências à língua do poema e sua tradução.

Por último, a adaptação infanto-juvenil de Angelis inclui, além dos paratextos não verbais, dois paratextos a modo de apresentação biográfica: *Quem foi José Hernández?* (Hernández, 1991, p. 3-4) e *Quem foi José Angeli?* (Hernández, 1991, p. 96). Do primeiro prefácio é possível depreender uma imagem do protagonista da obra e dos gaúchos platinos em geral sempre fortemente associada à figura do autor do texto fonte.

Em relação ao jornal *O Rio da Prata*, de Hernández, veículo de transmissão de suas denúncias perante as políticas antigaúchas do governo de Sarmiento, o autor do prefácio, anônimo, declara que:

Nesse jornal começaram a aparecer as primeiras denúncias contra a dura vida do gaúcho das fronteiras que, além de ser ignorado pelas autoridades, vivia a mercê da instabilidade dessas fronteiras que retrocediam ou avançavam, dependendo da situação militar e econômica de cada momento. (Hernández, 1991, p. 4)

E, mais adiante, traçando um paralelismo entre a vida do autor e o personagem, declara que “como Martín Fierro, Hernández revela o homem que viveu intensamente, mesmo sob as maiores adversidades” (Hernández, 1991, p. 4). Em conclusão, pode-se deduzir que a imagem geral dos gaúchos projetada pelos paratextos verbais da reescrita de Angeli é a de um povo sofrido, e a de Martín Fierro, um gaúcho aventureiro.

Os paratextos das traduções a serem estudadas apresentam uma interessante tessitura. A imagem de Martín Fierro é esboçada a partir de diversos enfoques, o que produz diferentes resultados. As interpretações sobre a obra como denúncia

social e de Fierro como representante de uma classe social sofrida e contestadora convivem com outras que o concebem como um anti-herói, entre cujos traços destaca-se o racismo acirrado. O destaque para as atitudes racistas do personagem aponta diretamente para o sistema classificatório de identidades que a obra propõe e abre uma interrogação sobre as causas que levaram alguns agentes de reescrita a interpretar o texto de uma forma mais próxima à que costuma lhe ser atribuída na cultura de origem, enquanto outros sustentam uma posição contrária.

Adicionalmente, o fato de as divergências de posições acontecerem entre autores de paratextos de uma mesma reescrita (é o caso das edições com, respectivamente, as traduções de Jobim e de Fagundes) levanta uma questão sobre a função dos paratextos. Segundo Gérard Genette (2009), as funções básicas dos paratextos são, de um lado, informar e interpretar e, de outro, argumentar e persuadir. Enquanto nas capas, quartas capas e orelhas predomina a função argumentativa – já que visam captar a atenção do leitor potencial e ganhá-lo – em prefácios, prólogos e posfácios a tendência é fornecer informações sobre a obra e reforçar a interpretação do texto que o autor deseja privilegiar. Tal função de reforço compensa a ausência de um contexto compartilhado entre o autor e o público. A informação biográfica, o entroncamento da obra em determinadas tradições literárias, as ilustrações, são algumas das estratégias vinculadas a essa função.

Nos paratextos do texto fonte, como foi comentado no capítulo anterior e pode-se observar no Anexo “Paratextos do texto fonte incluídos nas reescritas brasileiras de *Martín Fierro*”, predomina a função de orientação da leitura e uma justificação de parte do autor. Tais paratextos foram completamente omitidos nas reescritas brasileiras, com exceção da edição com a tradução de Fagundes, que inclui os dois mais relevantes no sistema literário de origem. Dessa forma, há reescritas brasileiras de *Martín Fierro* que:

- a) omitiram os paratextos do texto fonte, mas incluíram outros que orientam para uma interpretação relativamente afim, como as edições com, respectivamente, a tradução de Nogueira Leiria e a adaptação de José Angelis.
- b) omitiram os paratextos do texto fonte e não incluíram outros que orientassem a leitura, como acontece com a edição que traz a tradução de Walmir Ayala.
- c) omitiram os paratextos do texto fonte e incluíram outros paratextos que orientam a leitura de forma contraditória, como é do caso da edição com a tradução de Collor Jobim, onde as avaliações da obra feitas pelo tradutor

e por Guilhermino César dissentem.

- d) não omitiram os paratextos do texto fonte e incluíram outros paratextos que orientam a leitura de forma contraditória, como é do caso da edição com a tradução de Fagundes, em que o prefácio do tradutor contradiz os paratextos do texto fonte; a introdução do especialista na matéria, Luís Augusto Fischer; e o paratexto encomiástico de Sergius Gonzaga, na orelha.

As contradições em torno da imagem do gaúcho Martín Fierro – e, como corolário, em torno da valorização da obra – vão em cheio contra as finalidades atribuídas aos paratextos pelos pesquisadores, na medida em que atentam contra a função informativa e podem prejudicar a função argumentativa. Por trás de tal desvirtuamento de pautas editoriais universais deve, necessariamente, haver razões de peso que possam justificar tal fato. As possíveis causas das discrepâncias observadas serão exploradas nas próximas seções.

4.3

A construção de um mito

As contradições que podem ser observadas a respeito da imagem de Martín Fierro nos paratextos têm como precedente a flutuação de conotações que a palavra “gaúcho” acolheu durante sua evolução, tanto em espanhol quanto em português, de começos do século XVII ao século XIX. O processo de construção da identidade do gaúcho começou logo que os indivíduos que compunham o grupo ganharam visibilidade.

4.3.1

Etimologia de um gentílico

A mais antiga referência sobre os gaúchos data de 1771. Um cronista de viagens espanhol, cujo pseudônimo era Concolocorvo, identificava a população gaúcha como uma “multidão de folgazões” (Concolocorvo *apud* Campra, 2013, p. 9). Em 1787, José de Saldanha registrava a seguinte definição em seu *Diário Resumido*:

Gauches, palavra Hespanhola usada neste paiz para expressar aos vagabundos, ou ladroens do campo, quais vaqueiros, costumados a matar os touros chimarroens, a sacar-lhes o couro, e a leva-los ocultamente as povoaçõens, para a venda ou troca por outros gêneros. (Saldanha *apud* De Campos, 2008)

Segundo as pesquisas realizadas por De Campos (2008), pode-se deduzir que

gaúchos e vaqueiros realizavam as mesmas atividades, e a palavra “gaúcho” servia para diferenciar os sujeitos que as exerciam ilegalmente. Tal definição era válida para os gaúchos rio-grandenses e platinos dado que o contrabando de produtos pecuários – que se servia de sua mão de obra especializada – tinha como principais destinos os portos de Rio Grande e Mar del Plata.

No Brasil, o comércio ilegal de tais produtos no Rio Grande do Sul foi incentivado durante muito tempo pelo governo e favorecido pelo Tratado de Santo Ildefonso, de 1777, que estabeleceu que entre o território português e o espanhol haveria uma porção de terra sem posse, para evitar os intermináveis conflitos de fronteira. Embora o propósito fosse eliminar o contrabando entre as colônias, a falta de vigilância e a numerosa quantidade de gado livre acabou incentivando os contrabandistas.

Com o tempo, à medida que o trabalho foi sendo estruturado dentro das estâncias, o gaúcho rio-grandense foi forçado a tornar-se peão. Como empregado, e, portanto, “civilizado”, o gaúcho deixou de ser considerado um marginal, e a palavra “gaúcho” ganhou novas significações. Aos atributos de aventureiro que o antigo gaúcho possuía adicionou-se a respeitabilidade do peão.

Ainda segundo De Campos, as contínuas lutas de fronteira dos habitantes do Rio Grande do Sul com os espanhóis foram responsáveis pela militarização da sociedade. Qualquer cidadão tornava-se um soldado potencial. O Império Português, incapaz de defender o território, conferiu patentes militares aos estancieiros melhor estruturados e mais influentes. Peões, índios e gaúchos eram alistados para formar exércitos mercenários que resguardavam as fronteiras e, por vezes, saqueavam os rebanhos espanhóis. Nessa situação, misturavam-se a necessidade de defender a fronteira brasileira com a necessidade de defender o território particular. Além disso, por vezes, a elite rio-grandense aproveitou a fraqueza da Coroa Portuguesa para fortalecer-se e usufruir o poder concedido, o que gerou choques com o poder central. Foi nesse contexto que a palavra “gaúcho” adquiriu ainda novas conotações:

Nessa virada, de bandido, ladrão e nômade, para peão de estância ou agregado, colou-se a esse novo sentido um conceito mítico de heroísmo e cavalheirismo (...) Esse “colorido encomiástico” (...) persiste quando a palavra é generalizada para nome gentílico. Gaúcho passa então a denotar rio-grandense, mas carregará consigo, por bom tempo ainda, a conotação mítica do herói regional, valente e honrado cavaleiro. (Leite, 1978, p. 149)

4.3.2

Quando o gaúcho campeiro se torna personagem literário

O discurso literário e o discurso historiográfico foram os principais responsáveis pela cristalização de uma imagem favorável do gaúcho no Brasil. De fato, as duas primeiras obras literárias que tiveram o gaúcho como personagem bastaram para instaurar o mito do gaúcho herói. Elas foram publicadas em 1870 e 1872, respectivamente: *O gaúcho. Romance brasileiro*, de José de Alencar, e *O vaqueano*, de Apolinário Porto-Alegre.

Com o advento da Independência a identidade do povo brasileiro – agora desvinculado de Portugal, a antiga mãe pátria e cultura de referência – começou a ser questionada. Perante as evidentes diferenças regionais e a necessidade de uma unidade identitária, houve tentativas de apresentar os tipos de cada região através de imagens brandas que facilitassem a aceitação do diferente como compatriota. O projeto de viés romântico de José de Alencar se enquadra nesse contexto. *O gaúcho. Romance brasileiro*, como o título explicita, tinha como objetivo, da mesma forma que obras como *O sertanejo*, criar uma identidade nacional a partir das diversidades culturais do Brasil. O projeto ideológico do autor se faz evidente na obra, que “busca apresentar uma imagem de bravura, patriotismo, honra e liberdade” da “província ainda distante da cultura do império nacional” (De Campos, 2008, p. 30). A forma de representação do gaúcho definida por Alencar ainda tem consequências na representação de outros tipos sociais:

Ao mostrar o gaúcho vaqueano que vive no lombo do cavalo a riscar o pampa de ponta a ponta, [Alencar] oculta o trabalho do peão de estâncias, o escravo das charqueadas, os imigrantes europeus do Vale de Sinos e de Porto Alegre. Oculta as profundas crises vividas pela economia rio-grandense durante a revolução, as famílias e estâncias devastadas pela luta. Esconde a situação delicada que vivia o império devido às revoluções provinciais, as dificuldades políticas causadas pelo abandono do trono pelo imperador, pelo problema da maioria do príncipe regente. Ao idealizar uma figura e uma realidade, o autor acaba por valorizar uma ideologia em detrimento das realidades vividas pela província em questão. (De Campos, 2008, p. 30-31)

Dois anos após a publicação da obra de Alencar, que teve repercussão nacional dado o prestígio do autor, Apolinário Porto-Alegre publicou *O vaqueano*. O romance corrobora a ideologia já veiculada por Alencar, porém, faz alguns ajustes para expressar a cultura rio-grandense com maior propriedade, visto que o autor de *O gaúcho* tinha cometido algumas imprecisões. O próprio título da obra reflete as diferenças: Porto-Alegre prefere a designação “vaqueano” a “gaúcho”

porque a última ainda tinha traços pejorativos na época de publicação da obra. Alencar desconhecia tais precisões de sentido.

O vaqueano introduz personagens que não apareciam em *O gaúcho*: os escravos, os índios, sempre retratados como heróis, e os soldados farroupilhas de todas as hierarquias convivendo em acampamentos. Como resultado, a imagem do gaúcho foi exaltada, e o mito da democracia do pampa (onde todos trabalham e defendem a fronteira em igualdade de condições) foi instaurado. Dessa forma, a obra projeta a ideologia da elite provinciana e satisfaz a necessidade “de se fazer regional e nacional ao mesmo tempo”. Enquanto “o nacional lhe garante os benefícios de um grande país com poder centralizado”, “o regional fortalece as culturas e garante poder para as elites locais. Assim a literatura encaminhava ao mundo urbano o gaúcho idealizado” (De Campos, 2008, p. 32).

As representações míticas do gaúcho inauguradas por Alencar e Porto Alegre na literatura brasileira têm uma poderosa projeção até o presente no regionalismo sul-rio-grandense e, enquanto produtos do sistema literário, se relacionam com elementos de outros sistemas da cultura alvo das reescritas de *Martín Fierro*, como será estudado a seguir.

4.4

Um jogo de espelhamento

4.4.1

A autoidentificação

Do mesmo jeito que as flutuações semânticas da palavra “gaúcho” acabam transformando-a num gentílico, as divergências de interpretações observadas nos paratextos das reescritas brasileiras apontam para a problemática da construção das identidades. Tal relação é confirmada:

- a) pelas constantes afirmações de elementos culturais comuns entre as culturas de origem e de chegada;
- b) pela construção de um discurso de autoidentificação entre o autor do texto fonte e a cultura dos gaúchos campeiros (rio-grandenses e platinos), e entre os autores dos paratextos e Hernández.

A tradução de Nogueira Leiria – que foi publicada postumamente e que não inclui nenhum paratexto assinado pelo tradutor – apresenta uma imagem

interessante do autor da reescrita, especialmente em *Nogueira Leiria e a tradução de Martín Fierro* (Martins, 1973) e, em menor medida, em *Nogueira Leiria, a querência e Martín Fierro* (Del Arroyo, 1973). Dados bibliográficos do tradutor são apresentados em ambos os paratextos, destacando o demorado processo de elaboração da tradução – que levou vinte anos –, sua condição de poeta saudosos da terra e a querência do pago como sentimento que determinou sua vida pessoal e profissional.

José Salgado Martins esboça o perfil do tradutor, que não pode apresentar-se a si mesmo, da seguinte forma:

Originário da campanha gaúcha, nascido na cidade de São Francisco de Assis, Nogueira Leiria denunciava, de logo, a origem campesina a que se apegava amorosamente.

Órfão de mãe, ainda na infância, foi alvo especial do carinho paterno. Muito cedo se tornaria exímio campeiro. Sempre na companhia de seu pai, viveu os primeiros anos na estância do Recreio (...) Quando mais crescido, passou a acompanhar o pai, nas andanças e tropeadas, especialmente pela região de Missões.

Cruzou e recruzou, ainda gurisote, no lombo do cavalo, o vasto território que se estende das areias brancas do Ibicuí às barracas do Uruguai. Conheceu a campanha gaúcha na moldura de seu ambiente geográfico e ecológico, sob a variante das estações e dos diferentes matizes que o dia e a noite imprime na paisagem (...) Poder-se-ia dizer de Nogueira Leiria que ele encarnava aquele personagem de *Alma Bárbara*, de Alcides Maya, o qual “sempre fora um espelho dos seus pagos, conhecidos por ele, desde criança, passada a passada de cavalo. Entre a sua pessoa e as coisas e os seres circunstantes havia uma parecença que ia do físico ao moral (...)” Na ternura com que introvertia em si mesmo a querência, havia algo do amor materno que cedo perdera (...)

A guerra civil que o surpreendera ainda adolescente e da qual participaram seu pai e seus tios, (sic) deixou na sua retina e na sua alma os laivos do sofrimento e do heroísmo. (Martins, 1973, p.11)

A identidade que o autor do paratexto constrói de Nogueira Leiria inclui alguns dos *tópos* que conformam o mito do gaúcho herói: a querência do pago, já mencionada, e a assimilação do gaúcho e o meio que o circunda, nos planos físicos e moral. Trata-se de uma clara tentativa de identificar o tradutor com as representações míticas do gaúcho campeiro, estratégia que fica evidente com a comparação realizada de Nogueira Leiria com o protagonista de *Alma Bárbara*. Há também uma referência à condição guerreira do gaúcho que, muito embora Nogueira Leiria não tenha tido a oportunidade de explorar por ser muito jovem, testemunhou através de seus ancestrais próximos. Dessa informação pode-se inferir que o tradutor possui potencialmente a condição guerreira do gaúcho.

No mesmo paratexto, segue-se uma segunda identificação (que o leitor pode antecipar pelos dados bibliográficos oferecidos e que acaba sendo explicitada por

Martins) entre o autor da reescrita e o autor do texto fonte, novamente dando destaque ao aspecto biográfico:

Há algumas coincidências que me parece interessante ressaltar, entre a vida de José Hernández e daquele que lhe traduziu os versos para nossa língua.

Também o imortal autor de *Martín Fierro* ficou órfão de mãe aos nove anos de idade. *Y su padre, mayordomo en establecimientos ganaderos de Rosas*, como escreve um de seus biógrafos, *se lo lleva con él a las últimas estancias del sur de la provincia, lejos de la vida urbana y más lejos aún del mundo literario al que había asomado sus ojos precozmente... Todo lo que la pampa encierra se va filtrando lentamente en su espíritu, hasta identificarse con él.*

Apesar da vida tumultuária e aventureira de Hernández que não lhe permitiu estudos regulares, alcançou ele bom nível cultural. Foi periodista, pregador de avançado ideário político, no seu tempo.

Nogueira Leiria era bacharel pela Faculdade de Direito de Porto Alegre. Jornalista, orador, ensaísta e poeta. Sabia tanto versejar na linguagem rude dos “payadores”, como na língua culta e apurada das academias e dos salões.

O que verdadeiramente os aproxima é a identificação entre o poeta e vida campeira, a integração íntima entre os motivos e a alma que os interpreta. Por isso ambos são a expressão de seu povo. (Martins, 1973, p. 12-13)

Segundo Martins, as coincidências nas biografias de Hernández e de Nogueira Leiria são muito significativas. Ambos transitaram entre o mundo da política, das letras e da campanha. Por serem transeuntes do mundo urbano e do mundo da campanha, mas com inegável apego pelo segundo, podem ser “expressão de seus povos” – Hernández, da campanha argentina e Nogueira Leiria, da rio-grandense. Porque o último é poeta de seu pago e porque teve as mesmas vivências que o autor do texto fonte, é que pode legitimamente traduzi-lo.

Nos paratextos da adaptação de Angeli, pode-se observar a identificação de Hernández com seu personagem: “Como Martín Fierro, Hernández revela o homem que viveu intensamente, mesmo sob as maiores adversidades” (Angeli, 1991, p. 4). Adicionalmente, a identificação do autor da reescrita com o autor do texto fonte fica evidente no paralelo entre os dois paratextos intitulados “Quem foi José Hernández?” e “Quem foi José Angeli?”, dispostos, respectivamente, antes e depois do texto da adaptação, enquadrando-o.

Em tais paratextos a identificação é traçada através do sutil destaque concedido à condição de escritores aventureiros que ambos, Hernández e Angeli, partilham:

Hernández legou à Argentina uma vida repleta de aventuras, sofrimentos e bravura, mas o que deu maior brilho a sua figura foi sua consciência de cidadania, apesar da opressão e da injustiça. (Angeli, 1991, p. 4)

José Angeli Sobrinho é gaúcho e até os quinze anos de idade conviveu com a grande biblioteca de seu pai, onde leu tudo o que encontrou pela frente. Depois disso,

lançou-se à aventura. Foi radialista, fotógrafo, agrimensor, jornalista, relator de publicidade e muitas outras coisas. Como agrimensor acompanhou a migrantes gaúchos pelo sertão do Paraná e topou com colonos desbravadores, jagunços, contrabandistas, grileiros e posseiros. (Angeli, 1991, p. 96)

O paratexto anônimo apresenta o autor da reescrita antes de mais nada como gaúcho. Em segundo lugar, apresenta-se como criança e adolescente amante da leitura, identidade que o aproxima de seus jovens leitores. Em terceiro lugar, apresenta-se como escritor aventureiro, identidade que o aproxima de Hernández: o escritor argentino aprendeu a cultura dos gaúchos com seu pai na fazenda e, além de ser jornalista e escritor, foi soldado da causa federalista; enquanto Angeli herdou do pai o amor pela leitura, viveu aventuras com os gaúchos migrantes, enfrentando contrabandistas, grileiros e posseiros, foi jornalista e é escritor.

A equação implícita parece ser:

Hernández=gaúchos campeiros;

Angeli=Hernández

=> Angeli=gaúchos campeiros

Hernández tinha autoridade para escrever sobre a cultura dos gaúchos porque os conhecia pessoalmente, e Angeli tem autoridade para adaptar a obra gauchesca de Hernández por ser um escritor gaúcho e que também viveu aventuras, ainda que no momento contemporâneo. Repete-se a relação já observada nos paratextos da tradução de Nogueira Leiria, e o resultado final é, novamente, a identificação do autor do paratexto com o gaúcho campeiro – i.e., com sua representação.

Nos paratextos da tradução de Fagundes novamente é possível observar como as identificações entre o autor do texto fonte e da reescrita são tecidas. No paratexto assinado por Fagundes, “*Martín Fierro* e o Rio Grande do Sul”, cujo título antecipa as relações que pretende traçar, lê-se:

Não há gaúcho no Rio Grande do Sul que desconheça “*Martín Fierro*”, a saga de José Hernández. Aliás, o nosso estado está de certa forma intimamente ligado ao poema. Para começar, o poeta iniciou a escrevê-lo quando estava exilado no Brasil, mais precisamente, em Santana do Livramento. O próprio nome do herói é abrigado – “*Fierro*” está mais próximo de “ferro” do que de “hierro”... De resto, a escritora argentina Olga Latour de Botas provou em um livro que existiu de fato no Uruguai um bandoleiro que teria sido a inspiração de Hernández: chamava-se *Martín Fierro*... e andava com capangas brasileiros, muito “conectado” com o Rio Grande do Sul. (Fagundes, 2012, p. 35)

O autor da reescrita pretende, evidentemente, logo, no primeiro parágrafo do paratexto (transcrito na íntegra), traçar a relação entre o estado do Rio Grande do

Sul e a obra de Hernández enfatizando as influências que o primeiro teve na segunda. *Martín Fierro* parece pertencer à cultura sul-rio-grandense, não tanto por ter sido amplamente aceito, mas porque deve a ela a inspiração. Tais declarações resultam forçadas para o leitor entendido, dado que, embora muito se tenha discorrido sobre a possibilidade de Hernández ter começado redigir a obra em Santana do Livramento e até sobre a forma métrica, que alguns afirmaram que foi inspirada na métrica popular brasileira, não existem absolutamente provas sobre isso (Chiappini, 2001). Por outro lado, em espanhol existem ambas as palavras “hierro” e “fierro”, com a diferença de que a segunda é a mais empregada na América Latina, como pode ser conferido no dicionário da Real Academia Espanhola. O nome do personagem não é, portanto, abasileirado, como pretende Fagundes. Por último, o argumento do bandoleiro uruguaio parece ter a dupla função de trazer o herói literário à vida real ao mesmo tempo em que lhe atribui uma nacionalidade. Na obra, Fierro apenas se define como gaúcho, não como argentino, tampouco como gaúcho platino. Isto implica que Fagundes realiza uma transposição de categorias contemporâneas a um personagem que justamente as renegou. Não somente lhe atribui uma (nova) identidade, mas também – e este parece ser o propósito principal – uma identidade mais próxima da cultura de chegada da obra.

O segundo parágrafo do mesmo paratexto mistura novamente os planos da realidade e da ficção e traça a seguinte identificação:

Eu me criei ouvindo estes versos cantados ao violão pelo meu saudoso tio Cantílio Fagundes, um gaúcho autêntico que era até fisicamente a reencarnação do herói. E sempre pensei fazer a tradução do poema, porque os brasileiros de Santa Catarina para cima têm enorme dificuldade em compreender a língua castelhana como é falada na Argentina, sobretudo quando existem termos regionalistas. (Fagundes, 2012, p. 35)

A lembrança do tio saudoso que se parecia fisicamente com Fierro traz novamente o *tópos* da querência e evidencia o apego pelo passado universalmente empregado pelos movimentos tradicionalistas na construção de identidades. Também aparece novamente o apelo aos ancestrais na tentativa de legitimar a tradução: da boca de um gaúcho autêntico, seu tio, Fagundes conheceu, já de criança, os versos de Hernández. O argumento é suspeito, na medida em que se sabe que no poema, por ter sido escrito fundamentalmente em primeira pessoa, não há descrições físicas de Martín Fierro. Atentaria contra a verossimilhança da obra e

também contra as intenções de Hernández de fazer do protagonista um tipo social. Pelo mesmo motivo que sua história e seus sentimentos se confundem com os dos outros gaúchos do livro, Fierro carece de traços físicos que o individualizem.

Já os outros autores de paratextos que procuraram legitimar a reescrita realizada por Fagundes apelaram, em primeiro lugar, ao pertencimento e liderança de Fagundes dentro do movimento denominado Tradicionalismo, no Rio Grande do Sul: “Basta ter em mente que o tradutor é também escritor, com formação acadêmica exigente (graduado em Direito, é mestre em Antropologia Social pela UFRGS), e um líder desse importante segmento cultural, em cujo âmbito desponta como intelectual de relevo” (Fischer, 2012, p. 7). Já na orelha, o texto de Marcio Pinheiro elogiando o labor de Fagundes, “uma das personalidades mais facilmente identificadas com a vida campeira” e “obstinado pesquisador de suas raízes” (Pinheiro, 2012, não paginado) é acompanhado por uma foto onde Fagundes aparece *pilchado* (vestido com as roupas típicas dos gaúchos campeiros) e a cavalo. Em resumo, os paratextos analisados apresentam uma semelhança estrutural: todos apresentam uma série de identificações que, aparentemente, têm a função de autorizar os autores das reescritas e legitimá-las, num mesmo movimento. Se bem que tal fenômeno poderia ser vinculado com o *tópos* de modéstia – frequente nos prefácios autorais e ainda mais de tradutores, em que assume a “função de para-raios” (Carneiro, 2014) –, parece incluir também outros elementos.

Os fatos comentados apontam, em conjunto, para a construção da identidade dos habitantes do Rio Grande do Sul, denominados gaúchos. Por outro lado, dois elementos claramente identificáveis na reescrita mais recente, de Fagundes, apontam para uma intenção programática: de um lado, destaca-se o autor como representante do Tradicionalismo; de outro, declara-se que sua motivação era “fazer a tradução do poema, porque os brasileiros de Santa Catarina para cima têm enorme dificuldade em compreender a língua castelhana como é falada na Argentina, sobretudo quando existem termos regionalistas” (Fagundes, 2012, p. 35). Pode-se deduzir das palavras de Fagundes que a reescrita foi destinada, portanto, principalmente ao público leitor brasileiro que não tem familiaridade com o mundo campeiro e com *Martín Fierro*, como de fato teriam todos no Rio Grande do Sul. Pode-se inferir que a identidade gaúcha procura, com esse tipo de estratégia, não apenas afirmar-se, mas também expandir-se.

4.4.2

O gauchismo

Na contemporaneidade, as identidades encontram-se particularmente em foco. Na era pós-moderna, as práticas sociais, em geral, são continuamente questionadas e reformuladas, e aquelas vinculadas à construção das identidades têm ampla visibilidade. Isso se deve a que as novas subjetividades, que não são mais experimentadas como estáveis, caracterizam-se por serem fragmentárias – i.e., compostas por várias identidades, por vezes não resolvidas e até contraditórias – e precisam ser redefinidas continuamente. Como Stuart Hall salienta, “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida” (Hall, 2006, p. 21).

As culturas nacionais, também construídas por representações e afetadas pelos fenômenos descritos em torno das identidades, são definidas por Hall como “comunidades imaginadas”, expressão que adota de Benedict Anderson:

A nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. (Hall, 2006, p. 48. Grifo do autor)

Ainda mais, as culturas nacionais precisam ser narradas para reafirmar as identidades nacionais:

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (Hall, 2006, p. 49)

Pode-se afirmar que a identidade gaúcha construída e atribuída aos habitantes do Rio Grande do Sul compartilha as estratégias discursivas das culturas nacionais, tal como foram definidas por Hall (2006):

1. A presença de uma narrativa da nação contada e recontada pelo discurso histórico, literário, jornalístico e da cultura popular: No Rio Grande do Sul, numerosos estudos que se debruçaram sobre as próprias narrativas literárias (Chiappini, 1978), históricas (De Campos, 2008), televisivas (Corrêa *et al.*, 2014), radiais (Haussen, 2004), do cinema e da mídia impressa (Escosteguy *et al.*, 2006) corroboraram que tais discursos contribuem para a construção

da identidade gaúcha.

2. A ênfase na tradição, nas origens e na continuidade. O efeito é um apagamento do processo de construção da identidade, cujas origens aparecem como naturais e indiscutíveis: Como assinala Maciel (2005, p. 451), “é em nome da ‘autenticidade’ que existe constante vigilância sobre tudo o que possa ameaçar as tradições gaúchas”. A norma ISO “Tchê”, a “Lei das pilchas” (Lei nº 8813, de 10 de janeiro de 1989), a “Lei do Churrasco” (Lei nº 11.929, de 20 de junho de 2003) visam a preservação das tradições gaúchas, cuja pureza é transmitida de geração em geração e se traduz em “autenticidade”. Por essa razão, é outorgada à relação com os ancestrais a função de justificar o trabalho dos autores das reescritas, cujo exemplo mais acabado é a descrição do tio de Fagundes como “gaúcho autêntico”. Por sua vez, é justamente “a ideia de ‘sobrevivência’, de algo cristalizado no tempo” que faz com que “se perca a dinâmica e o sentido de determinada manifestação cultural” (Maciel, 2005, p. 447), outorgando poder aos detentores do discurso tradicionalista.
3. A invenção da tradição: Ao mesmo tempo que se deve preservar a pureza da tradição, os fundadores do Tradicionalismo foram forçados a preencher lacunas inventando em parte as tradições, como aconteceu com as *pilchas* femininas ou a dança do pezinho (Maciel, 1999). Existe uma complexa relação entre preservar a pureza da tradição, o que implica impedir a todo custo que seja contaminada pela modernidade, e, ao mesmo tempo, reinventá-la.
4. A criação de um mito fundacional que tem a função de “ajudar povos desprivilegiados a conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis” (Hobsbawm e Ranger *apud* Hall, 2006, p. 55). Segundo Hall, por vezes, “eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída” (Hall, 2006, p. 55). Tal parece ser o caso do mito da democracia racial no pampa, instaurado por obras tão antigas como *O vaqueano*:

Consta no texto uma relação amigável entre senhores e escravos, na qual o cativo trabalha por respeito e não por obrigação. Tal afirmação corrobora para

a constituição da ideologia da democracia racial dos pampas, pois afirma que a escravidão foi branda e demonstra um sentimento de coleguismo entre o escravo e o seu patrão, inexistindo no sul uma exploração escravista nos moldes da época. (De Campos, 2008, p. 108)

Não havia nesta relação social nenhuma servidão econômica (...) Patrão e empregado (este último sempre descrito como o peão assalariado e nunca como o escravo ou gaúcho mercenário e contrabandista, como se não existissem cativos e marginais na província) viviam nas mesmas condições de trabalho. (De Campos, 2008, p. 54)

5. Por último, a subsistência da “ideia de um povo ou *folk* puro, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que persiste ou que exercita o poder” (Hall, 2006, p. 56). Tal função é satisfeita pelo gaúcho campeiro, transformado em herói guerreiro e centauro dos pampas, paradigma da identidade rio-grandense, e cuja representação, em concordância com Hall, envolve certo paternalismo, na medida em que

alguém proveniente de outra classe social, com outros valores (embora, na maior parte das vezes, seja proveniente do mesmo território que estuda, muitas vezes o “intelectual local”) que vai ao encontro dos “menos favorecidos” (neste caso as chamadas classes populares” ou camponesas) para estudar sua cultura, tentando preservá-la. (Maciel, 2005, p. 446)

Em suma, a identidade gaúcha, sustentada pela cultura do Rio Grande do Sul, exhibe todas as características das culturas nacionais e é passível, portanto, de experimentar os fenômenos a elas vinculados na contemporaneidade: de um lado, o apagamento das divisões e diferenças intrínsecas a toda comunidade visando preservar a coesão cultural, como propõe Hall (2006). De outro, a necessidade de construir identidades opostas (ou inimigas) como única forma possível de esboçar uma autodefinição, segundo a proposta de Laclau (Gadea, 2008). Adicionalmente, devido a que a identidade gaúcha se reveste de um caráter regional e simultaneamente compartilha as características das culturas nacionais, é preciso refletir sobre os fenômenos da globalização que atingem diferentemente as identidades nacionais e regionais (Hall, 2006).

A globalização – processo de escala global que conecta culturas e sociedades derrubando as fronteiras tradicionalmente representadas como fixas, impermeáveis, e gera, como consequência, uma experiência de maior conectividade – teve, sobretudo a partir da década de 1970, dois impactos nas identidades: de um lado, como resultado do crescente processo de

homogeneização cultural, as culturas nacionais começaram evidenciar um fenômeno de *erosão*. De outro, diversas identidades regionais começaram a ser revigoradas (i.e., através das estratégias discursivas mencionadas) como forma resistência aos fenômenos originados com a globalização. Em consequência, as identidades nacionais conservam seu poder, sobretudo em questões referentes aos direitos civis, mas as identidades regionais e locais foram-se tornando mais significativas. Tal é o caso da identidade gaúcha, como explica Doris Haussen:

com as questões da globalização da economia e a mundialização da cultura, o gaúcho, novamente, é chamado a explicar a sua identidade. E, de novo, busca as suas raízes (reais ou imaginadas) para sobreviver no mundo mais amplo. Dependendo do desafio, o nativo do Rio Grande do Sul vai apresentar-se/sentir-se como “gaúcho” ou como “brasileiro” (ou, quem sabe, cidadão do Mercosul, se este vier a vingar...) e também, como “latino-americano”, revelando as suas múltiplas identidades. O que há de novo, portanto, é a percepção mais expandida da própria identidade e, também, das diferenças. (Haussen, 2004, p. 6)

O gauchismo é um fenômeno originário do Rio Grande do Sul que tem sido amplamente estudado na última década, sendo uma de suas principais referências Maria Eunice Maciel. Parafraseando a especialista, Ceres Brum (2013) define o gauchismo como:

diversas manifestações culturais, que têm o gaúcho como ponto de referência e que jogam sobre essas representações exprimindo um sentimento de pertencimento. Sua diferença com as outras dimensões do regionalismo é que o gauchismo não quer estudar ou escrever sobre o gaúcho, ele pretende oferecer um culto às tradições por encarnação de uma imagem do gaúcho. A personificação do gaúcho efetuada pelos tradicionalistas pretende representar o verdadeiro gaúcho. Eles se dão o título de guardiões de uma pureza em nome de uma autenticidade. (Brum, 2013, p. 650)

Pode-se inferir das palavras da autora que no contexto da cultura sul-rio-grandense, principal produtora e receptora das reescritas de *Martín Fierro* estudadas, convivem a visão essencialista da identidade gaúcha promovida pelo tradicionalismo com uma visão desconstrucionista, como resultado de dois processos que têm se desenvolvido quase paralelamente, nas últimas décadas. De um lado, o movimento tradicionalista – nucleado principalmente nos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) – originou-se a partir da proposta de um grupo de jovens do Colégio Estadual Júlio de Castilho de criar um Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio Estudantil. Em 1948, foi fundado o primeiro CTG (o 35 CTG, nome que faz referência à Revolução Farroupilha), ao qual

se seguiu uma proliferação de centros no estado e, mais tarde, fora dele. Por outro lado, o processo de desconstrução das imagens míticas do gaúcho e do passado rio-grandense começou na década de 1970 no âmbito acadêmico e tem se desenvolvido até hoje (De Campos, 2008).

O tradicionalismo rio-grandense encontra-se organizado. O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é uma sociedade civil sem fins lucrativos, que agrupa mais de 1400 CTGs e visa a “preservação, resgate e desenvolvimento da cultura gaúcha” (www.mtg.org.br). Intelectuais como Maria Eunice Maciel (2005) sustentam que os movimentos tradicionalistas satisfazem as necessidades identitárias do homem atual que precisa reconhecer-se numa tradição. Neste sentido, Brum defende que o MTG, que conta com o Código Ético Tradicionalista (2001), “apresenta uma visão fundamentalista da cultura gaúcha para ser consumida por seus adeptos, ao propor certas soluções integradoras (*uma cultura, uma identidade, uma cidadania*)” (Brum, 2013, p. 653. Grifos no original).

Em relação aos fenômenos experimentados pelas identidades na pós-modernidade descritos por Hall, por um lado, o gauchismo, enquanto identidade regional, confirma a tendência de revigoração perante os efeitos da globalização. O movimento organizado é responsável pelo fortalecimento identitário e pelo desenvolvimento do gauchismo que atravessa as fronteiras do estado e do país. Perante a migração dos gaúchos, “o que mais impressiona é o alto grau de aceitação da cultura gaúcha, pois muitas vezes, além de receber os tradicionalistas, parte das novas comunidades passam a adotar seu estilo de vida” (Weber, 2010, p. 101). Já no exterior, a cultura gaúcha goza de relevante reconhecimento, tendo sido fundados CTGs em países como Estados Unidos, Espanha, Alemanha, Israel, Canadá, dentre outros. Por exemplo, nos Estados Unidos, a principal manifestação cultural representativa do Brasil é a gaúcha, dado que outras, como o carnaval, não são permitidas em escolas, bibliotecas e espaços públicos, enquanto o gauchismo tem acesso livre a todos esses espaços (Weber, 2010).

4.4.3

A necessidade de diferenciação

Por último, resta analisar o comportamento do gauchismo em relação ao

apagamento das diferenças, tal como propõe Hall, e ao sistema classificatório, proposto por Woodward e apresentado em 4.2.

Enquanto identidade extensa que agrupa uma grande quantidade de sujeitos, o gauchismo confirma a tendência ao apagamento das diferenças, instaurado pelo mito da democracia racial nas origens da literatura de tema gauchesco e corroborado contemporaneamente pela presença de discursos refratários. Os mais moderados alertam contra a homogeneização que se procura impor em âmbitos escolares (Freitas et al., 2005), enquanto outros chamam publicamente a atenção para o serviço que o tradicionalismo cumpre para a ideologia dominante, como no caso do radialista Tau Golin (Weber, 2010).

No que refere ao sistema classificatório, é preciso pensar numa escala maior. Pela situação particular do Estado do Rio Grande do Sul em relação ao resto do Brasil, as alteridades são definidas em grande medida pela compreensão e tratamento dado ao fenômeno de ser uma cultura de fronteira.

Cabe esclarecer que, em concordância com os aportes de Stuart Hall e Barbara Woodward sobre a construção de identidades, no presente trabalho o conceito de fronteira foge da abordagem territorial e geopolítica, vinculando-se à abordagem das identidades como uma construção simbólica de pertencimento e definida pela diferença. As fronteiras entre identidades nacionais e regionais são também construções simbólicas que envolvem princípios de reconhecimento por analogia, oposição, correspondências. Entre as fronteiras acontece um “jogo permanente de interpenetrações e conexões variadas” que possibilita “anular o critério do espaço e avançar para o plano dos significados partilhados” (Pesavento, 2002, p. 36).

Por essa razão, o sistema literário brasileiro bebeu em ocasiões das fontes da literatura gauchesca platina para retratar o personagem prototípico do Rio Grande do Sul (Massina, 2002a), o gaúcho, enquanto em outras, enfatizou a alteridade constitutiva do gaúcho platino. Assim, uma corrente historiográfica de autores rejeita toda hipótese de miscigenação do gaúcho sul-rio-grandense com sangue hispânico (De Campo, 2008). Dentre eles, destaca-se Moisés Vellinho, que dedicou seus esforços a desenvolver as diferenças entre o gaúcho brasileiro e o platino ao longo de todos seus estudos sobre a história do estado. A eliminação de toda influência hispânica na história do estado sulino, como, por exemplo, a negação de que as Missões Jesuíticas pertenceram ao Brasil,

tinha como contrapartida a vantagem de

minimizar os fatos que eram tidos como degradantes, como as práticas de roubo de gado e contrabando, além das características “bárbaras” da figura do gaúcho, e transportá-las para o gaúcho do outro lado da fronteira. (De Campos, 2008, p. 68)

Apesar das influências mútuas entre as culturas do Rio Grande do Sul e dos países fronteiriços, i.e., o Uruguai e a Argentina, terem sido históricas, houve razões para enfatizar a diferenciação e apagar as semelhanças no plano discursivo. Isso pode ser explicado pelo fato de que o gauchismo é uma identidade que enfatiza sua peculiaridade regional ao mesmo tempo que afirma seu pertencimento ao Brasil. O caráter simultaneamente regional e nacional dessa identidade foi determinado em suas origens. Na época da colônia, o poder centralizado do Império coexistia com a fragmentação cultural regional. Uma vez independente, o Brasil, de acordo com a ideologia romântica, procurou construir uma identidade nacional a partir das culturas regionais. Nesse contexto, o Rio Grande do Sul exaltou a imagem do gaúcho campeiro como guardião nacional das fronteiras sulinas (De Campos, 2008) através da literatura e, mais recentemente, com a luta pelo poder central, na década de 1930, a projeção da figura idealizada do gaúcho pela mídia sul-rio-grandense esteve diretamente relacionada à candidatura a presidente de Getúlio Vargas (Leite, 1978). Como explica Guimarães,

A proximidade com os países platinos e a anexação tardia do Rio Grande do Sul ao território da colônia portuguesa fizeram com que, historicamente, o regionalismo sul-rio-grandense e a cultura gauchesca de uma forma geral fossem vistos com receio pelos defensores da “união nacional”. (Guimarães, 2008, p. 118)

Recapitulando, é possível que a dupla condição regional e nacional da identidade gaúcha e a relação paradoxal com a fronteira geográfica e cultural sejam as responsáveis pelas imagens contraditórias do gaúcho Martín Fierro projetadas pelos paratextos que acompanham as reescritas brasileiras analisadas. Enquanto em *Martín Fierro* o sistema classificatório de identidades define dois grandes conjuntos de alteridades (o primeiro, o dos gaúchos e das alteridades na mesma condição de marginalização – os índios, os negros, os imigrantes – e o segundo, o da autoridade, materializada em todos os seus representantes e oposta ao primeiro conjunto em sua totalidade), no sistema cultural rio-grandense o sistema classificatório aponta para a oposição entre o gaúcho

campeiro brasileiro e o platino. A vontade de diferenciação e separação de ambas as culturas gauchescas foi sistematicamente praticada durante o século XX por intelectuais de peso, como Vellinho. A mesma estratégia pode ter sido aproveitada pelo movimento tradicionalista em sua intenção não somente de proteger a identidade gaúcha, mas também de expandi-la. Isso poderia explicar as contradições que permeiam a configuração da imagem de Martín Fierro nas reescritas brasileiras.

Tendo sido explorados, no presente capítulo, os aspectos ideológicos da cultura alvo que podem ter influenciado as reescritas de *Martín Fierro*, o próximo aprofundará a hipótese de que a poética do regionalismo sul-rio-grandense – que também apresenta como personagem prototípico o gaúcho campeiro representado heroicamente – tenha influenciado a interpretação que os agentes das reescritas brasileiras fizeram da obra e, portanto, as imagens do protagonista que elas projetam.