
Colonização, literatura e identidade

*Cicero Galeno Lopes**

Resumo: O artigo reflete sobre a formação identitária dos gaúchos a partir da oralitura e da literatura fundantes. Analisa, outrossim, as conseqüências da colonização sobre as culturas autóctones no tecido da constituição de duas opções históricas.

Palavras-chave: Rio Grande do Sul, identidade, literatura.

Abstract: This article reflects upon the identity formation of the gaúchos taking oraliture and founding literature as starting points. It analyzes the consequences of colonization on autochthonous cultures in the constitution of two historical options.

Key words: Rio Grande do Sul, identity, literature.

Introdução

Discuto nestas reflexões a questão da construção da identidade cultural do Rio Grande do Sul a partir da literatura fundante. A literatura fundante, de instauração, no Rio Grande do Sul, se formou principalmente pela expressão oral da busca de compreensão do espaço social identitário construído entre a destruição, a imposição e a *reinstauração*. Denomino reinstauração a retomada da preocupação com a própria cultura, ou seja, com a nova condição cultural em desenvolvimento, depois da avassaladora destruição inicial e depois dos piores momentos da imposição de culturas alheias. A reinstauração foi possível, porque a literatura fundante buscou alguns pontos do (novo)

* Professor e pesquisador no Centro Universitário La Salle. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). *E-mail:* cgul@cpovo.net ou cicero@unilasalle.edu.br

caldeamento cultural para deles se nutrir. A partir desses momentos culturais é que a literatura fundante procurou a integração. O *herói* das narrativas não foi, pois, o índio, mas o homem em formação, produto do caldeamento, vale dizer, o gaúcho, o gaudério. É interessante observar, no entanto, que essa figura nômade ou seminômade aparece, na literatura, também denominada *índio-vago* ou simplesmente *vago*. Na forma oral aparece também como *índio-velho* e *índio-véio*. Não é de fato o índio, mas o presumível descendente (de índias) que vaga pelo pampa.

A discussão, conseqüentemente, envolve o paralelo entre essa literatura que posteriormente foi introduzida como *iniciadora* e a literatura oral originalmente coletiva. Considera-se, em geral, iniciada a literatura sul-rio-grandense com textos escritos, sob o influxo do romantismo europeu e nacional. Ainda assim, mesmo nessa ótica, os *heróis*, na literatura do Rio Grande do Sul, não foram índios (raízes da nacionalidade sob a visão romântica). As experiências que se fizeram no Rio Grande do Sul com heróis índios malograram, em parte, pelo epigonismo relativamente ao indianismo da primeira fase romântica, oriundo de outros locais culturais do Brasil, época em que o Rio Grande do Sul ainda não estava totalmente integrado ao restante do Brasil, em parte pela força do amálgama cultural presente, que produziu o gaudério ou gaúcho. Manuel Canho de *O Gaúcho* (1870), de Alencar, que tem sido citado por alguns analistas literários como *criador* do gaúcho literário, não é índio.¹

Este estudo propõe novo olhar para a questão em pauta. Se tomarmos uma literatura de origem popular, a partir de momentos do caldeamento sociocultural, estaremos traçando um curso próprio, com definições culturais de auto-estima, o que é desejável. Se pela assimilação tentarmos adequar uma literatura já sacralizada pela escrita e seguindo, em paralelo de pouca originalidade, o desenvolvimento da literatura européia, estaremos esbarrando na incompletude e na perene indefinição. A indefinição aponta, nesse caso, à dependência. Assim se preservarão os laços da colonização cultural, e restarão, provavelmente, não mais que repetição e cópia adaptadas.

Colonização e identidade

Os ameríndios, ao conviverem com os ocupadores, conquistadores e colonizadores, foram incorporando formas culturais que acabaram constituindo predomínio alheio persistente e agressivo ao meio original. Destruída a unidade do mundo original, o indígena passou a se sentir *outro*, em busca de uma cultura de resistência e, portanto, de oposição, ainda que parcial, à então recebida. A resistência representou mais uma certeza da alteridade.²

Os índios não tinham conceito de propriedade territorial privada, nem conseqüentemente a praticavam, pois eram nômades, principalmente na zona da Campanha do Rio Grande do Sul, que focalizo neste estudo, de onde partiram veios literários até hoje persistentes, sobre os quais alicerço estas reflexões.³ Ao ser examinada, a crítica a respeito da formação inicial da literatura sul-rio-grandense mostra de forma explícita certa hesitação a respeito dos limites cronológicos e textuais desse início literário.

O nomadismo acentuado dos primeiros habitantes ameríndios se deveu principalmente às condições climáticas e à captação de alimentos, numa zona de parcas matas e poucos cursos-d'água permanentes. Os limites territoriais que os charrua, p. ex., mantinham entre tribos eram os do domínio da caça – costume enraizado entre todos os Guarani. Os indígenas não conheciam dinheiro, daí por que não trabalhavam pelo lucro. Em conseqüência, deu-se-lhes a pecha de indolência. Os *vizinhos* mais próximos de características sobrevivenciais eram alguns animais, com os quais os índios procuravam identificar-se em certas peculiaridades, e esses catavam alimentos, e a natureza os vestia.

A mestiçagem na zona da Campanha, inicialmente formada de espanhóis, portugueses e indígenas, fez-se dentro de parâmetros culturais resistentes tanto quanto possível. Como a desconsideração pela ambição branca relativamente à propriedade territorial privada e o desprezo pelo lucro e ou o desconhecimento do significado dele foram fundamentos culturais propícios aos interesses dos conquistadores e colonizadores. Esses foram elementos de resistência que os aborígenes *facilmente* puderam manter, porque a persistência deles era claramente bem-vinda aos interesses colonizadores. Os mestiços, andantes e amantes da ação nas tarefas com o gado – caracterizadas pela mobilidade a cavalo – e da demonstração de ações viris nessas lidas, fortaleceram os interesses dos

brancos pela mão-de-obra barata e quase sempre desinteressada. Nessa atitude desinteressada de andarilho, característica desses mestiços, desenhou-se a imagem dos (*índios*) *vagos, andantes, gaudérios, gaúchos*. Essa foi a marca definitiva na diferenciação entre dominadores e dependentes. Os gaúchos se viram então como *outros* no seu próprio *habitat*.

[...] para o colonizador, o seu mundo é o mundo, pois ele concebe o outro como objeto e não como sujeito. Assim, embora coabitando no mesmo espaço social, os índios e depois os negros viveram a experiência do exílio no interior de uma sociedade que não os convocou ao diálogo por negar-lhes o reconhecimento enquanto sujeitos portadores de uma cultura (BERND, 1992, p. 270).

Além de já não serem nem índios, nem reconhecidos como descendentes de europeus, donos esses últimos de instituições poderosas (religião, cartas régias de propriedade e posse, leis injustas – pelo menos com relação aos gaúchos, conforme se lê, p. ex., no *Martín Fierro*), os gaúchos não viam *raízes* a que se filiar, sem conflitos. Algum ponto qualquer ou alguns pontos quaisquer do caldeamento eram suas raízes. Foi por buscá-las, conhecê-las, pensar nelas, compreendê-las, que se criaram as narrativas populares versificadas que se conhecem hoje nos cancioneiros do Rio Grande do Sul, além de muitas outras, marginalizadas, esquecidas ou destruídas pelo poder excludente da escrita sacralizada e, mais recentemente, também pelo dos denominados e descaracterizadores meios de comunicação de massa.

Parece interessante refletir por que foram os gaúchos buscar e encontrar no tatu, p. ex., a imagem emblemática da sua expressão oral. Em Leite lê-se que “não se pode estabelecer uma relação entre raça e características psicológicas, pois resultam não da raça, mas da cultura”. (p. 31). De outro lado, “o primitivo se considera descendente de um animal” (1983, p. 41) – explica – comentando a contribuição da psicanálise na formação dos caracteres culturais.⁴

O tatu era animal lendário entre os Guarani. (MEYER, 1952, p. 195). Da carapaça desse animal, os gaúchos fizeram suas guitarras primitivas (MEYER, 1952, p. 188), o que, significa que de alguma maneira, o tatu *cantava*, isto é, cantava-se sob essa imagem. O fato de não serem índios, nem brancos, mas herdeiros de ambos os ramos

culturais representados por eles, principalmente se tiverem em vista as religiões de uns e de outros (uma das quais sacralizadora da palavra escrita a ponto de torná-la *única*), deu ao homem em formação a abertura para a elaboração de um caráter identificador, por via oral, na representatividade da natureza, num animal, o tatu, como simbólico e como alegórico das condições dos *gaudérios*. Era a procura da unidade cósmica perdida. O homem se exilava do mundo *novo* no mundo *antigo*. A divisão do mundo dividiu o homem. Percebeu ele, então, sua situação. O homem *de baixo* construiu narrativas, reconheceu-se nelas e refletiu sobre o mundo e sobre sua própria situação através delas.

Identities são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam sinais diacríticos, i. e., sinais que conferem uma marca de distinção [...]. Embora sejam entidades abstratas, as identidades – enquanto propriedades distintivas que diferenciam e especificam grupos sociais – precisam ser moldadas a partir de *vivências cotidianas*. (OLIVEN, 1992, p. 26).

“[...] as primeiras vivências sociais e socializações culturais são cruciais para a construção de identidades sociais” (OLIVEN, 1992, p. 27), e são elas definidoras dos valores culturais estruturadores das identidades, ainda que possam ser, como no caso brasileiro do índio e do negro, às vezes escamoteadas ou idealizadas. De uma ou outra maneira, as expressões culturais socialmente subalternas ficam sendo, via de regra, marginalizadas na disputa pelo poder e pela representatividade.

O poder da escrita e sua *sacralidade* consolidaram o domínio político, territorial, econômico e religioso dos ocupadores, conquistadores e colonizadores. O tipo de narrativa a que se está aqui fazendo referência (oral e coletiva, sem predefinições teóricas explícitas, composta de contribuições multívocas) foi o meio encontrado pelo homem *de baixo* para refletir sobre seu *lugar no mundo*, sua identidade. Utilizou-as como motivo de fandango, como desafios verbais, como recitação episódica. Glissant (1981, p. 246) diz que as epopéias homéricas foram concebidas para ser cantadas, declamadas ou dançadas. O que se tem na narrativa popular versificada *O tatu* é exatamente isso. A narrativa versificada pode ser recitada ou cantada, porque há, mesmo, um ritmo denominado *tatu*; há também a dança correspondente. Apesar do alcance significativo de tal paralelo, essa característica (a relação com outras formas de expressão

que não a literária) talvez possa ser alegada por alguém como justificativa ao fato de que se tenha negado sempre a textos como *O tatu a sacralidade* de que desfrutaram outros, escritos, contemplados *ab origine* pelo sinete sacralizante da escrita. Esse fato, entretanto, parece não ser suficiente para compor justificativa plausível.

Leia-se Matos (1992), a respeito do assunto:

As canções populares não são o único caso de textos poéticos participando de manifestações multimídia. Os manuais de história literária clássica estão cheios deles. Muitos poemas antigos e medievais, originalmente entoados ao som de acompanhamento musical, são acolhidos pela consideração da crítica literária, que não se acanha de debruçar-se sobre eles [...]. O fato [de] que textos dramáticos se destinam fundamentalmente à encenação não os subtrai ao exame dos especialistas em literatura. Então o que justifica a idéia [de] que o poema folclórico ou popular, despido de som e imagem, se transforma forçosamente em “letra morta”? (1992, p. 333-334).

A questão que se deve examinar, portanto, parece ser a do objetivo que se estabelece na leitura desses textos.

No caso específico da poesia oral, a questão prioritária não é mais lhe dar escrita; é dar-lhe leitura, *leitura literária*. A relutância em tratar a poesia popular como um artefato estético parece-me sintomática de um problema que extrapola as fronteiras da crítica literária, manifestando-se em todos os saberes e discursos que fizeram da cultura iletrada objeto de sua consideração erudita. Reconhecer o caráter estético de um objeto implica ver nele uma espécie de beleza diferente daquela que repousa na inofensiva harmonia das coisas naturais. O belo da representação possui seu próprio poder, seu perigo: é habitado por germe transformador do espírito humano, protagonista tanto da evolução quanto da revolução. Ao lidar com tal objeto, o intelectual é obrigado a sujeitar-se à sua companhia verdadeiramente histórica. E, querendo ou não, arrisca-se a descobrir a si mesmo como parte desse objeto que subitamente se transforma em *sujeito* (MATOS, 1992, p. 334-335, grifos meus)

Procurando a fundamentação ideológica do texto (narrativo), o sentido possível, provavelmente proposto por ele, emerge da história narrada e da forma que se empregou na sua construção.

O Tatu demonstra, ao se desenvolver como narrativa, certa hesitação entre falar apenas do animal e alegorizar o homem *de baixo* (da toca). As passagens da alegoria são, no entanto, suficientemente claras.

O tatu foi homem pobre
que apenas teve de seu
um balandrau muito velho
que o defunto pai lhe deu.

O tatu não calça meia
porque tem o pé rachado,
tem a cintura de moça
e os olhos de namorado.

Depois de muito corrido
nos pagos em que nasceu,
o tatu alçou o poncho,
pra outras bandas se moveu.

O tatu foi encontrado
no passo do Jacuí,
trazendo muitos ofícios
para o general Davi.

O tatu foi encontrado
lá nos cerros de Bagé,
de laço e bolas nos tentos,
atrás de um boi jaguané.

O tatu foi encontrado
no cerro de Batovi,
roendo as unhas de fome,
ninguém me contou, eu vi.

Para explicitar a *hesitação*, transcreve-se uma dentre várias quadrinhas que a estabelecem, com relação àquelas em que a alegoria aparece evidente.

O tatu é bicho manso,
não pode morder ninguém,
inda que queira morder,
o tatu dentes não tem.

Essa amostragem parece suficiente. O que se tem em *O tatu*, cantiga ou narrativa popular episódica versificada, é uma manifestação de identidade, com a característica ambigüidade dos personagens alegorizados, o que lhes confunde a identificação narrativa precisa, sem a marca da heroicidade marcante, que se encontra, p. ex., nos clássicos antigos e nos românticos. Quem narra, em *O tatu*, se coloca sob uma terceira pessoa de apresentação, observando o *outro*, que é, na verdade, *o próprio*. O “herói pobre diabo” (MEYER, 1952, p. 12) é cantado ora como homem, ora como bicho. Os cantores de *O Tatu* têm uma visão *branca*: cantam uma história “dum tatu que já morreu”, isto é vêem-no (falsamente) sob olhar *externo*. Esse fato tem paralelo referencial-literário de proximidade nas reflexões de Fabiano em *Vidas secas*, p. ex.⁵ Na relação com homens e animais, ambos os tatus, o da narrativa popular gaúcha e o de *Vidas secas*, titubeiam sobre a própria identidade ontológica. Diante do que identificam como alteridade, o lugar que ocupam é dúbio – característica peculiar à mestiçagem étnico-cultural da colonização e/ou da dependência. Lobato elaborou seu Jeca Tatu (1946) de maneira análoga: aquele que percebe o mundo girando diante de si (em que está apenas inserido), mas hesita entre participar ou simplesmente observar; noutras palavras, não *identifica* sua posição (ser ou fazer-se?). No rimance *O Tatu*,⁶ a questão está claramente posta: o tatu não está morto; ele vive em todos os excluídos.⁷ Ele existe; ele é isso. Ele *serve*; os outros pensam por ele (SCHÜLER, 1982, p. 15). Essa parece ser uma atitude muito próxima da ainda persistente entre vários povos colonizados, a qual consiste em aguardar propostas e/ou tomar artefatos prontos como soluções, adaptá-los e então usufruir deles. Acrescente-se a isso o preconceito mitificador do *estranho-é-sempre-melhor*. Esse fenômeno caracteriza as personalidades culturais cambiantes.

Em Bernd (1992), lê-se que o discurso literário produzido com o objetivo de reapropriação do que foi violado pelo domínio “é marcado pelo desaparecimento do eu individual em favor de um *nós* coletivo.” (p. 2). Percebe-se que é precisamente esse o caso da narrativa popular gaúcha, considerada como *construção coletiva* (conforme caracterização proposta aqui). Essa é a reação ao “rolo compressor da assimilação”. O

objetivo, pois, é a integração, que só se consolida pelo reconhecimento da identidade e, simultaneamente, da alteridade. Esse processo é particularmente marcante nos povos e culturas colonizados, na tentativa da integração. A afirmação de Bernd (1992) fornece, ainda, outro elemento de reflexão:

O discurso produzido [como reapropriação do usurpado pelo domínio conquistador-colonizador] é marcado pelo desaparecimento do eu individual em favor de um nós coletivo que pode tender ao monologismo e à coesão onde as vozes dissidentes são dificilmente admissíveis. (p. 2).

Em *O Tatu*, narrativa popular versificada, o diálogo é constituído já desde a concepção das quadrinhas e definitivamente se instala nas seqüências temáticas.⁸ É que as quadrinhas foram criadas por vozes independentes (de indivíduos sociais). Assim foram elaborando e desenvolvendo a narrativa: ela é produto, por conseguinte, de consciências autônomas que visa(va)m a objetivo comum (BAKHTIN, 1981, p. 13-35), qual seja, o de instituir a identidade e reconhecer-se nela. Além de as quadrinhas dialogarem entre si, como elos narrativos, dialogam também as seqüências temáticas entre si. Noutras palavras: ainda que internamente a um mesmo conjunto cultural, a dissidência está em *O tatu* definitiva e nuclearmente instaurada, já que as consciências que a produziram – e ainda a produzem⁹ – são distintas, tanto como serestas sociais quanto como existências temporais, quanto como localizações geográficas. Desse modo, organiza-se uma narrativa histórica, isto é, a identidade que ela possa expressar não é estática: ela é, de fato, apanhada e apresentada diacronicamente,¹⁰ com todas as implicações que isso possa ter nessa circunstância em que toda identidade (individual, social, cultural, etc.) se constitui e se destitui nas seqüências histórico-espaciais. Dessa forma, como se demonstra aqui, *O tatu* constitui amostragem privilegiada de literatura fundante, instauradora e estimulante da identidade sociocultural. É, por fim, plenamente possível aceitar a proposta de Schüler (1987, p. 25), segundo a qual a literatura do Rio Grande do Sul começa efetivamente com essas narrativas populares versificadas, como é o caso de *O tatu*. Têm-se, finalmente, mesmo, condições de reafirmá-la aqui, com base nas reflexões acerca das razões expostas.

Glissant (1981), meditando sobre o coletivo da concepção cultural dos antilhanos e sobre o individual da forma de conceber o mundo por parte dos europeus conquistadores e colonizadores, estabelece esse paralelo entre o que alguns denominam *dignidade da pessoa* e o que outros entendem como *dignidade da coletividade* (p. 249). Situação análoga é a que ocorreu na construção do gaúcho, que Meyer (1952) viu como “pobre diabo”. É também a partir desse paralelo que Schüller (1987) estabelece a relação de diferenciação entre o texto “monárquico”, sem expressividade autêntica, e o texto “arcaico” (p. 56-82), originariamente fundador da literatura do Rio Grande do Sul, na forma oral.¹¹ Esse fato – a oralidade de *O tatu* – robustece a alteridade da expressão do texto, relativamente à identidade escrita e sacralizada da literatura acadêmica oficializada. Nem por isso, todavia, esse fato é marca de peculiaridade específica: basta recordar o que foi dito por Glissant a respeito das epopéias homéricas.

Ao cantar o tatu sempre em movimento espaço-temporal e em constante busca de acomodação identitária, os poetas-cantores das quadras da narrativa gaúcha constroem uma epopéia popular de ação de procura. Tanto assim é que, ao chegar das andanças sem achar-se, o tatu morre.¹² Ele volta para morrer, porque não há mais ação à frente, não há mais alternativas a buscar. (Não é possível esquecer, a esta altura das reflexões, do Cavaleiro da Triste Figura, que pontifica os heróis “em busca”.) Insatisfeito no e com o lugar de origem, porque sempre ali havia “um caçador com cachorrada”, no enalço, o tatu se move em direções variadas, em demanda de paradeiro em que pudesse tomar posse de si mesmo. O que ele persegue, pois, é algo como uma marca de identidade, que lhe foi usurpada pela (des)aculturação. Não sendo étnico-culturalmente definido e sem tradição escrita sacralizante – a divisão ou ambigüidade identitária dos colonizados – não se entende nem com os proprietários do seu lugar de origem, nem com os novos proprietários dos pagos da Serra.¹³ (A serra aí não é sequer um lugar específico, mas o lugar diferente – o outro – do que lhe é conhecido, de onde ele é originário, a Campanha.) Ao desvencilhar-se de uma possível, mas imprecisa, identidade, ele busca outra, isto é da alteridade encaminha-se ao encontro da identidade. Aí se presentifica novamente a relação mesmo-outro. Procura construir a identidade no tempo e no espaço: os pontos referenciais entre igualdade e diferença fazem-se e desfazem-se em segmentos diacrônicos e espaciais. As diferenças lhe parecem insuperáveis. Resta-lhe a toca, que a morte faz ser cova (e que na vida é buraco). Considere-se que os *gauchos*, de *Martín*

Fierro ou morrem em luta ou são fugitivos da justiça, das leis inarredáveis. Como se percebe, há, nessa instauração narrativa, fundamentos suficientes para estabelecer elementos de identidade cultural, portanto, de origem de uma literatura, tomada essa como expressão verbal (e estilística) de uma cultura em evolução, em modificação, em movimento de busca, que, como as identidades pessoal e social, “nunca está pronta”. Identificar(-se) é narrar(-se) – isso já se sabe; logo, narrar-se como *outro* é buscar a identidade na alteridade: trata-se de novo olhar ao *eu*. Quem é narrado não é o ser humano universal, mas o homem miscigenado-colonizado, vale dizer, duplamente dividido. Aí está o homem carente do que étnico-culturalmente o enraíza, que se vê de fora, como os outros o podem e como geralmente o desejam ver. No intuito de se ver novamente uno (como outrora no mundo primitivo) e outro-ele próprio (no mundo de então), ultrapassando a situação alteritária, procura pôr-se entre os que não são como ele, para ver os que são como ele é. No olhar da diferença, podem encontrar-se as igualdades possíveis, as identidades construídas ou a construir. Viu bem Schüller (1987, p. 56-82) que outra narrativa gaúcha, a *Chimarrita*, focaliza a mulher, em situação análoga à do homem gaúcho. Em *O Tatu*, o homem é tomado sempre em determinado momento presente, isto é como ele é então, como voz e como objeto da narrativa. Cada quadrinha focaliza uma situação, o que denuncia exame reflexivo da circunstância em tempo e lugar definidos.¹⁴ A conjunção dessas diretrizes movimentava a ação da narrativa. A ação da narrativa supera a busca duma identidade una e estática: desse modo, as modificações temporais e espaciais definem com maior precisão o caráter étnico-cultural focalizado (o do gaudério). A identidade em vários momentos, pois, fornece um painel identitário que se acaba na morte, ou seja, na única certeza de igualdade ontológica com qualquer outro ser vivo, gente ou bicho, senhor ou dependente – ao findar-se a história no irreversível. O próprio afastamento de similaridade com outro animal, o cavalo, com o qual o tatu, circunstancial e sintomaticamente, está constantemente relacionado, não lhe dá paralelo com animais: dá-lho com o homem (que domina e utiliza os animais), assegurando semanticamente, também por esse recurso, a (im)precisão da alegoria. As relações do tatu com as guerras e com as tarefas de campo põem-no diante da evidência de que alguma identidade ele é capaz de localizar na sua própria história, enquanto busca no “subsolo”¹⁵ a alteridade de quem não tem lugar para identidade, na superfície.

Em *O Tatu* tem-se uma narrativa sem plano prévio para terminar. É o que hoje se tem denominado procedimento interativo; em uma palavra: qualquer pessoa pode participar, mesmo sem saber quem mais contribui com ela, nem onde está, sem saber exatamente o que o restante do texto diz nem o que poderá vir a dizer. São quadras produzidas oralmente sem organizador de texto. Cada poeta-cantor escolhe a seqüência em que quer compor seus versos, sem, necessariamente, ter conhecimento prévio da totalidade das quadrinhas da narrativa. Basta conhecer partes dela. Quase todos devem conhecer a proposição, que informa que se trata “dum tatu que já morreu / passando muitos trabalhos / por este mundo de Deus”. No epílogo, estão a morte e o enterro do tatu e a viuvez da tatua.

No registro narrativo presente no cancionero popular, existem seqüências patéticas, cômicas, irônicas, formando um conjunto narrativo cômico-sério, tal qual o entende Bakhtin (*Problemas da poética de Dostoiévski*). Em *O tatu*, tem-se um texto originalmente dialógico e, embora fixado no cancionero, vive ainda nas formas paralelas e suplementares, em vozes individuais. Isso o faz registro da identidade coletiva duma situação cultural (porque se trata de muito mais do que *uma* comunidade cultural). Os poetas-cantores não se localiza(ra)m geograficamente num único lugar, nem mesmo mais numa mesma região, a Campanha gaúcha dispersamente povoada. Localizam-se igualmente em épocas diferentes, como o atesta sua presença no cancionero e na voz viva do presente mesmo fora do Rio Grande do Sul.

Quanto à questão das seqüências narrativas, faz-se necessário um esclarecimento: elas só foram conscientemente explicitadas em estudos mais recentes, entre os quais cabe citar o de Schüller. Lopes Neto (1954a) e Meyer (1952) apresentam a narrativa nos respectivos cancioneros (*Cancioneiro guasca* e *Cancioneiro gaúcho*), com pequenas alterações (entre si), que não comprometem o todo narrativo. Meyer altera um pouco a seqüência, acrescenta comentários e segundas-formas para algumas passagens. Foi em *A poesia no Rio Grande do Sul* que Schüller (1987) pela primeira vez procurou dar-lhe andamento narrativo com começo, meio e fim, numa montagem que se poderia, com alguma liberdade, chamar aristotélica.

Já no segundo texto fundante da literatura do Rio Grande do Sul, aqui tomado para estudo, o conto de base lendária *A salamanca do Jarau*,

tal como foi construído por Lopes Neto, não se constata as mesmas características narrativas nem composicionais (para além, naturalmente, da diferença elementar entre verso e prosa). Essas diferenças, na verdade, foram critérios seletivos para utilizar a lenda aqui. Outro – definitivamente decisivo – é o fato de esse texto ser fundamental, também, para a construção da literatura representativa da cultura que (ele) parcialmente representa e que ajuda a constituir e caldear. *A salamanca do Jarau* trata da conjugação de três fontes étnico-culturais: árabes, ibéricos, índios. Concorrem três culturas distintas, na criação de uma nova “raça” (segundo o texto de Lopes Neto). Os árabes vieram no ventre de “uma fada velha”, que era a transformação mágica da “princesa moura”, bonita “como só ela”, com “olhos de amor tão soberanos e cativos como em mil vidas de homem outros se não viram”. Chegaram com os árabes os espanhóis “renegados”, proscritos da fé cristã, mas também com eles vieram os padres. Assim é que se acende o conflito entre o “crescente dos infiéis” e a “cruz bendita”. Os conflitos fundantes da lenda são culturais e ético-religiosos. Os preceitos religiosos das abstinências e das proibições acendem insolúveis conflitos entre a alma e o corpo (o desejo da Teiniaguá de ser humana, p. ex., esclarece isso) e explodem, quando o sacristão e a princesa moura se reconhecem mutuamente atraídos. Assim, o amor passa a ser o amálgama da união definitiva na formação da “nova raça”, da gênese dos “guasas desempenados” e das “tapuias” de cabelos negros. (“Amor de mulher vale mais que destino de homem”.) A constituição da identidade brota do fim dos conflitos, simbolizado pelas explosões, pelo fogo e pela fumaça, quando a furna pega fogo: “e urros, gritos, tinidos, silbidos, gemidos, tudo se confundia no tronar da voz maior que estrondeava no cabeça empenachado do cerro”.

O texto em referência é suficientemente longo e complexo para não ser aceito como narrativa apenas oral. O encaixamento das partes, as sentenças de sabedoria, os recursos estilísticos e as alternativas do destino sugerem que ele, provavelmente, não pré-existiu tal como o conhecemos, na forma que tomou nas *Lendas do Sul*. *A salamanca do Jarau* é um exame do passado formador feito no presente histórico da narração. Construída de excertos e variantes, como é peculiar às lendas, traz o estigma das diversas vozes culturais, ou seja, não mais se trata de vozes individuais, como se constatou em *O tatu*. As vozes constituintes da conjugação cultural carregam, pelo fato de serem vozes culturais, marcas das culturas de origem, que, por sua vez, vêm também marcadas pelas

identidades respectivas. Dos árabes vem a magia, a alquimia que a “luz do sol desfaz”. Daí o casal proscrito (da Missão de Santo Tomé) ter buscado o escuro das furnas do cerro do Jarau. Vêm também as formas mágicas e os sonhos das *Mil e uma noites*, na concepção da Princesa Moura. Da cultura antiga greco-latina, tomada como nascedouro mitológico, vêm as fadas (descendentes das parcas), representadas pela “velha”, que viajou no navio dos padres da Europa à América sem ser percebida. Dos “espanhóis renegados” chega a cobiça, desconhecida entre os povos habitantes no lugar. Essa voz tem tradição desde Pizarro e Almagro. (É interessante observar que, como êmulos da maldade, estão postos os espanhóis, com que a narrativa parece libertar os lusos dessa marca.)¹⁶ Com os “piedosos padres” das Missões, também de origem espanhola (os jesuítas de Loyola), vem o poder discricionário característico da Inquisição. O sacristão, o Santão do texto, foi condenado pelos padres ao garrote, para redimir sua alma, embora sacrificando o corpo (fundamento do conflito instaurado pelos preceitos religiosos), como ele explica ao gaúcho Blau Nunes, que viria a ser seu *salvador*, aquele que lhe possibilitaria a redenção do hediondo pecado de ter-se apaixonado por “bicho imundo, que era bicho e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira”. O grande crime-pecado do sacristão é, de fato, no entanto, o da apostasia. As ressacas da Inquisição lhe chegam, em virtude de ter “manchado” os objetos da fé católica (p. ex., o “cálice sagrado” com o qual tomou bebedeira em noite de amores com a Teiniaguá-mulher) e ter desleixado os serviços religiosos (de sacristão) – seu lugar, ao ajudar a missa, era a “dois degraus abaixo do padre, do lado direito do altar” – também em consequência das noites devassas com mulher herege, praticante de outra crença, com pacto firmado com o “diabo deles, que neste lado do mundo era chamado de Anhangã-pitã”. Deve-se considerar que o sacristão consegue salvar a própria vida apenas porque o poder *feiticeiro* da Moura foi superior aos poderes da religião, representada pelos padres. Houve de fato intervenção do “próprio Deus”. Na verdade, esses poderes sobrenaturais e também naturais da Teiniaguá são os próprios poderes da natureza, principalmente os da natureza humana. Entre eles está, fundamentalmente, o amor, que não só venceu os sofrimentos das torturas físicas e psicológicas impostas ao sacristão pelos padres, como venceu igualmente “duzentos anos” de esquecimento. Acima de tudo, se fez vitorioso sobre a discriminação e a assimilação. Com isso se percebe que o texto lendário refaz a trajetória do domínio

conquistador-colonizador pelo caminho da integração. *O tatu* realiza essa mesma trajetória a partir da exclusão de que o “herói pobre diabo” se vê vítima. Em *A salamanca do Jarau*, o caldeamento – feito desse amálgama mais a participação do índio – tornou-se, em determinado ponto ou em determinados pontos, as raízes da “nova raça” tapuia. Talvez melhor que “raiz” fosse dizer, como sugerem Deleuze e Guatarri, “rizoma” (apud BERND, p. 6; 10-11).¹⁷

A participação do índio, no amálgama étnico-cultural, como esse amálgama é interpretado no conto de base lendária, vem de um passado anterior, representado aí pela ascendência charrua de Blau, aio e testemunha das transformações,¹⁸ e pela “índia velha”, a “carquincha”, que maneja poderes sobrenaturais análogos aos da Princesa Moura. Os da velha carquincha, que, ao se mover, estalava os ossos devido à idade, eram poderes antigos de fada, conhecedora dos meandros do destino, “senhor de todos nós”. De qualquer modo, esses poderes, em *A salamanca do Jarau*, são dominados e exercidos pelas mulheres, o que corrobora a instituição do que Leal considera “cultura masculina” (por diferenciação de “machismo”, como o desconhecimento preconceituoso às vezes rotula a cultura sul-rio-grandense).¹⁹ Isso definiu o poder da Teiniaguá sobre os homens: o encanto, o ventre e a cabeça luminosa. Aí (nesse poder) se incubou o “exílio” masculino da Campanha – sem mulheres, cujo poder é fixador do homem ao lugar e ao tempo, que se contrapõe à tradição gaudéria. Assim, o homem da Campanha gaúcha, desvinculado do rancho, do sedentarismo, está também liberto do misterioso poder feminino, do ventre capaz de esconder, na imagem de uma anciã, as delícias da Teiniaguá-mulher e, concomitantemente, a prisão que impõe a Teiniaguá-Princesa Moura, capaz de vencer, na forma de lagartixa de cabeça incandescente, os próprios padres, ministros dos poderes do Papa, na lenda considerado o homem mais rico do mundo. A cabeça luminosa é resultado contratado no pacto (com algo de fáustico) que a Teiniaguá firma com o diabo. (Talvez coincidência, mas não desprezível, é o fato de, em *Vidas secas*, ser Sinha Vitória quem pensa e expressa em atos o pensar.) Depois, portanto, de ter passado pelo segmento árabe do caldeamento, depois de ter sofrido o poder europeu de inspiração inquisitorial e ibérica, a “nova raça” recebe as alternativas do destino, na figura (agora) da fada bugra, que castiga o gaúcho Blau, por não ter ele escolhido uma das sete ofertas. Considere-se que *blau* significa *azul*, na heráldica, e também *atrapalhado, enredado*, aquele que está enleado, como

Teseu, nas peias dos caminhos fechados. É aquele, enfim, que ainda não encontrou (nem dominou) seu “boi barroso”. Blau, quando encontra o Santão e, através dele, o pacto com a salamanca do cerro do Jarau, “andava campeando um boi barroso”. O “boi barroso” procurado, como aqui está sendo tratado, é essa identidade, confundida com o destino, que o faz ser tal: “um gaúcho pobre, que só tinha de seu um cavalo gordo, um facão afiado e as estradas reais”. Laçar esse boi barroso (segurá-lo, conhecê-lo, dominá-lo) é tarefa de coragem e astúcia. É nessa circunstância que ele recebe a voz cultural árabe, com as características identitárias já citadas e também a do domínio religioso-político da Espanha inquisitorial. Acrescidas essas à do passado indígena, têm-se os “rizomas” para o desencadeamento da descendência tapuio-gaudéria. Assim, é possível ser delineada, elaborada e desenvolvida essa cultura rizomática, vincada pela “raça” nascitura.

A lenda trabalha, por conseguinte, com elementos étnico-culturais radiculares, mas tomados num determinado momento histórico – o domínio cultural-religioso exercido pelas Missões jesuíticas do rio Uruguai – e num determinado espaço geográfico – a fronteira com a Argentina –: é o que constitui um ponto ou, como já ficou proposto anteriormente, alguns pontos do caldeamento forjador. Isso reforça a opção preferencial pelo conceito *rizoma*. Alguns posicionamentos axiomáticos (a partir da trama narrada) ante a vida também estão instaurados na lenda. Ressaltam-se a procura da vida com simplicidade e o bom relacionamento entre as pessoas. A pobreza de Blau é referencial, porque ele faz opção final pela vida desinteressada, explicitada na análise de *O tatu*, e a põe acima de qualquer riqueza, que o pacto com a salamanca lhe propiciou; e o amor se demonstrou mais eficaz que os poderes dos ministros do Papa. Seu afã é o relacionamento humano, um certo existencialismo agregador. Em diferenciação relativamente a *O Tatu*, pronuncia-se na lenda a importância do pensar: “governa o pensamento e segura a língua: o pensamento dos homens é que os eleva acima do mundo, e sua língua é que os amesquinha”. O falar demais e, por metonímia, a maledicência coroa a escala de antivalores. De outro lado, a palavra de instauração do mundo novo ainda estava por instituir-se: através dela, ao narrar essa história é que esse mundo passa a existir. A língua presa, ou a falta de domínio sobre a língua, foi a desgraça do gaúcho pobre: “faltou”-lhe língua para dizer à fada-índia velha que o que ele queria acima de qualquer coisa era a “Teiniaguá encantada”. (De maneira análoga, é também essa a carência da literatura oral marginalizada

pelo cânone.) Com isso, ficou Blau para sempre privado da companhia feminina: é a questão já posta da *cultura masculina* dos gaúchos. O silêncio foi responsável pela ausência.

Enfim, marca-se, com isso, mais um entalhe na tarca da identidade cultural e da literatura gaúchas. A busca constante e a morte, em *O Tatu*, mudam-se em encontro múltiplo e (re)nascimento (ou ressurreição), no conto lendário. Blau volta a ser (ou continua sendo) o que fora antes de encontrar a salamanca do Jarau. Da boca da furna (dos mistérios) sai para a vida a nova raça, ou a identidade nascida do amálgama forjador, simbolizada no casal jovem que “deu costas ao seu desterro”.

A geração da literatura e a configuração da identidade

Estabelecer o início de uma literatura é definir-lhe elementos identitários fundados no caráter cultural que a enforma e (a) propela. Assim, torna-se marcadamente importante a decisão do início literário. O início também é geralmente definidor de valores na escolha de um cânone literário. O cânone, porém, se marca pela anistoricidade, o que por si só, contraria a evidência do processo de construção da identidade, cujas faces se esculpem sob as coordenadas de tempo e espaço.

A opção corrente mais conhecida atribui à literatura gaúcha ligação umbilical à Sociedade Partenon Literário e às suas atividades.²⁰ Fixar entre 1868 e 1885 (período de vigência da Sociedade Partenon Literário, na sua forma original) o ponto de partida da literatura sul-rio-grandense é, pelo menos, esquecer mais de três décadas de atividades criativas de representação cultural, inclusive, mesmo, de textos escritos. A aceitação de que, segundo essa corrente, não existiram manifestações verbais representativas antes da criação da Sociedade Partenon Literário está diretamente ligada à constituição de um sistema literário:

Um sistema literário pouco a pouco engendra uma norma estética e regras de controle, capazes de conservar a identidade desses intelectuais, ao mesmo tempo [em] que rebaixa e recalca aquelas manifestações literárias que infringem o sistema em gestação. (REIS, 1992, p. 78).

Tentar construir uma identidade através de um sistema literário formal, no caso em apreço, significou, portanto, o propositado

esquecimento de outras manifestações, alheias ao sistema em instalação no Brasil (que viria estabelecer o cânone literário nacional), na época em que foi criada e durante o tempo em que existiu essa importante sociedade gaúcha de ciências, letras e artes. O sistema que se aceita como tendo sido efetivamente estabelecido, estava estigmatizado pela sacralidade da escrita, sempre poderosa, desde as origens das civilizações. “Nas sociedades humanas, o escriba e o sacerdote eram poderosos ou estavam a serviço do poder” (REIS apud JOBIM, 1992, p. 67). O texto de *A salamanca do Jarau* reafirma o poder da escrita: uma salamanca só acessível aos iniciados, escribas e sacerdotes. Na lenda se faz a opção pela integração, mas, a contemplar a proposta que agora se está debatendo – considerar tardio o início da literatura gaúcha para atender a interesses sacralizados – toda essa constituição literária rizomática estaria prejudicada pela opção por raízes colonizadoras.

A esse respeito é característica a posição de Coutinho (1973):

O sentimento de propriedade [do luso conquistador-colonizador] fortalecia-se aos próprios olhos, adquiria maior consciência, no duro labor diário para a conquista do território, para dominar a natureza e os *selvagens* [...] Pretende-se aqui pôr em relevo o papel da literatura no coro irredentista, i. e., como a *clerezia intelectual*, que se exprimia então mais comumente, captava o inconsciente do povo (p. 24-46, grifos nossos).

À parte a questão dos interesses de cunho político (ZILBERMAN, 1980b, p. 25-40), o fato que vem à evidência é a obliteração de uma existência literária oral de fato. Essa obliteração incide sobre a composição identitária da cultura gaúcha, que, assim, deixaria de ter o amálgama que se constata existir no texto de *A salamanca do Jarau* e a dialogicidade que se verifica em *O tatu*, para se constituir exclusivamente da cultura européia sacralizada. Isso desvincularia a cultura gaúcha (e, por extensão, a brasileira) dos elos nativos, aborígenes. (Isso faz retornar à memória a primeira transcrição feita de Bernd, na primeira parte deste ensaio.) Dessa forma considerada a questão, restaria uma única alternativa: sermos exclusivamente transplantados, o que significaria optar exclusivamente por raízes (alheias). A isso servem afirmações como a que foi veiculada em *O Partenon Literário*, segundo a qual “os índios, os paulistas, os

portugueses e os açorianos não possuíam uma tradição cultural desenvolvida, uma herança cultural a ser transmitida” (SILVEIRA; BAUMGARTEN, 1980, p. 16-17). Parece claro que essa afirmação se vincula à idéia segundo a qual a transmissão de uma cultura (e a própria existência de cultura) dependem de textos escritos com tradição desenvolvida, ou melhor, devidamente sacralizada pelos escribas e sacerdotes, cuja sabedoria está acima das suspeitas humanas.

É oportuna a posição de Matos sobre o assunto:

[...] a denominação [folclore] sugere que [o povo] é incapaz de identidade autônoma: para alcançar legitimidade cultural, necessita da mediação de um discurso erudito e cientificamente instituído. O que é do povo é de todos e não é de ninguém: essa disponibilidade barata que se atribui ao popular abre caminho para toda sorte de manipulações [...] (1992, p. 328).

Adiante, comentando as concepções de Silvio Romero (apud MATOS apud JOBIM, 1992) sobre a criação popular brasileira em versos, diz a autora: “Como de hábito, o conceito de poesia popular constrói-se a partir de critérios de exclusão: ausência de autoria individualizada, de documentação, de labor artístico, de sentido histórico ativo.” (p. 330).

Estabelece-se, desse modo, um cânone caracteristicamente anistórico. Isso afasta a participação popular, iletrada, inclusive da constituição cultural. Sobretudo, fica essa participação popular tradicionalmente excluída da instituição e da participação do poder. “Na sociedade de classes, o popular designaria o que ficou embaixo e na oposição [...]” (MATOS, 1992, p. 325).

Se cultura é “um conjunto de sistemas simbólicos, de códigos que [...] preservam ou limitam a conduta humana” (REIS apud JOBIM, 1992, p. 66), não há como fechar os olhos aos códigos registrados pela oralidade, no Rio Grande do Sul, pelo menos do século XVIII à primeira metade do século XIX. Esquecê-los significa, no mínimo, amputar parte dessa construção cultural e, conseqüentemente, descaracterizá-la. Não levá-la em conta significaria, possivelmente, para quem assim visse as coisas, optar por uma tradição cultural desenvolvida, cortando caminhos e conseqüências históricas. Seria como cortar Gregório de Matos Guerra da construção inicial da literatura brasileira, uma vez que seus textos

foram publicados depois de outras manifestações impressas e só foram editados em livros no século XX. Aceitar isso seria pactuar com o monologismo discriminatório. Seria como ouvir a voz única do Absoluto, do monólogo de origem divina, que necessariamente passa pelo crivo sacerdotal. Esse conjunto de opções construiria, sozinho, uma categoria identitária, a dos colonizados-sempre-dependentes. Teríamos, no Rio Grande do Sul, com relação ao Brasil como outro, para sermos o mesmo, de ter construído um indianismo forte e *sui generis*. O que tivemos, porém, aqui, foi um indianismo epigônico, sem representatividade própria. Tivemos também, isso sim, uma literatura que escolheu o homem em formação, o gaúcho (ou o rio-grandense, se se preferir, como até o século XIX se distinguia). Escolheu-se a figura do homem em formação, porque ela representa um processo. Esse processo é o da formação rizomática, ou melhor, do ponto de partida posto sobre algum ponto ou alguns pontos do caldeamento forjador. Desse modo, segundo essa reflexão, a identidade se mantém em processo e só pode ser definida como acabada, se for tomada imaginariamente parada no tempo e no espaço. Faz parte também desse complexo de pensamentos-conclusões a tentativa de substituição do texto arcaico no Rio Grande do Sul pelo texto monárquico. O texto monárquico, contudo, – hoje é possível perceber isso com clareza – não é representativo dessa identidade em formação. Constituiu-se ele, de fato, um malogro, como malograda foi a experiência partenoniana com o indianismo. Por isso, olhando parcialmente a questão, com a autoridade que ele representa, Guilhermino Cesar pôde falar do caráter culto da gauchesca (SCHÜLER, 1987, p. 46-50). A gauchesca não é a literatura de instauração. A própria denominação utilizada – gauchesca – já revela a falsidade que reveste esse tipo de texto (e o próprio conceito), de origem acadêmica. Fala-se de uma gauchesca – e não de (literatura) gaúcha ou crioula –, mas não se fala de (literatura) brasileira, porque simplesmente ela não existe. A hesitação em acolher a oralitura como introdutora das manifestações artísticas representativas da cultura regional (a nação dos gaúchos) levou a essa duplicidade conceitual. Remete-se, com isso, a poesia popular a “uma pré-história da literatura culta” (CESAR apud ZILBERMAN, 1985, p. 25). Aliás, falar de regionalismo é também uma forma de crivar, de separar. Diz Oliven (1992) que não se pode conceber um Brasil sem partes; noutras palavras, não há literaturas universais, “mas literaturas nacionais, diferentes em sua constituição histórica e em seus efeitos ideológicos” (p. 43; 106).

O que se tem considerado regionalismo, p. ex., é a fixação do olhar literário sobre uma busca de identidade que foi exitosa. Não frutifica, porém, esse regionalismo, quando intenta permanecer nessa fixação, desconsiderando as coordenadas sob as quais a identidade pode ser vislumbrada. Aí se encontra o vertedouro do monarquismo. A necessidade do regional destrói a suposta imagem do caráter nacional único. Esse princípio remete à constituição dialógica da cultura. Isso demonstra, também, a inexistência de uma “arte literária universal” (SODRÉ, 1987, p. 24). A fixação regionalista, portanto, constitui uma resposta à opção pela falsa identidade una e inteiramente transplantada. Falta, pois, a posição – novamente – de afirmação dos rizomas culturais, para que se conceba, p. ex., o gaúcho em processo de formação mais coerente com o que demonstram as evidências possíveis. Essa tarefa foi já realizada parcialmente por *O tatu*, como culminância de uma série de textos sobre o assunto, em que todos os cruzamentos levam à constituição do real, à reflexão sobre ele, como postula Carlos Fuentes (1969) em *La nueva novela hispanoamericana*. Essa é uma atitude positiva, já que nela germina uma proposta viável de construção e recepção artísticas. Principalmente, ela intercepta a polêmica improdutiva gerada pela idéia de que o “gaúcho não existe” ou de que “nunca existiu”, determinando palavra definitiva sobre o assunto e escamoteando vazios não-investigados e/ou sonogados, numa atitude de suprema singeleza ou pauperismo científico.

Sem interseção do sacerdote não há comunicação. Esse simplismo descaracteriza a atitude da pesquisa. A sacralidade da escrita interpôs-se de tal forma entre o povo e a arte, que a teoria literária desconhece outras manifestações que não as impressas e criticamente consolidadas. Expulsa-as ao âmbito do folclore, que, por sua vez, centraliza sua atividade na coleta e na reprodução.

De tal forma o estigma da sacralidade da escrita e da cultura de origem exclusivamente européia é enraizada entre nós, que o chamamento de atenção de alguns integrantes da própria Sociedade Partenon Literário para a expressão oral da literatura gaúcha não foi levado avante (SODRÉ, 1978, p. 24). O que se fez, na verdade, foi adaptar os pressupostos europeus, principalmente os franceses, à situação concreta que aqui então existia. Como se percebe, essa tendência à alienação parece tomar aspecto de inclinação cultural. Possivelmente isso se deve aos ouvidos e olhos fechados ao que não está *oficialmente* consagrado:

[...] a tendência de entronizar a poesia popular na esfera imaculada da palavra volátil pode representar um mecanismo sutil de exclusão: conceituar um objeto de maneira a revesti-lo de uma aura inefável, de uma natureza inapreensível, equivale em certa medida a confiná-lo longe de nossos olhos e de nossas mãos, guardá-lo intato e frágil na redoma do passado, interditar-lhe toda possibilidade de conexão com o presente vivo e ativo. Para evitar tais distorções, conviria franquear ao conceito de poesia popular as portas de uma historicidade que lhe tem sido repetidamente recusada (BAUMGARTEN, 1982, p. 34-35).

Para agir sem arbitrariedade com o *outro* (as culturas dos iletrados), é indispensável atitude francamente dialogal e dialógica por parte das ciências literárias. Enquanto dialogal, deve-se considerá-la como uma fala que merece ser ouvida. Enquanto dialógica, deve-se tomar como objeto o texto e sua constituição formal e ideológica, desprezando a discussão a respeito da capacidade popular de elaborar, modelar artisticamente e comunicar cultura. Com isso se estaria buscando institucionalizar essa literatura como expressão da alteridade que compõe nossa identidade:

[...] esse diálogo tem de começar pelo questionamento da hierarquia lítero-cultural que, instalada entre criação erudita e popular, reduplica velhos mecanismos ideológicos das hierarquias sócio-econômicas [sic]. Dispor-se ao diálogo é abrir espaço para uma verdadeira parceria, onde se compartilhe o direito à voz e ao sentido (MATOS apud JOBIM, 1992, p. 334).

Isso levaria a, entre outras conquistas, um relacionamento mais coerente com essa alteridade (o popular na literatura), ainda embrenhada nas trevas da relutância erudito-acadêmica da teoria e da história literárias concebidas até o presente momento, no Brasil.

O traço da personalidade nacional, voltada ao encobrimento da realidade ao invés de enfrentá-la, que se pode ler subliminarmente em vários textos, é, na atual circunstância, conseqüente. Tanto mais veraz e séria parece demonstrar-se nossa identidade erudita quanto mais próximos nos encontramos do *outro* não-nós-mesmos e, conseqüentemente, mais

longe de nós mesmos. Essa atitude contraria a que se constatou no estudo a respeito de *O Tatu*. Essa atitude leva, academicamente, ao afastamento gradativo do povo. O temor que permanece, a se manter essa prática excludente, é o de que a escola possa vir a se constituir apêndice social e cultural. Assim, a concepção de arauto da sociedade, atribuída ao escritor (que o grupo da Sociedade Partenon Literário manteve) passa a arauto do grupo sacerdotal, que pratica uma comunicação interna. Desauratizar o escritor significa certamente entendê-lo como dialogante com o grupo social. É nesse diálogo que pode produzir textos culturais. A matriz originária dessa idéia está nos textos fundantes, como a narrativa folclórica gaúcha *O tatu*, dialogicamente construída no ato de criação e dialogicamente montada, de forma que permanece um todo articulado e (re)articulável. Da mesma forma, essa matriz constitutiva pode ser reaproveitada ao se estabelecerem os limites da nossa literatura, sem que o monólogo prevaleça e desfigure a cultura e o conceito que se tem dela: sem que se lhe atribuam, enfim, limites definitivos, baseados em periodização transplantada. O que esses limites fazem é alijar a alteridade da nossa identidade cultural; melhor dizendo: decepar as relações do texto escrito com formas de expressão não-escritas ou apenas posteriormente escritas, mas oriundas da própria formação étnico-lítero-cultural. Essas formas, por sua própria origem e formação, representam sempre o princípio, a instauração, portanto carregam marcas definidoras da identidade.

Considerações finais

O ato de narrar é identificador. As narrativas fundantes carregam o estigma das diferenças. Identificam-se nelas os vertedouros das literaturas. Identifica-se, também nelas, o narrador, como pessoa do discurso ficcional narrativo que expressa uma auto-imagem social, na relação eu-identidade *versus* ele-alteridade e como pessoa cultural representativa da coletividade.

As narrativas de origem popular no Rio Grande do Sul, mencionadas neste trabalho, pronunciam essa palavra primordial, geradora e organizadora do mundo identificado pela voz cultural narradora. Dar-lhes uma leitura literária significa identificar esse mundo e identificar a literatura que elas ajudam a compor. Fechar as portas a essa tarefa é obliterar esse mundo e essa literatura. Prendê-las a brotações rizomáticas

culturais pode significar promulgar uma nova e auspiciosa concepção da cultura e da literatura sul-rio-grandenses.

A figura do gaúcho, com a representatividade que ela possa ter na emergência da expressão da cultura local e simultaneamente como integrante do complexo cultural brasileiro, pode estabelecer novos parâmetros para a consideração da literatura, se for tomada como a compuseram as vozes primeiras da fala instauradora. O mito construído sobre o gaúcho, de origem alheia ao meio em que se instalaram sua figura antropológica e sua configuração cultural, não se dissolverá, mas se alterará, constituindo-se assim uma identidade natural de auto-reconhecimento, em contraponto com a alteridade, que, em certo momento histórico, foi assumida por essa figura, em função da conquista e da colonização. Negar-lhe existência, como se viu, é uma posição sem referenciais precisos de sustentação. Elevá-la indevidamente pela palavra impressa possibilitou, na verdade, deturpá-la, pela descaracterização e pelo conseqüente artificialismo da concepção. Para que a literatura gaúcha não sofra análogo prejuízo em sua identidade, indispensável é tratá-la com recursos técnico-teóricos equivalentes aos que se têm empregado para o estudo das manifestações epigônicas sustentadas nas teorias românticas advindas da Europa. Como se constatou, não há, por esse caminho, solução coerente.

A situação presente que enforma a questão demonstra que estudos dessa literatura fundante – no sentido de transformá-la em reconhecida fonte lítero-cultural para a expressão social e artística dos gaúchos – são ainda incipientes. Percebe-se, contudo, nos dias atuais, profundo interesse por estudos acerca das definições de identidade cultural. Esse fato parece indicar que este é momento propício para se fortalecerem pesquisas nesse sentido.

Notas

¹ Essa assertiva desconsidera que a primeira descrição de gaúchos em texto escrito é de Caldre e Fião em *O corsário* (1849).

² “Os índios passaram da metonímia originária, que justapunha os povos, à sinédoque, em que figuram como parte das monarquias ibéricas” (SCHÜLER, 2001, p. 125-126).

³ “O processo de desterritorialização da cultura gaúcha [...] inicia na região da Campanha, na fronteira sudoeste do Rio Grande do Sul” (OLIVEN, R. G.. Para além das antigas fronteiras. *Zero Hora*, p. 8-9, 13 jun. 1992). “Em 1835, ao irromper a Revolução Farrroupilha, o tipo antropológico do gaúcho havia adquirido feição bem característica, que até hoje o distingue, na fronteira, do resto da população” (CESAR, op. cit., p. 43).

⁴ Talvez esse fenômeno não se restrinja aos que Leite chamou de *primitivos*. Basta observar que impérios e grandes corporações econômicas e comerciais lançam mão de animais como emblemas de identificação: águia, tigre, leão. Escolhem, aliás, em geral, animais que vivem do sangue, isto é da vida das vítimas.

⁵ Fabiano ora se afirma como homem, ora como bicho, especialmente quando paraleliza sua própria condição à da cachorra Baleia.

⁶ Utilizo maiúscula (Tatu), em virtude da derivação imprópria que altera a condição do substantivo.

⁷ A proposição da narrativa popular versificada (“Eu vim pra contar a história / dum tatu que já morreu, / passando muitos trabalhos / por este mundo de Deus”) apresenta o tatu morto.

⁸ Denomino seqüências temáticas conjuntos de estrofes que desenvolvem mesmos temas dentro do conjunto narrativo.

⁹ LEAL, Ondina F. *Honra, morte e masculinidade na cultura gaúcha*. Conferência no XVII encontro Bianual da Associação Brasileira de Antropologia, 1990. Florianópolis, SC.

¹⁰ *Apresentar* tem aqui a acepção que lhe confere Staiger (1975, p. 76-118).

¹¹ O termo classificatório *gauchesca*, na Argentina, para certa literatura, corresponde ao que Schüler denomina “texto monárquico”. Sobre isso, veja-se Núñez, A. Um diálogo memorável nos pampas, p. 39-41.

¹² Há também a tradição da censura. “Não se deve esquecer também [de] que os romances [no sentido ibérico] de bandoleiros, ao fazerem do fora-da-lei um herói, continham elementos de protesto social indesejáveis para a Ordem da Coroa (tanto que o bandoleiro tinha de morrer no fim da história, para satisfazer a Censura). Na realidade, por trás das vidas dos santos e bandidos, o cordel indicava (a seu modo) o tremendismo do poder, da diferença de classes” (SODRÉ, op. cit., p. 77-78).

¹³ “Depois de muito corrido / nos pagos em que nasceu, / o Tatu alçou o poncho, / pra outras bandas se moveu”; “O Tatu subiu a Serra / com ganas de beber vinho; / apertaram-lhe a garganta, / vomitou pelo focinho.” Essas e outras quadrinhas dizem claramente isso.

¹⁴ Schüler diz que as quadrinhas tomadas uma a uma não expressam movimento; o movimento que elas expressam provém-lhes do conjunto narrativo (*A poesia no Rio Grande do Sul*, p. 25-35).

¹⁵ Referência ao “homem do subsolo” dostoiévskiano trabalhado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1981.

¹⁶ Além de a narração ser feita em língua portuguesa, a Missão jesuítica de Santo

Tomé ficava em território pertencente à Coroa espanhola, atual território argentino, em frente a São Borja, no Brasil.

¹⁷ *O mesmo e o diverso*: por uma poética da relação. Porto Alegre: PPG em Letras, UFRGS, 1992. (Material didático.)

¹⁸ Sobre a condição de Blau Nunes expressa no (seu) nome, veja-se: LOPES, C. G. Teiniaguá ou o estigma do mal e as contradições na composição do personagem híbrido, p. 29-38.

¹⁹ LEAL, Ondina F. *Honra, morte e*

masculinidade na cultura gaúcha. In: ENCONTRO BIANUAL, ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. 1990, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 1990.

²⁰ “[...] as manifestações ocorridas nos anos 30 do século XIX assinalam o surgimento da literatura sulina [...] o início efetivo da literatura do Rio Grande do Sul coincide com a atuação dos escritores que tomaram parte nesta agremiação” [Sociedade Partenon Literário](ZILBERMAN, 1980, p. 12-13).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul – 1868-1880*. Porto Alegre: EST, 1982.
- BERND, Zilá. Literatura negra. In: JOBIM, José L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 267-275.
- CESAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura como fator de nacionalização brasileira. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 33/34, p. 24-46, abr./jun. 1973.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispoamericana*. México: J. Mortiz, 1969.
- GLISSANT, Edouard. Poétique de la relation. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- LEITE, Dante M. *O caráter nacional brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.
- LOPES, C. G. Teiniaguá ou o estigma do mal e as contradições na composição do personagem híbrido. In: BERND, Z.; LOPES, C. G. *Identidades e estéticas compósitas*. Porto Alegre: PPG em Letras, UFRGS; Canoas: Centro Universitário La Salle, 1999.
- LOPES NETO, J. S. *Cancioneiro guasca*. Porto Alegre: Globo, 1954a.
- _____. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1954b.
- MATOS, Cláudia N. de. Popular. In: JOBIM, José L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 307-339.
- MEYER, Augusto. *Cancioneiro gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952.
- NÚÑEZ, Angel. Um diálogo memorável nos pampas. Trad. de Elisa Núñez. In: CHIAPPINI, L.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S. J. *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: UFRGS/IEL, 2004.
- OLIVEN, Ruben G. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. Para além das antigas fronteiras. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 jun. 1992. Segundo Caderno, p. 8-9.
- REIS, Roberto. Cãnon. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.
- SCHÜLER, Donald. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto/IEL, 1987.
- _____. *Na conquista do Brasil*. Cotia: Ateliê, 2001.
- _____. *O Tatu: rimance*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SILVEIRA, C. C.; BAUMGARTEN, C.A. O Partenon Literário: imprensa e sociedade literária. In: ZILBERMAN, R.; SILVEIRA, C. C.; BAUMGARTEN, C. A. *Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul: poesia e prosa – Antologia*. Porto Alegre: EST / Instituto Cultural Português, 1980.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. de Celeste Ada Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980a.

_____. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. O Partenon e o discurso político. In: ZILBERMAN, R.; SILVEIRA, C. C.;

BAUMGARTEN, C. A. *Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul: poesia e prosa – Antologia*. Porto Alegre: EST/Instituto Cultural Português, 1980b.