

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

Leandro César Beltrão Aguiar

CONFLITOS NA CONSTITUIÇÃO DE UMA NAÇÃO IMAGINADA: *JUAN*
MOREIRA DE EDUARDO GUTIÉRREZ

Recife - PE

2023

Leandro César Beltrão Aguiar

**CONFLITOS NA CONSTITUIÇÃO DE UMA NAÇÃO IMAGINADA: *JUAN
MOREIRA DE EDUARDO GUTIÉRREZ***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Análises literárias, culturais e históricas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Brenda Carlos de Andrade

Recife

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A283c

Aguiar , Leandro César Beltrão

CONFLITOS NA CONSTITUIÇÃO DE UMA NAÇÃO IMAGINADA: JUAN MOREIRA DE EDUARDO
GUTIÉRREZ / Leandro César Beltrão Aguiar . - 2023.
98 f. : il.

Orientador: Brenda Carlos de Andrade.
Inclui referências.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Linguagem, Recife, 2023.

1. Nacionalismo. 2. Gauchismo. 3. Criollismo. 4. Folhetim. 5. Eduardo Gutiérrez. I. Andrade, Brenda Carlos de,
orient. II. Título

CDD 470

Leandro César Beltrão Aguiar

CONFLITOS NA CONSTITUIÇÃO DE UMA NAÇÃO IMAGINADA: *JUAN MOREIRA DE EDUARDO GUTIÉRREZ*

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Brenda Carlos de Andrade
Orientadora – UFRPE

Prof^a. Dr^a. Amanda Brandão Araújo Moreno
Examinadora interna – UFRPE

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves
Examinador externo – UEPB

MEMBROS SUPLENTE

Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo
Membro interno – UFRPE

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola
Membro externo – UFPE

Recife

2023

Allá en mi pago hay un pueblo
que se llama No-me-olvides;
quien lo conozca que cuide
su recuerdo como gema,
porque hay olvidos que queman
y hay memorias que engrandecen,
cosas que no lo parecen,
como el témpano flotante,
por debajo son gigantes
sumergidos, que estremecen.
(Zitarrosa, 1974, s. p.)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por ter me dado base e por ter me ensinado que a educação constrói pontes.

À Gi, por ser amor, minha grande companheira, corretora, conselheira e sabida.

À Brenda, pela precisa orientação, compreensão nos momentos mais necessários, conversa e atenção de sempre.

Ao Juan Pablo, pela ajuda, por ter feito acreditar, pela boa vontade e desejo de ver o outro crescer.

Ao Wanderlan, pelas dicas de ouro e pela correção criteriosa durante a qualificação.

À Amanda, por me fazer pensar mais sobre o objetivo e a organização dessa dissertação.

À Nayra e ao Tobias, por sermos família.

À Lau, Emi, Fer, Pili, Lilén e Juli, por compartilharem tanta curiosidade e conhecimento comigo, pela amizade, e por estarem atentas ao que acontece nessa porção de Brasil e me ajudarem a entender um pouco mais o universo delas nesse gigante universo nosso, latino-americano.

Ao Alfredo Martinez, por me mostrar o entusiasmo de quem conhece bem sua própria terra e querer dividir isso com os outros, além de divulgar a pesquisa pela rádio.

Ao Marcos de *La Protegida*, por ter proporcionado o entusiasmo de presenciar um espaço de memórias e de encontros agradáveis em Navarro.

Ao Raúl Lambert, por compartilhar comigo o seu livro, autografado, e me mostrar na prática o que é viver cultivando a própria memória.

À Valeria do Hotel Navarro, por ter demonstrado muito boa vontade para que eu pudesse conhecer a cidade de Navarro culturalmente.

À Roxana, do museu de Navarro, por ter me ofertado tantos materiais e ter apresentado um Moreira que cabia nas paredes da igreja principal.

Ao Ignacio (de Lobos), por ter me levado ao cemitério e ter me mostrado algumas marcas de Moreira em Lobos.

À Marisol (de Lobos), pelos primeiros apoios na cidade.

Ao José Massaroli, por ter me indicado onde estava a sua obra em quadrinhos.

A todos del Bachi El Galpón Cultural, Anne, Alberes, Ritch, Laurita, Gabi, Luisa, Felipe, Paulinha, Rodrigo, Leo Moita, Jonas, Arthur, Gleyce Delmas, Maria Ritch, Susane, Diego Rafael, Xande, Davi, Alvinho, Waguinho, Rafael Costelinha, Léo, Ilca, Caio, Dangelo, Virgínia, Leandro Maple, Martim, Fer Katz, Gus, Beto Montegrando, Douguinha, Ana Paula, Alfredo, Del, Damián, Analía, Flor, Luchi, Leide e Pablo “Chino” e tantos e tantas cumpas, colegas, amigas e amigos que sempre se preocupavam com o andar da carruagem desse trabalho, quer fosse pra farrar, quer fosse pra acompanhar a construção desse espaço de conhecimento.

Aos Professores do PROGEL, em especial, Natanael, Iran e Ivanda, que enriqueceram essa minha caminhada com muita aprendizagem.

À Veron, secretária do PROGEL, que desenrolava, com muita dedicação, os meus pedidos nos momentos mais necessários.

Aos colegas das disciplinas, cursadas na UFRPE e na UFPE, pelo compartilhamento de conhecimento e bons momentos.

Ao Pessoal do IFMA Rosário, pela compreensão, companheirismo, partilha dessa missão de formar melhor os educadores e, conseqüentemente, educar da melhor forma possível.

Aos professores de literatura e língua, Anco, Alfredo, Lourival, Maria José (Eraldo Gueiros) e Márcia (Anita Gonçalves), por serem responsáveis pela construção dos encantos literários.

Ao Kevin, por ter escutado as angústias da dissertação.

A Deus, caso ele exista, por ter criado, indiretamente, a crítica e a memória, que às vezes pode falhar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Túmulo de Gauchito Gil	15
Figura 2 Túmulo de Juan Moreira	16
Figura 3 Muro modificado na cidade de Lobos	19
Figura 4 Folder de promoção turística intitulado Los caminos de Moreira	21
Figura 5 Local onde Juan Moreira foi emboscado e morto.....	33
Figura 6 Parte do impresso que continha a prosa folhetinesca Juan Moreira	54
Figura 7 Boletim de Ocorrência detalhando o assassinato de Juan Córdoba.....	58
Figura 8 Trecho do filme de Leonardo Favio (1973).....	62
Figura 9 Adaptação em HQ, por José Massaroli.....	91

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 JUAN MOREIRA, FICÇÃO SOBRE UM VALOR <i>GAUCHO</i>	14
2.1 VERDADE OU FICÇÃO EM MOREIRA	18
2.2 A TRAMA DE MOREIRA ESCRITA POR GUTIÉRREZ.....	23
2.3 COMENTÁRIOS INICIAIS SOBRE A OBRA.....	26
2.4 O <i>GAUCHO</i> NA DISPUTA ENTRE LIBERAIS E POPULISTAS	33
2.5 A GERAÇÃO DE 1837 E O <i>GAUCHO</i>	37
2.6 GAUCHISMO DE MOREIRA E FIERRO.....	42
3 A MARCA DOS CONFLITOS NO FOLHETIM DE SUCESSO.....	47
3.1 O GÊNERO MASSIVO, FOLHETIM	50
3.2 A TIPIFICAÇÃO MANIQUEÍSTA DOS PERSONAGENS	59
3.3 O <i>GAUCHO</i> CONTRA O INDÍGENA.....	69
3.4 A COMPOSIÇÃO DO BANDIDO-HERÓI.....	72
4 A ARGENTINA IMAGINADA DOS GAUCHOS	77
4.1 RAÍZES DO NACIONALISMO	78
4.2 NACIONALISMO EM MOREIRA	81
4.3 UMA LEITURA MASSIFICADA NA ARGENTINA.....	84
4.4 OS ECOS DA REPRESENTAÇÃO DE JUAN MOREIRA.....	87
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94

RESUMO

Este trabalho examina as marcas dos conflitos, de cunho político e ideológico, impressos na construção discursiva e na constituição histórica que aparecem na prosa folhetinesca *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, publicada por entregas nos anos de 1879 e 1880. A partir dessa demanda, pesquisa-se como se dá a inserção dessa obra imersa em um pacto ficcional muito próximo à realidade, uma vez que se trata de uma narrativa que conta momentos violentos de um protagonista exemplar, forjado pelo autor dentro de valores exaltados pela cultura gauchesca argentina. Assim, são mostradas as nuances e os percursos estudados que revelam como se deu a construção de um prófugo, procurado e morto pela polícia, em um bandido-herói dotado com valores *gauchos*, que tem a capacidade de carregar virtudes e aspectos simbólicos inerentes à fundação de uma comunidade imaginada. Além disso, este trabalho anota os conflitos revelados entre distintas ideias e discursos no campo literário, em obras que dialogam no século XIX, assim como analisa os conflitos no interior da narrativa, a partir da categorização e tipificação dos personagens, que representam papéis sociais dentro de um padrão alegórico em uma nação, recém-fundada e já dividida, configurada no estado liberal que conta com um público leitor da mídia impressa. Para tanto, são utilizadas principalmente as contribuições teóricas sobre a prosa folhetinesca de Martín-Barbero (1997), Marlyse Meyer (1996), Thomasseau (2005) e Eco (1991); as colaborações dos estudos sobre *gauchismo* e *criollismo* argentino de Adamovsky (2018), Laera (2003), Ludmer (1988), Prieto (1988) e Shumway (2008); e os aportes sobre banditismo e fundação de comunidades imaginadas de Anderson (1993) e Hobsbawm (2015).

Palavras-chave: Nacionalismo. Gauchismo. Criollismo. Folhetim. Eduardo Gutiérrez.

RESUMEN

Este trabajo examina las huellas de los conflictos, de naturaleza política e ideológica, impresas en la construcción discursiva y también en la constitución histórica que surgen en la narración del folletín Juan Moreira, de Eduardo Gutiérrez, publicada por entregas en los años de 1879 y 1880. A partir de esta demanda, se investiga cómo se produce la inserción de esta obra inmersa en un pacto ficticio muy cercano a la realidad, ya que es una narración que cuenta momentos violentos de un protagonista ejemplar, forjado por el autor dentro de valores exaltados por la cultura gauchesca argentina. Así, se muestran los matices y los caminos estudiados que revelan cómo se muestra la construcción de un fugitivo, buscado y asesinado por la policía, en un bandido-héroe dotado de valores gauchos, que tiene la capacidad de portar virtudes y aspectos simbólicos inherentes a la fundación de una comunidad imaginada. Además, esta obra señala los conflictos revelados entre diferentes ideas y discursos en el campo literario, en obras que dialogan en el siglo XIX, así como analiza los conflictos dentro de la narrativa, a partir de la categorización y tipificación de los personajes, que representan roles sociales dentro de un patrón alegórico en una nación, recién fundada y ya dividida, configurada en el estado liberal que tiene una audiencia leyendo los medios impresos. Para ello, se utilizan principalmente, sobre la prosa, las aportaciones teóricas de Martín-Barbero (1997), Marlyse Meyer (1996), Thomasseau (2005) y Eco (1991); las colaboraciones de estudios sobre gauchismo y criollismo argentino de Adamovsky (2018), Laera (2003), Ludmer (1988), Prieto (1988) y Shumway (2008); y las contribuciones sobre bandidaje y fundación de comunidades imaginarias de Anderson (1993) y Hobsbawm (2015).

Palabras-clave: Nacionalismo. Gauchismo. Criollismo. Folletín. Eduardo Gutiérrez.

1 INTRODUÇÃO

Nos quadros da memória que detalham vários locais de nossa infância, somos capazes de discernir algumas marcas deixadas pelos rastros históricos que foram contados sobre a audácia, ruindade e valentia dos que praticaram atos violentos de inúmeras formas. Se atualmente temos um interesse de pesquisa sobre o folhetim que narra os feitos do *gaúcho* heroicizado e marginalizado Juan Moreira, foi porque, em outros tempos e em outros lugares, diversos bandidos marcantes já povoaram o nosso imaginário e ajudaram a congregar valores em torno de comunidades pautadas também nessas fabulações que envolvem cultura, identidade e violência de um determinado entorno.

Essas histórias, concentradas em um entorno, nos fazem lembrar um trecho de uma música brasileira que tocou em várias estações de rádio da Grande Recife nos anos 90, que dizia: “Acontece hoje e acontecia no sertão quando um bando de macaco perseguia Lampião. E o que ele falava muitos hoje ainda falam: – Eu carrego comigo coragem, dinheiro e bala!” (Chico Science e Nação Zumbi, 1994, s. p.). E, em cada lugar e a cada história diferente, as narrativas chegavam através de mídias que, dependendo do contexto, função e sujeitos envolvidos, demonizavam ou alimentavam o endeusamento póstumo desses personagens que atuavam no nosso ambiente, criando inúmeros acusadores, apreciadores e defensores dessas causas tão polêmicas.

Esses discursos variavam de acordo com os poderes que regiam a comunicação de massa ou que construía símbolos concorrentes ao imaginário popular. Se esses heróis ou marginais não chegaram a atingir uma popularidade hegemônica e não conseguiram alegorizar um país inteiro, decerto puderam habitar o imaginário de comunidades que dão muita relevância a essa forma de comunhão histórica, identitária e cultural. Tal sucesso de algumas histórias sobre os bandidos contou com as narrativas jornalísticas populares, e acabou incidindo no padrão de consumo de obras artísticas, levando, portanto, a uma facilidade de adesão a algumas causas de correntes subalternas que visibilizaram os marginalizados e, conseqüentemente, puderam colocá-los como potenciais heróis comunitários. Estes, para alguns, assumiam o risco indesejado de converter-se em exemplo para um país ou região. No seio dessa disputa, é de grande relevância observarmos o contexto histórico e as características das mediações dessas narrativas, assim como percebermos a forma de construir esses personagens, com a finalidade de compreender algumas estratégias de conformação de uma comunidade imaginada.

Vivenciamos, com isso, a título de ilustração, momentos em que tais símbolos e narrativas fizeram parte do cotidiano de uma criança que vive em um bairro periférico da

Grande Recife. A memória de infância, naquele subúrbio, além de absorver as histórias de atrevimento dos bandidos que eram ouvidas nas rádios e nas reuniões informais das calçadas, podiam adquirir ainda as cores e as palavras dos festejos escolares, quando dançávamos xaxado e trajávamos roupas de cangaceiros nos meses de junho nas escolas primárias. Víamos esse imaginário ser construído também nas telas de TV, exibindo a coragem e a ousadia de Lampião e Maria Bonita; na rádio comunitária, que costumava tocar a música, tão memorizada pelos adolescentes, Faroeste Caboclo (Legião Urbana), a qual tornou conhecida a saga de “João de Santo Cristo” na capital do Brasil; nas muitas histórias que circulavam de boca em boca sobre bandidos procurados que geravam um misto de temor e admiração nos moradores do bairro de Arthur Lundgren I, enquanto estes ganhavam notabilidade nos relatos do repórter do *Bandeira 2*.

Esse misto de temor e cumplicidade entre quem conta, quem ouve e o assunto que se fala em torno do que é ilegal, violento, ousado e até mesmo cruel fomentou um traço cultural e identitário de membros de várias comunidades imaginadas, formadas mediante a forte presença da comunicação massiva, caracterizando a presença de um estado liberal atuante. Constituíam-se ali histórias que circundavam entre os participantes, encantando e espalhando, e formava-se, assim, uma maneira de compartilhar uma imaginação. Solidificavam-se, entre os membros de tal comunidade, o significado da coragem e da compaixão, em meio a tanto sentimento de temor e injustiça fomentados pelas inúmeras formas de desigualdades que se ancoram naqueles lugares.

A narrativa de bandidos conforma-se, quiçá, como uma ponte construída entre os leitores latino-americanos, e talvez de várias partes do mundo, que adquirem, com as histórias de seus criminosos, um dos pilares constitutivos da construção de sua nação. Ou seja, nos interessa saber que a partir das narrativas sobre bandidos há um desempenho:

(...) sobre os valores que supostamente representam; sobre seu relacionamento ideal — e, por isso, muitas vezes também real — com o povo. Não obstante, tais lendas não atuam meramente entre aquelas pessoas familiarizadas com determinado bandido, ou quaisquer bandidos, mas de maneira muito mais ampla e genérica. O bandido não é só um homem, é também um símbolo (Hobsbawm, 2015, p. 123).

Assim, tendo em conta essa significação comunitária adquirida pela figura do bandido, vimos, semelhante ao contexto brasileiro, uma vivência histórica e cultural que perpassou a trajetória de bandidos sociais na Argentina. Isso ocorreu quando estivemos em uma Escola Popular de Claypole (Zona Sul da Grande Buenos Aires), em meados de 2012, e percebemos que esse imaginário, construído em volta de uma reação à lei estabelecida, compunha o conjunto predileto de causos e fábulas a serem contados por parte considerável daquela comunidade.

Bastava ver o encanto e interesse que a história do *Gauchito Gil*¹ despertava nas pessoas para que concluíssemos que, naquele país também, tanto nos jornais quanto nas conversas informais, notavam-se referências às narrativas sobre ladrões, traficantes e sicários, sobretudo em seus atos de muita ousadia ou vingança. Tais ações e, conseqüentemente, tais fabulações sobre estes feitos podiam coincidir com a saga dos injustiçados que figuravam nas narrativas literárias, a partir do sentimento de exclusão social e da falha de uma justiça equitativa. Esse quadro estimula uma maior adesão e identificação ao discurso que denuncia a perseguição que há contra os pobres e, em um caso específico daquela região platense, contra os *gauchos*, determinando-se, assim, quem seriam os bons e os maus, os heróis e vilões nessas narrativas compartilhadas.

Nesse contexto, queremos analisar como se abre um leque de possíveis representações sobre a formação de um país, que esteja impressa no folhetim *Juan Moreira*. Desse modo, foi interessante pesquisar os passos ficcionalizados do herói e seu envolvimento com os personagens que pertenciam à sua família, que o ajudavam ou que representavam aspectos indesejáveis ao *gaucho*, os seus antagonistas. Assim, também foi interessante analisar o momento histórico argentino do século XIX, levando em conta as características do folhetim a fim de que tivéssemos, no contexto de produção e alcance da obra, os traços que colocam o personagem Moreira no rol dos *gauchos* famosos argentinos, na história dos bandidos rurais do país, na história dos personagens marcantes, e que transformam o herói em uma peça fundamental da construção de uma comunidade imaginada.

Para tanto, no capítulo 1, pontuaremos como se configuram as características gauchescas no folhetim *Juan Moreira* (2014) para, na sequência, observarmos as características do jornalismo que envolveram a criação de Eduardo Gutiérrez em uma ficção concebida entre a realidade noticiada sobre o bandido Juan Moreira e o universo ficcional que produziu um herói dentro do imaginário popular. Ainda nesse capítulo, refletiremos sobre as características e a composição do enredo e das escolhas dos personagens, contando com o suporte teórico da análise da prosa de Gutiérrez, formulada por Alejandra Laera (2003), e com as reflexões acerca do embate entre campo e cidade, a partir das considerações de Raymond Williams (1989).

¹ Antonio Mamerto Gil Núñez, assim como vários *gauchos* fugitivos, teve problemas com a autoridade policial e passou a viver como prófugo até se alistar e participar da Guerra do Paraguai. Ao ser perseguido por sonhos fantásticos, desertou do exército e, por isso, foi perseguido pelas autoridades. Depois que foi assassinado, em 1874, conta-se que muitas pessoas são agraciadas pelos milagres atribuídos ao seu nome. Atualmente existem muitos santuários dedicados ao Santo, e estes “están adornados con multitud de estandartes rojo punzó o carmesí, lo cual dicen que simboliza la sangre derramada, aunque también se relaciona generalmente con su pertenencia al partido federal o colorado” (Chumbita, 2009, p. 183).

Ainda no primeiro capítulo, analisaremos como algumas narrativas ficcionalizadas avaliaram a participação e até mesmo o protagonismo da figura do *gaucho* em suas respectivas obras (Mansilla, 2000; Sarmiento, 1999; Mármol, 2021; Echeverría, 2006), e como essas inserções históricas e ficcionais, ao mesmo tempo, podem ser avaliadas como um diálogo aberto com o folhetim *Juan Moreira*. Com essas menções será possível exemplificar de que forma se dão os embates dicotomizados entre o que se considera da civilização e da barbárie, e o que é extremamente europeizado, enquanto se enxerga um produto “autenticamente” argentino. Por conseguinte, vale a pena colocar em perspectiva o *Martín Fierro*, de Hernández (2022) junto à prosa folhetinesca de Gutiérrez, contando com a leitura feita por Josefina Ludmer (1988) sobre a utilização da voz do *gaucho* como um componente representativo de uma voz nacional.

É dentro desse contexto que seguiremos vislumbrando, no capítulo 2, como se deu a coletivização identitária em torno do folhetim, de modo que os conflitos dimensionados nacionalmente estejam refletidos na produção de uma narrativa direcionada para as massas. Para tanto, observaremos como se compõem e como se tipificam personagens a fim de que percebamos quais são as representações maniqueístas do país, que se configura de acordo com a manipulação discursiva do autor. Marlyse Meyer (1996), Alejandra Laera (2003), Thomasseau (2005) e Umberto Eco (1991) trazem considerações fundamentais para essa análise.

No capítulo 3, buscaremos os pontos convergentes entre o romance de Gutiérrez e as possíveis explicações sobre a contínua construção de uma comunidade imaginada, que também tem na literatura uma de suas bases de criação e sustentação. Dessa maneira, enxergamos a formação dessas comunidades a partir do que foi postulado por Benedict Anderson (1993), para depois analisarmos o que potencializa esse universo gauchesco. Assim, refletiremos sobre a popularização do folhetim que, na Argentina, teve como consequência uma reação conflituosa que revelou a riqueza cultural e identitária do país, a qual possibilita enxergar uma parte considerável de uma nação pautada nas características *criollistas* (Prieto, 1988; Adamovsky, 2018). E, finalmente, veremos como essa potencialização desse *gaucho* resultou em outras obras que compõem uma rede capaz de explicar melhor quem foi o personagem Juan Moreira.

Este trabalho, portanto, buscará alargar os estudos sobre o *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, de forma que se entrelacem nesse tecido as ideias que se elaboraram sobre o *gaucho*, sobre o *criollismo*, sobre as comunidades imaginadas, sobre o banditismo, e como isso tudo foi mediado pela prosa folhetinesca, em sua história e contexto, expandida às massas populares da Argentina, entre o final do século XIX e começo do século XX.

2 JUAN MOREIRA, FICÇÃO SOBRE UM VALOR GAUCHO

Hijo de algún confín de la llanura
Abierta, elemental, casi secreta,
Tiraba el firme lazo que sujeta
Al firme toro de cerviz oscura.

Se batió con el indio y con el godo,
Murió en reyertas de baraja y taba;
Dio su vida a la patria, que ignoraba,
Y así perdiendo, fue perdiendo todo.
(Borges, 2005, p. 65).

Este primeiro capítulo quer evidenciar nuances com as quais possamos ver a integração do folhetim *Juan Moreira* com o universo gauchesco, percebendo quais são os fios que tecem um diálogo proximal das características que envolvem a obra estudada à produção literária sobre o *gaucho* argentino. Partimos, portanto, do pressuposto de que o nosso protagonista é visto dentro de um conjunto de personagens basilares da literatura argentina, cujo corpo total contém vários protagonistas *gauchos*, de histórias ou índoles parecidas, que contribuíram com o imaginário popular em torno de obras bem-sucedidas massivamente. Esse *gaucho*, como um sujeito imbuído de características positivas nas obras de discurso *gauchesco*, é capaz de integrar diversos valores divulgados dentro de uma fronteira imaginária em que cabem todos os membros ideais de uma comunidade idealizada, uma vez que “Moreira era como la generalidad de nuestros gauchos” (Gutiérrez, 2014, p. 2), “un buen criollo” (Gutiérrez, 2014, p. 46) para várias testemunhas e pessoas próximas que surgem dentro do enredo fictício de Gutiérrez.

Cabe a nós sabermos, portanto, quais foram as virtudes escolhidas pelo autor para forjar um herói, a partir da narrativa violenta e divulgadora desses valores campestres para, conseqüentemente, serem convocados os saberes acerca de outras obras fundamentais e viabilizadoras de uma compreensão histórica sobre a Argentina do século XIX.

Desse modo, ficamos inteirados a respeito de algumas peculiaridades que ficam visíveis ao tratarmos sobre as narrativas de *gauchos*. É que os aspectos culturais, históricos e identitários do universo gauchesco acabaram colaborando com a adesão popular ao se justificar e tentar agir em defesa desse símbolo nacional, uma vez que “a comunidade se define pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva” (Martín-Barbero, 1997, p. 52). Com essas leituras e adesões, abrem-se possibilidades de verificarmos como se dão as construções de novos heróis, que coincidem com a imagem do bom bandido, quando este:

(...) pode, depois de morto, adquirir uma elevadíssima estatura moral, a de seres intermediários entre os homens e a divindade. É notável o número de cultos que se formaram em torno dos túmulos de gauchos valentões na Argentina, na maioria ex-combatentes nas guerras civis políticas do século XIX que se transformaram em bandidos, e suas sepulturas, onde as pessoas rezam por milagres, muitas vezes ostentam as cores do partido (Hobsbawm, 2015, p. 56).

Isto é, o ideal de transformar os potenciais bandidos mortos em heróis póstumos fez com que tais protagonistas permanecessem “vivos” graças às mediações literárias que foram simbolicamente aceitas pela comunidade. Esse valor pode ser percebido no cemitério municipal de Lobos, em que foi sepultado o corpo de Juan Moreira, e no cemitério de Mercedes, onde está sepultado o Gauchito Gil. Esses locais ainda recebem pessoas que presenteiam objetos estimados, flores e vinhos, com uma intensidade de fé muito maior no Gauchito Gil e com uma intensidade menor em um personagem mitificado no passado, já um pouco esquecido no presente, como o é Juan Moreira, de modo que é possível notar a persistência desse imaginário entre muitos argentinos.

Figura 1 Túmulo de Gauchito Gil



Fonte: *Media Commons*. Disponível em <https://bit.ly/3MgZ4W9>. Acesso em out. 2023.

Figura 2 Túmulo de Juan Moreira



Fonte: Acervo pessoal do autor.

Assim, estudar a prosa que foi impulsionada para fortalecer a imagem heroica do protagonista que “vive aún en la tradición de los pagos que habitó” (Gutiérrez, 2014, p. 278) faz com que queiramos verificar as marcas históricas e literárias de um país que quis contar a trajetória dos seus *gauchos*; quer fossem pautadas na defesa da manutenção de uma cultura gauchesca, quer fossem direcionadas a um discurso mais liberal e excludente. Isso marca uma extensa discussão sobre o que se fez do uso da voz daquele que não tinha uma voz literária na modalidade escrita. Josefina Ludmer (1988), que é uma grande referência nesse estudo, investiga a relação entre a literatura oral e escrita, além de uma possível aliança entre uma cultura popular e uma cultura letrada, na qual o *gaucho* aparece como um protagonista que tem sua voz reproduzida e se vê em um uso constante por agentes letrados que querem definir a sua identidade diante da nação. Podemos ver essa construção discursiva em *Juan Moreira* e em várias obras que estabelecem uma conexão gauchesca com o nosso folhetim.

No contexto de exaltação e popularização do *gaucho*, podemos enxergar, portanto, que houve um fio condutor que conseguiu unir as ações criminosas de um fugitivo da justiça a uma valorização dada ao herói popular, sendo exaltada pela prosa folhetinesca e representada por um elemento literário capaz de revelar um conflito político ocorrido em uma Argentina dicotomizada. É por isso que o *gauchismo*, nessa análise, adquire uma fundamental relevância quando queremos descrever o nosso protagonista, pois é no final do século XIX que vemos essa corrente permear a inventividade discursiva de pensadores e políticos argentinos, que tentaram se aproximar mais dos núcleos populares do país, tornando possível conceber um diálogo político e literário no discurso sobre os *gauchos* que foram considerados bandidos.

Pensando nos idealizadores de um papel social, político e econômico dado ao *gaucho* argentino, vemos que tanto as obras canônicas e elitistas quanto alguns folhetins populares são capazes de envolver personagens basilares da cultura nacional, construindo assim um apoio literário forjado como parte do fomento de constituição desses valores de uma nação. *Juan Moreira*, portanto, possui um protagonista homônimo que atravessou gerações, cuja história começou a ser mediada pelo folhetim e atualmente ainda é divulgada pela cultura de massa presente no rádio, nos HQs e no cinema. Na estação de rádio do rock nacional, por exemplo, muito popular naquela região onde estivemos, pudemos ouvir e notar, em uma creche de Longchamps², cuidadoras de crianças e ouvintes da estação acompanhando e cantando trechos de um cantor popular, mencionando situação e nomes de bandidos, como os de

[...] Martina Chapanay, bandolera de San Juan / Juan Cuello, Juan Moreira, Gato Moro y Bruñel / El Tigre de Quequén, Guayama y Bazan Frías / Barrientos y Velázquez, Calandria y Cubillas / Gaucho Gil, José Dolores, Gaucho Lega y Alarcón / Bandidos populares de leyenda y corazón / Queridos por anarcos, pobres y pupilas de burdel / Todos fuera de la ley, todos fuera de la ley / Bandidos rurales, difícil de atraparles / Jinetes rebeldes por vientos salvajes / Bandidos rurales, difícil de atraparles / Igual que alambrar estrellas en tierra de nadie (Gieco, 2001, s. p.).

Dessa maneira, tais bandidos – que tinham histórias de crimes desveladas pela tradição oral, pelos ritmos *criollos*, pela música tocada nos rádios ou até mesmo pela literatura erudita – servem como exemplos daqueles que obtiveram seu reconhecimento nos estudos literários e históricos, revelando uma porção relevante na formação identitária desse país.

Essa ponte capaz de unir as fabulações sobre marginais desses países facilitou a interpretação dos feitos e sentimentos gerados pela literatura sobre bandidos, ou sobre os indesejados e desprezados *gauchos*, desaguando, posteriormente, nos conflitos internos que ora

² Longchamps é uma localidade pertencente ao município de Almirante Brown, dentro da Região Metropolitana da Grande Buenos Aires.

representam um valor nacional a ser colhido na tradição popular, ora representam um fator negativo para pensadores que almejam projetar uma pátria pautada nos valores inspirados no pensamento ilustrado europeu.

Nesse espectro dicotomizado – que tende a avaliar quem são os heróis e os vilões de acordo com as predileções do autor, decisões pautadas em diversos poderes, situação sócio-histórica e conveniências de público – notamos que a narrativa folhetinesca sobre Moreira, de Eduardo Gutiérrez, traz em seu texto e contexto signos fundamentais que nos proporcionam uma leitura das marcas indicadoras de uma construção contínua da nação argentina, ainda que esta seja forjada por termos excludentes. Por vezes se quer um *gaucho* para chamar de seu, ainda que esse *gaucho* também represente uma ideologia excludente, machista e anti-indigenista; por vezes os repele com toda força bruta e discursiva, quando até mesmo o *gaucho* é posto no rol da barbárie, da selvageria e da falta de educação, sendo apontado como um dos motivadores dos “insucessos” da nação. Essas marcas, portanto, construídas discursivamente pelas obras fundacionais e massivas, acabam refletindo na imaginação dos seus leitores, membros dessas comunidades imaginadas, resultando em um interesse de pesquisa que possa responder como se deu a construção do estado liberal argentino no final do século XIX e as marcas da realidade e da ficção na prosa folhetinesca sobre Juan Moreira.

2.1 VERDADE OU FICÇÃO EM MOREIRA

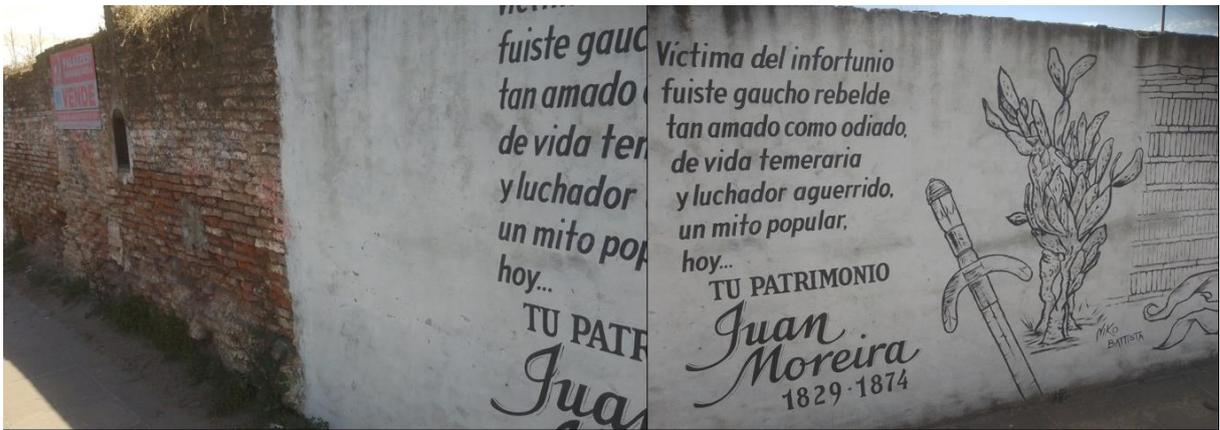
Antes que comecemos a expor nuances da escrita fictícia, é válido anotar que existiu, de fato, um Juan Moreira histórico que pode ser estudado em diversas fontes pelas quais é possível vislumbrar os seus desdobramentos de ordem pessoal e social do seu país. É difícil informar com precisão a data e o lugar de seu nascimento, desse Juan Moreira histórico. É possível que tenha nascido no interior da província de Buenos Aires (La Matanza, Lobos ou Navarro) ou até mesmo na Espanha, onde supostamente chegou com seus pais (Lambert, 2011, p. 29).

É sabido, no entanto, que sua existência e seus atos podem ser comprovados através de documentos assinados por autoridades locais, que relatam e descrevem os crimes que cometeu, a exemplo do assassinato de um *Teniente Alcalde*³ em 1869, chamado Juan Córdoba, que também vem a ser personagem da prosa folhetinesca futura. Além disso, é de conhecimento

³ Teniente Alcalde era a figura de autoridade dos pequenos e afastados povoados de uma zona rural. Sua posição hierárquica estava abaixo do chamado Juez de Paz, que cumpria funções análogas aos prefeitos.

comum que o Moreira histórico foi casado, de fato, com Andrea Santillan, chamada de Vicenta no folhetim, e que seu filho possui um registro em que consta seu nome de batismo, Valerio Moreira, diferente do que informa o folhetim, já que na ficção se chama Juancito. No mais, consta historiograficamente que o verdadeiro Juan Moreira foi guarda-costas de Adolfo Alsina e morreu no bordel em Lobos, tentando pular um muro para fugir, quando um Sargento, chamado Chirino o atacou com um golpe mortal de uma baioneta pelas costas. É possível encontrar, a título de registro da devida importância local, o crânio de Moreira, como um objeto de memória, no Museu Juan Perón, nessa mesma cidade de Lobos. Ali, existem marcas de sua passagem, a exemplo do muro em que foi morto. Ou, até mesmo, de cenários cinematográficos, de onde saiu o filme *Juan Moreira*, dirigido por Leonardo Favio (1973). Em Lobos, é possível ouvir relatos de alguns moradores dizendo que até um tempo atrás viam-se pessoas indo rezar diante do muro. Lá, populares visitavam o local a fim de obter boas vibrações advindas das energias imateriais desse mitificado *gaucho*.

Figura 3 Muro modificado na cidade de Lobos



Fonte: Acervo pessoal do autor

Estes lugares, em que aconteceram os sucedidos contados também no folhetim, ainda hoje guardam algumas placas e outras sinalizações dos acontecimentos que estão entre os principais fatos históricos da cidade. A partir desses sucessos, *Juan Moreira* foi concebido em uma zona de confluência na qual a linha imaginária, que divide o que é histórico e ficcional, era muito tênue, causando um risco ao leitor de confundir o que resulta fiel ao relato, obtido pelas fontes policiais, e o que esteve mais próximo à imaginação do autor, já que o próprio folhetim circulou dentro da esfera jornalística da época. Nos arredores dessas cidades por onde passou o herói, por exemplo, é possível ver as várias referências que constroem no criminoso e no valentão uma imagem de homem extraordinário, que permeia tanto o espaço histórico quanto

o literário, deixando marcas muito relevantes para a cultura local dessas regiões, convertendo-se em potencial turístico.

Consideramos que essa valorização hodierna dada ao protagonista e ao seu entorno gauchesco pode ser vista como marca do conflito de aspecto dual da Argentina. Nesse país, portanto, os avanços liberais no tocante à liberdade de imprensa e à alfabetização das massas tornaram-se fatores positivos, enquanto a política de endividamento, exclusão econômica e extermínio dos povos acirravam os ânimos e garantiam a permanência da “mentalidade divisória” entre os intelectuais do país. Divisão que se constituiu como um ingrediente fundamental dos discursos combativos de intelectuais de distintas vertentes ideológicas, que deixaram suas marcas nessa permanente batalha (Shumway, 2008).

Nesse embate dual, que sempre marcou a Argentina como um país fraturado, torna-se compreensível a percepção de uma linha divisória como parte de sua característica fundamental. A dicotomia pode ser analisada como um eixo determinante da Argentina, fazendo com que consideremos o país como um mosaico de membros tão diversificados e divididos em correntes opostas que sempre se apresentam, de acordo com a sua respectiva época, em uma predileção derivada de duas opções políticas e (ou) ideológicas disponíveis em cada contexto sócio-histórico (Saavedristas *versus* Morenistas, Federais *versus* Unitários, Populistas *versus* Liberais, *Criollistas versus* Ilustrados).

Essas referências a Moreira e a outros personagens históricos, contados e valorizados por intelectuais de veia popular, fomentam a imagem de que o protagonista se inscreve na oposição ao projeto liberal europeizante do país, aproximando-o, então, de Saavedra, dos Federais, de Rosas e de Dorrego, que coincidentemente foi fuzilado em Navarro, lugar onde o Juan Moreira histórico viveu boa parte de sua vida, praticou homicídios e travou a luta marcante com o *gaucho* Leguizamon. Desse modo, a cidade de Navarro conforma-se como opção turística para um melhor conhecimento histórico do personagem Juan Moreira e do ex-governador de Buenos Aires, Manuel Dorrego. No folhetim de Gutiérrez também há referências dos acontecimentos de políticos de relevância, quando, por exemplo:

Era entonces a fines del año 73 y en Navarro se hacían encarnizados trabajos para tristes elecciones que dieron por resultado la presidencia Avellaneda y la revolución de Septiembre. Los hombres políticos de Navarro se disputaron el contingente poderoso de Moreira, ofreciéndole que harían cesar por completo la persecución tenaz de que era objeto (Gutiérrez, 2014, p. 227).

reales que ingresan al relato” (Laera, 2003, p. 21). Eduardo Gutiérrez edita, portanto, situações da vida do verdadeiro Juan Moreira, que constavam, até pouco tempo antes das primeiras entregas da obra, nos arquivos policiais. A distância temporal é de apenas cinco anos, uma vez que Juan Moreira histórico morre em abril de 1874, e, já em 1879 está sendo publicado por entregas o folhetim sobre sua vida. Isto é, nesse curto espaço de tempo faz-se a recriação de um potencial herói, morto recentemente, ao mesmo tempo em que se estabelecem linhas ficcionais parecidas com notícias, além de recortes e de representações dos relatos testemunhais.

O narrador, portanto, estabelece um contrato ficcional com o leitor, no qual, pela proximidade temporal com o real, e até mesmo pela característica da prosa folhetinesca, terá na linguagem da informação um “novo imaginário [que] encontrará sua matriz discursiva” (Martín-Barbero, 1997, p. 82), assim como “será na linguagem do melodrama de aventuras que se gerarão as chaves do novo discurso informativo” (Martín-Barbero, 1997, p. 82). Em determinada parte do enredo, por exemplo, o próprio narrador afirma que não está fazendo “novela”, já que se trabalha com “hechos que pueden atestiguar el señor Correa Morales, el señor Marañón, el señor Casanova, Juez de Paz entonces, y muchas otras personas que conocen todos estos hechos” (Gutiérrez, 2014, p. 90). Além disso, a construção da narrativa conta com uma voz onisciente na qual há uma fácil manipulação dos feitos, gerando poucos espaços para a dúvida e corroborando o fortalecimento de um herói.

Apesar de o estudo acerca da história de Juan Moreira ser, de fato, uma alternativa bastante proveitosa, não é nosso objetivo analisar o que fez ou o que se construiu com esse Moreira fora da ficção. Sobre a história desse Moreira fora da ficção, que esteve presente no imaginário popular e nos documentos oficiais da justiça, há alguns textos (Berardi, 2011; Canciani, 2015; Chumbita, 2009; Rojas, 1951; Sosa, 2005), assim como os apontados anteriormente (Lambert, 2011; Duhalde, 1979), que podem responder a várias perguntas sobre o que se imagina desse sujeito prefigurado entre o registro oficial, o imaginário popular e as páginas de textos literários, ajudando a compreender a constituição do protagonista e do fenômeno social que foi capaz de conduzir um marginal famoso ao rol de personagem emblemático da modernidade argentina. No entanto, mesmo compreendendo e até mesmo direcionando alguns pontos relevantes sobre os estudos do Juan Moreira histórico, nos cabe analisar a obra ficcional e o protagonista idealizado desse folhetim, criados pela inventividade de Eduardo Gutiérrez.

2.2 A TRAMA DE MOREIRA ESCRITA POR GUTIÉRREZ

Quando Eduardo Gutiérrez concebe uma obra capaz de transformar um bandido comum em um herói popular, podemos enxergar esse feito como um produtor de efeitos que possibilitam uma leitura histórica do país. Enquanto produtor de obras populares, com resultado de heroização dos homens simples, o autor oferta a possibilidade de uma análise que queira descortinar as consequências desse primeiro processo de passagem entre documentos oficiais transformados em folhetins. Devido ao grande sucesso, a história de Moreira, por conseguinte, é recontada pela inventividade de vários outros autores, da dramaturgia, do desenho, das poesias populares e de outros romances. Sendo a produção folhetinesca o ponta-pé inicial, produzido em uma zona de confluência em que se pode localizar “la irrupción o emergencia del género en la década de 1880, cuando – en apariencia repentinamente – se escriben en diez años casi cien novelas” (Laera, 2003, p. 19), a imagem do protagonista se perpetua com grande logro até os anos 70 do século XX, quando há uma adaptação cinematográfica muito famosa sobre Juan Moreira. Ou seja, tendo o folhetim como introdutor e grande difusor em um tempo propício, a história de Moreira alcança uma parcela considerável da população argentina na prosa folhetinesca⁴ e na produção cinematográfica.

Ao nos atermos à produção de Gutiérrez, vemos evidências que configuram as diversas fronteiras imaginadas na obra, de aspectos sempre duais, nos quais a imagem positiva do *gaucho* se sobressai a partir do olhar de um autor visto como potencial *investigador y cronista* (Laera, 2003), que costumava entrevistar os personagens envolvidos em suas tramas.

Assim, com base nos registros históricos, Gutiérrez obtinha uma “investigación en el propio terreno de los hechos, la recopilación de testimonios” que se exibiam no texto e acabavam compondo o principal ingrediente da sua obra (Laera, 2003, p. 42). No folhetim, o narrador expõe essa sua qualidade de conhecedor do personagem, afirmando que tinha conseguido falar com o Moreira real, em 1874, “y el timbre de su voz ha quedado grabado en nuestra memoria. Cuando hablamos con él, entonces Moreira estaba tachado de bandido y su fama recorría los pueblos de nuestra campaña” (Gutiérrez, 2014, p. 6). Essa proximidade, junto a outras especificidades comuns ao gênero folhetim, aliadas também a uma época de ampla difusão jornalística, formaram fatores que contribuíram para o grande êxito de vendas da obra *Juan Moreira*, uma vez que o folhetim estava inserido em um contexto no qual o discurso

⁴ “En 1880, Eduardo Gutiérrez – proveniente de una tradicional familia de hombres de letras volcada a la empresa periodística – escribió el folletín *Juan Moreira*, del cual hicieron, enseguida, varias ediciones que superaron los diez mil volúmenes” (Laera, 2003, p. 31).

popular do *criollismo*⁵ e do *gauchismo* havia adquirido bastante força, em decorrência dos poemas da *gauchesca*, incluindo especialmente o *Martín Fierro*, de José Hernández.

O folhetim *Juan Moreira* amplia, desse modo, a sua capacidade agregadora ao conseguir retratar um *gaucho* capaz de arregimentar os valores impulsionados pelos apelos discursivos em defesa do habitante campestre, que era o *gaucho* sofrendo e pressionado pelas autoridades da época. Estas avaliações positivas do *gaucho* fortaleceram a criação de um herói dotado de feitos corajosos, que representam uma continuidade dos aspectos aprováveis de outros *gauchos* valentes que circularam em textos versificados ou proseados. Além disso, essas condutas e distinções descritas mantêm um diálogo com as caracterizações do *gaucho* realizadas em obras fundamentais e fundacionais anteriores a *Juan Moreira*, que vieram solidificar a identidade da nação.

Numa relação entre o ficcional e o informacional, o autor mescla em seu enredo personagens da vida real, mantendo, em alguns, seus verdadeiros nomes, já em outros os nomeia a partir da própria imaginação, traçando uma frágil fronteira entre a história e a literatura, entre o real e o fictício que se estabelece “sobre los restos y los huecos que el Estado modernizador de los años 80 practica en la reconfiguración de lo nacional” (Laera, 2003, p. 23). Ou seja, tal qual algumas obras fundamentais e fundacionais da Argentina, o folhetim de Eduardo Gutiérrez também impunha uma fatia dos acontecimentos históricos revelados na literatura.

Além disso, nessa obra, consegue-se um fortalecimento do discurso gauchesco, quando é possível ver trechos que quiseram permanecer fiéis às informações históricas e técnicas, comuns ao que era visto nas enciclopédias e nas folhas policiais. Ou seja, as ações que determinavam a reação de Moreira diante dos homens da lei que o perseguiram na trama eram comuns a várias narrativas de bandidos, que se assemelham aos traços de outros bandidos rurais explanados nos estudos sobre os fora-da-lei (Hobsbawm, 2015).

Por outro lado, ficaram perceptíveis os exageros nas construções de um personagem cheio de valores. Sua força e destreza descomunal rendiam peripécias que exploravam o extraordinário em suas lutas exitosas, empreendidas pelo protagonista contra todos que tinham atrasado a sua vida ou que colocavam em prova a sua valentia. Ou seja, o protagonista foi

⁵ Consideremos a literatura *criollista*, segundo Adamovsky (2018), como um conjunto de obras difundidas a partir de 1880 que colocaram o *gaucho* como um símbolo do que seria a maior representação dos mais humildes e da figura genuinamente argentina para o país. Essas obras, que comumente compunham narrativas sobre desventuras de *gauchos* errantes, tiveram um grande êxito popular e contaram com impressões baratas, em folhetins, que acabaram sendo adaptadas para outros gêneros literários.

descrito como homem de “grandes pasiones, de corazón ardiente y espíritu vigoroso, se había sentido empujar en aquella rápida pendiente y se había entregado por completo a la fatalidad que lo guiaba” (Gutiérrez, 2014, p. 67). Dentro desse universo, cabia um espaço imenso para armar um maniqueísmo que revela a luta do homem em sua reação instintiva contra o mal que o aflige. No caso do contexto histórico da obra, o mal vem revestido pela imagem dos homens que representam a lei e o bem é constituído pelos bons *gauchos* e políticos corretos, que agem de acordo com seus valores inegociáveis, dignos “de los espíritus fuertes que figuraron en la Edad Media” (Gutiérrez, 2014, p. 129). Nessa construção alegórica, há um impulsionamento obtido pelo avanço de uma indústria cultural que “produz uma informação onde primam os “sucessos”, isto é, o lado extraordinário e enigmático da atualidade cotidiana, e uma *ficção* na qual predominará o realismo” (Martín-Barbero, 1997, p. 82), corroborando a função da literatura como um agente pedagógico de uma nação em formação.

Doris Sommer (2004) traz uma informação pertinente acerca de sua reflexão sobre os romances fundacionais, quando afirma que estes escritos vêm de “un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos públicos” (Sommer, 2004, p. 23). Em face disso, a professora viu nessas obras, como *Facundo*, de Sarmiento, e *Amalia*, de José Marmol, o objetivo autoral de preencher os espaços vazios deixados pela historiografia oficial. Lançavam-se tais narrativas fundacionais sem que houvesse uma clara distinção do que viria a ser história ou ficção, idealização ou interpretação dos fatos. Como exemplo disso, Sommer ilustra o espírito idealista do historiador e ex-presidente argentino Bartolomé Mitre; esse homem via nos romances potenciais pedagógicos que “enseñarían a la población sobre su historia, sus costumbres apenas formuladas, así como sobre ideas y sentimientos modificados por sucesos políticos y sociales que aún no habían sido celebrados” (Sommer, 2004, p. 26).

Assim, é possível vincular os estudos sobre nações com o questionamento acerca da simbologia nacional em *Juan Moreira*, mesmo que Alejandra Laera (2003, p. 23) nos advirta que, na época da publicação de *Juan Moreira*, o romance já tinha parado de alegorizar e buscar a representação total de uma nação, sendo uma ficção que ela rotula como *liminar*. Tendo em vista tais contribuições, nos damos conta de que a narrativa folhetinesca de Moreira é capaz de mobilizar valores de uma comunidade, que, entretanto, somente possui atrativos capazes de representar uma fatia da população de um país em construção. Nesse caso, é a fatia do universo gauchesco.

Diante do advento do liberalismo na Argentina, portanto, não se pode alcançar mais a totalização de um valor específico, o valor *gaucho*. Isso vem a ser uma das marcas conflitantes do cenário argentino representado em *Juan Moreira*, de modo parecido a tantos autores que colocaram em suas obras personagens em disputas discursivas a fim de revelar os heróis e vilões dentro de um espaço simbólico de uma nação.

O folhetim, nesse contexto de conflito em defesa do *criollo*, é mais uma ferramenta de divulgação e conservação da cultura popular em face destes embates. Apoiado no estilo melodramático⁶, que consiste em jogar com uma linguagem de função emocional (Thomasseau, 2005), *Juan Moreira* se inscreve na literatura argentina como uma obra que quis descrever o *gaucho* como um homem dotado de paixões, remetendo a “un tipo de explicación a la que generalmente se apela para dar cuenta de la conducta de los sectores populares” (Laera, 2003, p. 298). É uma obra com um sentido pedagógico, sobre a qual busca ainda construir uma pátria que, por não poder ser totalizada no *gauchismo*, almeja, pelo menos, respeitar e protagonizar os valores gauchescos.

2.3 COMENTÁRIOS INICIAIS SOBRE A OBRA

Resumidamente, a história narrada, em seus vinte capítulos, demonstra os sucessos de um herói-bandido que tem suas ações reveladas na medida em que, por motivos de perseguição, cai no mundo do crime e tem contadas sempre suas destrezas de bom guerreiro, avaliadas por uma voz narrativa que exalta os combates do protagonista contra a polícia ou contra outros valentes que o desafiam. Assim, são narradas as dezoito lutas travadas com outros *gauchos*, indígenas, valentões locais, vaqueiros, *tenientes alcaldes*, policiais e o *pulpero*⁷ Sardetti.

Com uma voz onisciente, o narrador evidencia, no início da trama, os valores de Moreira, os quais contam com uma boa retrospectiva de um tempo em que a Argentina ainda não parecia perseguir os seus habitantes campestres. Assim, o *gaucho* é idealizado pelo narrador tanto em seus dotes de bom trabalhador, pai de família exemplar, casado com a personagem Vicenta. O narrador também ilustra um protagonista zeloso com as suas “obrigações pátrias”,

⁶ Thomasseau (2005, p. 34) ressalta a função do vilão e a visão maniqueísta da obra, enquanto analisa o melodrama. Este empresta a sua caracterização a muitas obras folhetinescas. Tais observações podem ser vistas também nos estudos acerca do folhetim de Marlyse Meyer (1996, p. 60), quando a autora observa a existência dos “diálogos vivos, personagens tipificados, e tem o senso do corte de capítulo” nesse tipo de obra.

⁷ O *pulpero* era o encarregado de uma *pulpería*, que é um estabelecimento comercial na zona rural onde se reuniam vários habitantes do campo para conversar, beber e comprar mantimentos básicos.

quando o herói podia adquirir adjetivos específicos para guerreiros quase invencíveis, como nos trechos de sua descrição de bom perseguidor de índios, cujo “combate se lucía, en la persecución siempre [en que] salía adelante en alas de su caballo que parecía volar” (Gutiérrez, 2014, p. 4). Em suma, nos dois primeiros capítulos é possível compreender um diálogo armado entre o folhetim e o discurso da *gauchesca*, elaborado em defesa do *gaucho* que perde espaço na construção de um país pautado nos valores do estado liberal. São comuns os adjetivos para designar o protagonista como homem de “corazón generoso”, de “alma fuerte”, pertencente à “gran raza”, dotado de “sentimento artístico”, forjando um *gaucho* possuidor de “manos primorosas” para todo tipo de trabalho. Fortalece-se, portanto, um discurso de retrospectiva para possibilitar a visão de um *gaucho* em plena harmonia com seu entorno, em toda sua potencialidade e virtude, antes de sofrer com a interferência das “autoridades excepcionales”, que acabam representando “la gran causa de la inmensa criminalidad” (Gutiérrez, 2014, p. 8).

Essa retrospectiva coincide com a análise de Raymond Williams (1989) acerca do avanço do capitalismo, que mexe com a representação da relação Campo x Cidade em vários textos da literatura do Reino Unido. Como pudemos verificar nos postulados de Williams (1989), em um território que teve suas terras modificadas a partir da exploração decorrente do avanço capitalista, é possível tecermos algumas comparações, uma vez que a nação em formação da Argentina também funcionou como palco disputado entre várias vozes que quiseram exprimir e definir quais seriam os rumos dados ao sistema produtivo do lugar; decidir o papel estabelecido pelos índios, mestiços, descendentes de espanhóis e demais imigrantes europeus quanto à formação nacional. Dentro desses aspectos reveladores das tensões duais estão os conflitos estabelecidos pelas reações do mundo urbano e rural. Nesse ínterim, ao observar como se davam os conflitos na construção da ambientação dos romances e poemas pertencentes a variados autores do Reino Unido entre os séculos XVI e XX, o teórico Raymond Williams, em sua obra *O Campo e a cidade* (1989), avalia como os efeitos do capitalismo vinham moldando a forma pela qual os poetas e os romancistas concebiam e contemplavam a natureza na conseqüente modificação desta. Observamos que a saudosa retrospectiva, intensificada pelo narrador no 1º e 2º capítulos do folhetim de Gutiérrez, marca um idealismo campestre em contraposição às etapas do avanço da cruel legalidade capitalista. Dessa forma, a voz narrativa de *Juan Moreira* permite ao leitor sentir a contemplação do protagonista nas suas primeiras horas da manhã, cujo nascer do sol é definido como

la obra más asombrosa de la creación, que pinta la grandeza del Creador del Universo en la más miserable de sus manifestaciones, desde el leve temblor del cogollo de pasto que se mueve a impulsos de la mansa brisa, hasta el alegre

relincho del caballo que saluda a su dueño al verlo aproximarse a la estaca que lo aprisiona durante la noche (Gutiérrez, 2014, p. 38).

Entretanto, ainda que o discurso inicial mostre uma reprovação ao projeto de sociedade liberal e modernizadora, esta acaba por promover inter-relações intrínsecas ao movimento econômico do *gaucho*, inclusive no que diz respeito ao trabalho e aos valores do personagem Juan Moreira, que ora podem parecer harmoniosas com os poderes legais, quando se permite trabalhar para eles em troca de favorecimentos; ora podem apresentar-se extremamente predatórias, quando os *gauchos*, como o próprio protagonista, são perseguidos e presos.

As retrospectivas, desse modo, nos deixam perceber que Gutiérrez cria e descreve um protagonista dúbio, que se configura como um homem dotado da pureza de um bom selvagem, nesse começo da obra, quase em seu estado adâmico, associados aos signos de “paz, inocência e virtudes simples” (Williams, 1989, p. 11), capaz de amar “en su inocencia primitiva” (Gutiérrez, 2014) e de merecer todas as credenciais de felicidade; e que, ao mesmo tempo, pode se envolver na caça contra os índios, servir à guarda nacional e garantir resultados eleitorais através de recursos intimidatórios.

Essas percepções positivas e naturais que servem às construções de um *gaucho* servil aos homens da cidade, facilitadas pela descrição da relação do *gaucho* com animais e com o mundo produtivo, revelam uma perspectiva histórica cujo “contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade” (Williams, 1989, p. 387). Pois é no choque entre esses dois mundos que o folhetim apresenta o primeiro conflito: quando o primeiro antagonista da trama de Moreira resolve aplicar multas abusivas por causa de sua inveja, e se ampara na justiça (representação de um poder ilustrado) para cometer tais abusos que passavam “a repetirse con frecuencia, lo que empezó a alarmar el pacífico vecindario que comprendía la injusticia de ellas” (Gutiérrez, 2014, p. 14). Isto é, a partir do capítulo 3 (intitulado *Los amores de Moreira*) a trama adquire uma sequência de fatos que representam a transformação do bom *gaucho* em um bandido destemido.

Ainda sobre as avaliações implícitas que há na narrativa do folhetim, em contradição com muitos aspectos de pureza adâmica em Moreira, podemos ver, em alguns exemplos, o protagonista como portador de características do capitalismo rural subserviente aos valores modernizantes da cidade. A exemplo disso, Ludmer (2002, p. 210), em um capítulo dedicado às formas como surgiram vários personagens a partir de *Juan Moreira* no decorrer da literatura argentina, descreve o protagonista como um homem “de comunicação entre a cultura rural e a cultura urbana”. Ademais, somamos a informação anterior ao fato de que o Juan Moreira

histórico nasceu próximo à capital, Buenos Aires, e que foi criado desde pequeno na localidade de Matanzas. Destarte, ainda que na época a localidade fosse um ambiente rural, não se distanciava tanto dos centros decisórios e comerciais bonaerenses. Sua relação com homens de poder, como o ex-governador de Buenos Aires (Adolfo Alsina) e o ex-Juez de paz⁸ (Manuel Marañón) aparece de forma bastante explícita na obra; ganha um cavalo de um e uma *daga* do outro, obtendo um certo tipo de proteção quando passa a ser caçado pela polícia.

Também o seu pai, por exemplo, tinha contatos próximos às autoridades de Buenos Aires, uma vez que já havia sido uma espécie de guarda-costas do Governador Rosas, sendo esta autoridade a mesma que, segundo o narrador ficcional de *Juan Moreira*, traiu o seu próprio capanga “dándole una carta para Cuitiño, en cuya carta le daba orden de fusilarlo y que la víctima creía ser una orden para que le entregasen un dinero que se le había prometido” (Gutiérrez, 2014, p. 11).

É possível, portanto, notar que o discurso em prol de um homem em consonância com a natureza pura e adâmica já não cabe completamente na compreensão de uma narrativa que anuncia a modernização de um país, haja vista que o próprio Moreira histórico ou fictício podia ser um possível dono de terra em harmonia com o seu próprio mundo produtivo e sem sofrer muito em consequência do trabalho que desempenhava, pois era um ser híbrido, trabalhador em contato com a cidade, que toma o trem e busca as providências para comercializar seus produtos. Isto é, nas marcas desse conflito, o protagonista tem um agenciamento que lhe garante destrezas versáteis a fim de propagandear para os leitores do seu país um *gaucho* pronto para aprovação urbana e rural.

Sobre o Moreira em seu estado adâmico, ou seja, dotado de “todas características do que veio a se tornar uma das principais formas modernas da retrospectiva rural” (Williams, 1989, p. 244), Gutiérrez cria um herói com o apego ao passado em que o *gaucho* tinha seu lugar respeitado até chegar o momento de sucessivas perdas. Primeiro perde a família, o seu lugar de boa representatividade na própria pátria e, enfim, perde a propriedade por causa de agentes antagônicos. Em suma, quando interpretamos os fatos em linhas maniqueístas, concluímos que os homens maus trouxeram os males ao *gaucho* através da imposição de leis liberais e cidadinas ao homem do campo. Isto é, o herói enfrenta um problema gerado por essa modernização, a qual lhe impõe uma lei escrita que foge de seu código consuetudinário (Ludmer, 1988), gerando uma inadequação que coincide com a sofrida por outro *gaucho* emblemático de outra obra, o Martín Fierro, quando este afirma que teve, antes de padecer e perder tudo, “hijos, hacienda y

⁸ As funções do juez de paz são semelhantes às funções dos atuais prefeitos.

muger” (Hernández, 2022, p. 33), e acaba sendo lançado no mundo do crime da mesma forma que o personagem Juan Moreira. Como ilustração, o personagem Juan Moreira, de maneira análoga, pronuncia em discurso direto que já não tem nada “en el mundo, mi hacienda se la habrán repartido, mi mujer y mi hijo ya no los volveré a ver más” (Gutiérrez, 2014, p. 60). O narrador, assim, justifica o nascimento de um bandido que desafiará todas “las partidas” de polícia até a sua morte, “que será para mí un día de placer, porque habré concluido de penar” (Gutiérrez, 2014, p. 67).

É a partir desses discursos e dessa supervalorização da voz narrativa que se cria um herói. Este não cabe nos valores do estado liberal, pois, enquanto afronta essa nova ordem, conservando seu código de valor que lhe rende um *status* fictício parecido ao de um nobre cavaleiro medieval, o protagonista ganha força e empatia de seus leitores, que o veem como um ser perseguido, tal qual outros personagens emblemáticos da história literária. Ou seja, Moreira, assim como é defendido pelo narrador, quando “no ha sido el gaucho cobarde encenegado en el crimen, con el sentido moral completamente pervertido” (Gutiérrez, 2014, p. 2), ganha um *status* de maior, de um homem regido pelo “ordenamiento jurídico de reglas y prescripciones que funda la comunidad campesina” (Ludmer, 1988, p. 21). Isto é, que não se adequa ao pacto “civilizatório” proveniente das ideias iluministas que alcançavam o interior do país. Uma das marcas do conflito apresentada na obra, portanto, aparece quando o capitalismo agrário, em consonância com o poder ilustrado, age dando poder aos seus subordinados políticos para que comecem a dismantelar a vida do protagonista, marcando uma disputa revelada pelo sentimento de inveja e cobiça. Isso pode ser ilustrado no trecho em que Moreira é acochado pelo personagem *Teniente Alcalde* Amigo Francisco, espécie de vereador de seu povoado.

No capítulo 2, intitulado “Los amores de Moreira”, esta autoridade cresce os olhos em Vicenta, a esposa do protagonista “con distintas intenciones de las de Moreira” (Gutiérrez, 2014, p. 13), tendo como consequência abusos de poder, por parte do político, com a finalidade de impor prejuízos financeiros ao herói para, depois, começar a escalada dos castigos corporais, forçando um desacato e infligindo uma espécie de inicial “*via crucis*” do bandido, que recebe o castigo de ir ao *cepo*⁹.

O signo da inveja e a sanha pela perseguição empreendida contra o “virtuoso” Moreira ganham, desse modo, os primeiros tons dos conflitos que o *gaucho* argentino enfrentará diante

⁹ O narrador descreve o cepo como “una gruesa viga, de ñandubay u otra madera dura, llena de agujeros y aserrada a lo largo, tomando por centro la mitad de los agujeros: la parte baja de este aparato está asegurada en el suelo, a la que va adherida por medio de grandes bisagras a un extremo, la parte alta que se cierra al otro por un gran candado” (Gutiérrez, 2014, p. 15).

do seu primeiro algoz. Contra essa espécie de personagem, o herói sempre terá que lutar, quer seja contra o corpo político do país ou contra outros *gauchos* que testam a sua posição de valente, ou até mesmo contra os traidores, que representam os valores desprezíveis numa obra que toma um caráter maniqueísta. Neste mesmo capítulo, o herói se vê sem saída ao tentar cobrar uma dívida do *Pulpero* Sardetti que, não por coincidência, assume o caráter do estrangeiro desonesto, em meio a um discurso do narrador que reivindica a nação, nega a dívida e usa dos poderes e da proteção do *Teniente Alcalde* para se livrar do herói.

É a partir da morte do personagem Sardetti que os desafios ganham uma dimensão espetacular, na qual as perseguições são a base mobilizadora de toda a obra. Thomasseau observou que essa operacionalização é um efeito comum que os autores criam quando compõem narrativas melodramáticas, nas quais a “distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição” (Thomasseau, 2005, p. 34). O primeiro vilão, que modifica completamente a vida de Moreira, é o mesmo que peleja com o herói e acaba sendo morto em um duelo, ou seja, em uma batalha “en buena ley”. O *pulpero* ganha uma correspondência de vilão ao adquirir um significado de estrangeiro esperto e privilegiado diante dos outros “argentino nativos”. Pela percepção xenófoba do discurso da obra, o “gringo”, protegido pela lei e pelas autoridades, acaba tirando proveito dos próprios argentinos. Na obra, ele é chamado de “gringo”, assim como em outro discurso *gauchesco*. Em *Martín Fierro* o estrangeiro é visto como um estorvo, numa perspectiva que descreve os estrangeiros como os que “no hacen más que dar trabajo / Pues no saben ni ensillar; / No sirven ni pa carniar / Y yo he visto muchas veces / Que ni voltiada las reses / Se les querían arimar” (Hernández, 2022, p. 43).

Então, como forma de reagir a todos esses aspectos reprováveis, Moreira usa da violência como um mecanismo de defesa de sua própria vida e dignidade. Na esteira desses acontecimentos, por meio dos quais revelam-se muitas qualidades e ações potentes dos antagonistas, o protagonista, no decorrer das primeiras páginas da obra, percebe suas esperanças se esvaindo a cada reação violenta durante a caçada que as autoridades impunham contra a sua pessoa. Por conseguinte, perde por completo o contato com a sua família e é traído por outro *gaucho* que assume sorrateiramente o posto de marido de sua companheira e padrasto do seu filho. Entre esses fatos, Moreira, contraditoriamente, age revoltoso contra os inimigos, enfrenta as autoridades, mas também se converte em uma espécie de capanga de políticos, como uma ação de extrema necessidade, mas também que revela uma ascensão social entre outros *gauchos* comuns.

Já considerado bandido e procurado pelas autoridades, Moreira vai ganhando uma imagem de mito inquebrável. Nesses momentos, a narrativa constrói um herói possuidor de algumas vitórias exageradas, numa dimensão fantástica e grotesca dos folhetins. A exemplo disso, há uma luta vitoriosa contra oito homens e o capitão da polícia de uma só vez, para que, depois, em sua segunda luta, pelejasse com um oficial e mais quatorze soldados de campanha. Em seguida consegue vencer o valente Sargento Navarro, após espantar os amedrontados soldados que sofriam a cada investida violenta do herói. Esses são os maiores exageros do romance.

Há também as lutas travadas contra outros *gauchos*, como resposta ao momento que era desafiado. Assim, travou lutas com um *Resero*, que o provocou numa *pulpería*, contra o *caudillo* Córdoba, personagem que figura também nas folhas policiais sobre o Moreira histórico. Também surgem, no decorrer da narrativa, outros desafiadores, incluindo o momento de clímax, que marca a luta com outro *gaucho* muito conhecido, chamado Leguizamón.

Além desses vilões, ainda há menções a personagens que correspondiam ao signo de amizade, honra e até mesmo poder político. Moreira é um tipo colocado como popular, que é tão admirado pelos seus, quanto pode se impressionar e agir utilitariamente aos políticos da vez, oferecendo-lhes a proteção devida. Isso ocorreu com Alsina, “a quien había acompañado como hombre de confianza en épocas de peligro” (Gutiérrez, 2014, p. 78) e com o Dr. Marañón, que conseguiu se safar de um assassinato por ter contado com a fundamental ajuda de Moreira.

No desfecho, o personagem principal, após trazer muitos problemas para os poderes constituídos, termina morrendo em uma operação policial, sendo atacado pelas costas enquanto tentava fugir. Dessa cena, ficam na memória dos leitores e dos sabedores da história de Moreira tanto a ambientação, que era o bordel “La estrella”, quanto a sua forma de morrer, atacado, tentando pular o muro, por uma baioneta executada pelo Sargento Chirino. A narração folhetinesca concebe um guerreiro que não se rendia nunca, e que, mesmo ferido mortalmente, segue lutando contra seus antagonistas até o seu último suspiro, gerando assim, com o apoio da voz do narrador, uma espécie de:

(...) respeto por aquel corazón esforzado, y [que] no podemos mirar indiferentes la caída de uno de estos seres llenos de hermosas cualidades, con un espíritu noble o inquebrantable y dotados de un carácter hidalgo, lanzados al camino del crimen y empujados a una muerte horrible, por la maldad salvaje de uno de esos tenientes (Gutiérrez, 2014, p. 273).

Esse fim trágico marca uma parte emblemática da obra, que além de coincidir com os relatos sobre o histórico Moreira, possui uma potência simbólica explorada pelo cinema e até mesmo por uma releitura fictícia no conto *La noche de los dones*, de Jorge Luís Borges (1989).

Figura 5 Local onde Juan Moreira foi emboscado e morto



Fonte: Acervo pessoal do autor

A narrativa folhetinesca de Gutiérrez é capaz, portanto, de juntar valores da literatura ocidental, no que há de espetacular diante das tramas violentas de bandidos, cuja história é uma convergência de luta contra vilões que comprometem a harmonia do herói, ao violarem os seus valores simbólicos. Dessa maneira, cria-se um arquétipo no qual Moreira se torna mais um representante de vários *gauchos* e sua vida reflete o sofrimento e o desejo de vários *gauchos* e, quiçá, leitores. É nesse ínterim que podemos enxergar a voz discursiva do narrador como uma resposta a outras obras anteriores que haviam mencionado e dimensionado o *gaucho* na formação da Argentina. Nessas construções, as avaliações que se fazem em torno dos *gauchos*, semelhantes em envolvimento político e atos de violência a Moreira, expõem um quadro de embate dicotômico, em que algumas obras tendem a advogar pela boa imagem dessa representação popular, enquanto que outras obras tendem a acusar e desprezar essa imagem do *gaucho*, notado e inserido na trama histórica de uma Argentina dividida.

2.4 O GAUCHO NA DISPUTA ENTRE LIBERAIS E POPULISTAS

Una excursión a los indios ranqueles e *Martín Fierro*, por um lado; *Facundo*, *Amalia* e *El matadero*, por outro, são produções fundamentais para o entendimento de uma época em que

se construía ficções-diretrizes que buscavam determinar um seguimento político, ideológico e econômico para o país. Shumway (2008) esclarece que há dois blocos de pensamento que eram os porta-vozes dos discursos políticos da Argentina, sendo um que adotava “posição liberal, elitista, centralizada em Buenos Aires e nas classes superiores e educadas que defendia a imitação da Europa e dos Estados Unidos, desprezando a herança espanhola, as tradições populares e a população mestiça” (Shumway, 2008, p. 277), e outro que representa:

uma tendência (ou tendências) ambígua, maldefinida, muitas vezes contraditória, que pode ser populista (em caudilhos como Artigas e Güemes), reacionária (em Rosas e sacerdotes conservadores), nativista (em Bartolomé Hidalgo, o gauchesco) ou genuinamente federalista e progressista (em Urquiza e no Alberdi da última fase). [Portanto] Nenhuma idéia singular une essa oposição ao elitismo liberal (Shumway, 2008, p. 277-278).

Ligamos, diante disso, o folhetim de Gutiérrez a essa tendência mais próxima do populismo. Vale a pena, entretanto, verificar como tais obras, que possam pertencer a um bloco ou a outro, avaliam o *gaucho*, sendo este, de fato, um símbolo potente de uma nação. A partir dele é possível vislumbrar a construção de um imaginário que coloca este habitante dos pampas argentinos como um sujeito dotado de qualidades de um arquétipo nacional. O *gaucho*, como um sujeito imbuído de características positivas, pode fazer com que os leitores queiram integrá-lo dentro de uma fronteira imaginária em que cabem todos os membros ideais de uma comunidade imaginada¹⁰. Assim, esse surgimento pode trazer como consequência um reconhecimento político, enquanto são constituídos permanentemente os conceitos e os valores basilares de um estado-nação, garantindo um sucesso a partir de um fenômeno de identificação entre os seus membros.

É possível, então, verificarmos algumas características da literatura argentina que conta com a presença do *gaucho* e presenteia os leitores com um aspecto importante do seu país: uma representação que abrange uma parcela considerável de habitantes que estão no Sul do continente sul-americano, e que, ao mesmo tempo, possibilita que percebamos o *gaucho* como concorrente a símbolo de uma nação, enquanto se formava no interior da Argentina.

Os gauchos (como, em geral, a população do campo) tinham três raízes étnicas: espanhola, indígena e africana. Corriam livremente pelos pampas, vivendo com facilidade em terra generosa; capturavam e montavam cavalos selvagens, bebiam muito, jogavam, praticavam o contrabando; roubavam, lutavam, perseguiam o gado selvagem, vendiam couro para comprar os poucos produtos de que precisavam; comiam sobretudo carne bovina, cantavam

¹⁰ O termo que utilizamos, “comunidade imaginada”, expressa por Benedict Anderson (1993), provém de uma estrutura básica obtida pelo surgimento e sucesso do gênero romance e da expansão dos jornais, que fomentou uma coesão entre pessoas que podiam compartilhar os mesmos valores religiosos, históricos, culturais e linguísticos, dando início ao sentimento nacionalista.

baladas improvisadas celebrando seus amores e atos heroicos; e mantinham uniões livres, raramente consagradas pelo sacramento matrimonial. Em suma, eram supersticiosos, sujos, analfabetos e felizes (Shumway, 2008, p. 36).

Tal qual os vizinhos latino-americanos, a Argentina é um país formado por uma população de diversas origens étnicas que, dentro do espectro da imigração, agregou diversos descendentes provenientes de países europeus, refletindo, a partir dessa miscigenação e convivência, por várias vezes conflitiva, um efeito colonial: se se imagina menos miscigenado, podia firmar-se como muito violento, como outros territórios colonizados. Esse efeito de miscigenação e violência entre classes, gêneros e “raças”, marca a história da nação, configurando e aprofundando um perfil classista, machista e racista de muitos intelectuais que deram cara às ficções-diretrizes que refletiam e impulsionavam discursivamente o futuro do país, proporcionando ao leitor a percepção dos conflitos e da cisão ideológica dominante nessas narrativas, quer sejam estabelecidas no pacto ficcional quer reflitam os acontecimentos historiográficos.

Desse modo, essa “mentalidade divisória” está imersa nos discursos literários a partir da forma como se dá a representação social dos personagens, como a do próprio Lucio V. Mansilla, enquanto avalia constantemente as características dos amigos, dos subordinados militares, dos índios e dos caciques, em seu livro *Una excursión a los indios ranqueles* (2000). Já que demonstra uma base de conhecimento significativo do país, Mansilla aproveita para sugerir um programa de estado que possa desenvolver economicamente determinada região do interior argentino, a partir de uma contribuição braçal dos considerados “subalternos”. Para tanto, o escritor demonstra que enquanto há um questionamento acerca do desenvolvimento “civilizatório”, que se dava nas cidades, existem formas de investimentos e serviços que podem contar com a contribuição fundamental dos habitantes campestres. Quando, por exemplo, descreve o ambiente com seus “Ricos pastos, abundantes y variados; gramilla, porotillo, trébol, cuanto se quiera. Agua inagotable, leña, montes inmensos” (Mansilla, 2000. p. 49), o autor demonstra a sua preocupação com os manejos administrativos da nação. Isso fica visível também ao serem reveladas as suas pretensões de participar politicamente do seu país durante a presidência de Sarmiento, entre os anos de 1868 e 1874, mesmo sendo sobrinho do então ex-governador, odiado pelos liberais, Juan Manuel de Rosas. Mansilla, nesse caso, se insere no embate discursivo em que assume uma postura de observação e admiração a valores ignorados por muitos outros escritores de viés mais elitista.

Nesse contexto, estabelecemos contato com essas obras, incluindo a de Mansilla, concebidas no século XIX, as quais cumprem com a missão de preencher alguns vazios

deixados pela história oficial, tornando perceptível o apreço ou o desprezo que cada um desses intelectuais pôde ter com uma determinada classe, parcela populacional ou etnia, deixando exposta a impossibilidade de se construir um território nacional que se fizesse dentro de um pluralismo de consenso (Shumway, 2008). Entretanto, essa análise é capaz de expor a riqueza oferecida pelos olhares desses autores que se incumbiram de conhecer algumas nuances fundamentais do povo argentino, em especial, para nossa análise, do *gaucho*.

Como exemplo disso, nesses apontamentos sobre Lucio V. Mansilla, cuja obra, publicada em 1870, além de garantir impressões ao leitor acerca de como se deu a vivência com os índios Ranqueles, também demonstra admiração e apreço ao *gaucho*, sendo, para o narrador, uma raça “valiente y resulta” (Mansilla, 2000, p. 53).

No seu relato sobre a excursão, apareceram *gauchos* como membros de seu corpo militar, ajudando nos afazeres imprescindíveis para a sobrevivência e para aquela missão de paz narrada e comandada pelo então coronel Mansilla, autor da obra, que se via obrigado a viajar “tierra adentro” como uma obrigação oficial para pacificar regiões ocupadas pelos índios Ranqueles.

Imerso em uma narrativa de viagens, o autor conta como tateou mananciais, lagoas, montes e dunas com o intuito de “conocer palmo a palmo el terreno donde algún día ha de tener necesidad de operar” (Mansilla, 2000, p. 7). Como uma obra que serve para exemplificar o discurso de defesa ao subalterno, “as muitas descrições pungentes dos índios e *gauchos* encontradas em sua famosa *excursión* deram um rosto humano à ‘outra Argentina’ e servem ainda hoje para contrabalançar a visão da ‘história oficial’, que apresenta Sarmiento como defensor da civilização” (Shumway, 2008, p. 332). Escritos como esse, portanto, que consideraram a útil presença do *gaucho*, acompanham uma linha discursiva de um conjunto de obras que, nas décadas seguintes, foram responsáveis pelo uso positivo da imagem do *criollo* argentino (Prieto, 1988; Adamovsky, 2014), abrindo um precedente para uma maior expressão de uma literatura destinada às massas populares, as quais, em uma boa parcela, viam no *gaucho* uma figura literária para despertar admiração, identificação e até mesmo heroicização.

As devidas atenções dadas ao *gaucho*, em seus dotes positivos de bom peão, artista popular ou até mesmo bom soldado, se juntam, no espectro da literatura nacional, às descrições negativas feitas por autores que optaram por idealizar uma Argentina mais branca e “esclarecida” em detrimento da cultura campesina, negra, indígena e ibérica. Essas obras respondem e ilustram uma fatia interessante da formação nacional que se deu no período pós-

independência, anotados pelos escritores da literatura oitocentista argentina, chamados também de autores da Geração de 1837¹¹.

A título de exemplificação, para sanar nossa curiosidade sobre a avaliação e intento que se fazia dessa identidade concorrente ao perfil simbólico da nação, achamos válido mencionar, além da já citada *Una excursión a los indios ranqueles*, quatro narrativas fundamentais, lançadas entre 1845 e 1879, para que percebamos como se imprimia, nas leituras, uma ideia de nação liberal ou nacionalista (nativista, populista, popular, gauchesca) que precisava determinar quais seriam os espaços ocupados por cada grupo de identificação inserido naquele contexto. Após esses apontamentos, verificaremos nos traços de *Martín Fierro*, de Hernández, uma maior combinação com o folhetim de Gutiérrez, diferenciando-o das prosas produzidas pelos liberais: *Amalia* (Mármol, 2022), “El matadero” (Echeverría, 2006) e *Facundo* (Sarmiento, 1999).

2.5 A GERAÇÃO DE 1837 E O GAUCHO

A primeira obra a ser mencionada, *Facundo: civilização e barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento (1999), é uma obra bastante diversificada e rica em detalhes acerca da configuração da Argentina do século XIX. O autor costura narrativas e ideias, e apresenta o território em seus aspectos gerais, que ora demonstram uma rigorosidade analítica dos traços geográficos, antropológicos e históricos, ora apresentam um discurso de caráter passional, cujo viés etnocêntrico e ideológico liberal muito latente tende a avaliar o que, para o autor, vem a ser “civilizado” e, conseqüentemente, passível de aprovação, ou o que é considerado por ele como aspectos reprováveis da barbárie.

Publicado em 1845, durante o seu exílio, o livro relata os passos do *gaucho* e caudilho Facundo Quiroga e, como argumento principal, demoniza a figura de Juan Manuel de Rosas, os quais representam, na obra, um poder obtido por caudilhos, cuja popularidade provém de práticas populistas, opressivas e pouco intelectualizadas. Em seu texto, Sarmiento destila idealismo e preconceito ao avaliar o autóctone e, por vezes, o mestiço, *gaucho*, que, inferiorizados, quando são comparados aos povos “civilizados” europeus, representam o atraso cultural e econômico do país. O autor defende a necessidade de reinventar a Argentina, impulsionando a imitação dos padrões da Europa, centralizando o desenvolvimento na capital,

¹¹ Essa geração foi composta por um grupo de jovens escritores que tinham como característica comum a situação de exílio por defender ideias liberais e iluministas, além de formar um bloco de oposição ao regime autoritário do governador da província de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Echeverría, Sarmiento, Alberdi e Mármol fazem parte dessa geração.

Buenos Aires, como seio da civilização e do Iluminismo, distanciando a população da herança cultural proveniente dos antigos colonizadores espanhóis.

Sarmiento, em suas primeiras páginas, descreve geograficamente o país a fim de avaliar como se constituem os hábitos de vários tipos populares na Argentina da época e as consequentes potencialidades econômicas do país para que, posteriormente, seu discurso se converta em uma narrativa acusatória, que funciona como denúncia contra os desmandos e a opressão ditatorial do governador da província de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Para tanto, o autor menciona vários sujeitos envolvidos nessa trama política, dando todo o destaque ao protagonista, Facundo Quiroga, que tem sua infância, intimidade e sua maneira de guerrear detalhadas na trama. Nessa análise, Sarmiento vê o *gaucho* como um potencial habitante rural argentino dotado de muitos conhecimentos sobre o campo, que o colocam como um domador da natureza em seu caráter brutal. A exemplo disso, há momentos da obra em que os *gauchos* são avaliados como “cristianos salvajes”, “cuyo alimento es carne cruda y agua y cuyo pasatiempo favorito es reventar caballos en carreras forzadas” (Sarmiento, 1999, p. 28-29). Facundo, do mesmo modo, apresenta várias anedotas, cujo intuito é o de demonstrar o *gaucho* em seu:

(...) carácter de lucha, de aquellos que entran en proporciones tan distintas, pero formado de elementos análogos, en el tipo de los caudillos de las campañas, que han logrado, al fin, sofocar la civilización de las ciudades, y que, últimamente, han venido a completarse en Rosas, el legislador de esta civilización tártara, que ha ostentado toda su antipatía a la civilización europea, en torpezas y atrocidades sin nombre aún en la Historia (Sarmiento, 1999, p. 84).

Apesar dessa forma de notar o *gaucho* como feroz e representante da barbárie, Sarmiento, contraditoriamente, reconhece no mesmo as estratégias que renderam vantagens para quem manipulasse tal força “selvagem”, como se pôde registrar nas batalhas pela independência do país, declarando que “argentino de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valor [del gaucho] como nación” (Sarmiento, 1999, p. 36). Ou seja, esse ser simbólico, passível de preconceito, não é, para Sarmiento, completamente o arquétipo correspondente da barbárie, tampouco poderá ir muito adiante e ganhar o status de “civilizado” pelo autor, restando, para ele, a dubiedade ou a hibridização do mestiço, que pode ser considerado como um símbolo do país, desde que seja direcionado ao desejo do intelectual que o idealiza. Nesse aspecto de conflito, o *gaucho*, para Sarmiento, pode ser interpretado como um instrumento que foi utilizado da forma que se denuncia através do discurso folhetinesco de *Juan Moreira*, quando o narrador reclama que “El gaucho habitante de nuestra pampa tiene dos caminos forzosos para elegir: uno es el camino del crimen, por las

razones que expondremos; otro es el camino de los cuerpos de línea, que le ofrecen su puesto de carne de cañón” (Gutiérrez, 2014, p. 8).

Se há a reprovação diante dos costumes interpretados como atrasados, por outro lado fica claro que Sarmiento, em certa medida, avalia positivamente o *gaucho* em aspectos gerais, quando descreve as capacidades dos rastreadores, do cantor, do *baqueano*, com seus conhecimentos de topografia adquiridos informalmente, e até mesmo do *gaucho malo* que, para Sarmiento, resulta em um homem divorciado das leis e da ordem social, não sendo, contudo, um bandido de baixa estirpe. Além disso, o autor de *Facundo* considera a cultura oralizada e popular *gaucha* como uma riqueza, chegando a declarar, para nossa surpresa, que entre os camponeses há uma poesia que “nace de los accidentes naturales del país” (Sarmiento, 1999, p. 40), com sua própria forma de cantar, que “un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional” (Sarmiento, 1999, p. 44).

Sarmiento vê no personagem histórico Facundo Quiroga um *gaucho* peculiar, a ponto de adquirir importância de protagonista na maior parte das páginas, devido ao seu alcance de poder, enquanto caudilho, transformando-se em um grande exemplo de como conduzir as tropas federais¹² que dominaram a Argentina, impondo o que o autor considera a “barbárie”, mas que admira enquanto estratégia de guerra.

Ao contar a trajetória do *gaucho* e *caudillo* Facundo Quiroga, apelidado de “Tigre de los llanos”, que foi uma pessoa colocada numa terra em que “la fiera y el hombre se disputan el dominio de la naturaleza” (Sarmiento, 1999, p. 75), Sarmiento busca traçar o *modus operandi* do ditador Rosas, e passa a narrar fatos que mostrem como ele manipulou os principais líderes federais, inclusive o próprio Quiroga. E como este governador de Buenos Aires liderou um segmento político que destruía a esperança de um pacto “civilizatório” idealizado pelos intelectuais da Geração de 1837. Em um sentido análogo, Gutiérrez, em *Juan Moreira*, denuncia os atos políticos de manipulação e uso dos *gauchos*, enquanto, contraditoriamente, elogia a conduta pessoal de alguns políticos citados nominalmente e até demoniza alguns *gauchos*, tidos como traidores, a exemplo do personagem Cuerdo, que entrega Juan Moreira à polícia.

Outro exemplo de escrita literária argentina que também denuncia os desmandos do poder ditatorial do caudilho Juan Manuel de Rosas, é o romance *Amalia*, de José Mármol. Publicado, em 1851, e em forma completa, como romance, no ano de 1855, o texto foi escrito

¹² *Los federales* correspondem a um bloco que esteve em guerra contra os seus rivais, *Los Unitarios*, na Argentina, sobretudo entre os anos de 1828 a 1831. *Los federales* eram favoráveis a uma maior autonomia das províncias e tinham uma maior proximidade com os setores populares do país.

durante o exílio do autor, e relata fatos recentes à publicação, revelando as perseguições políticas empreendidas por Rosas no ano de 1840. Ao criar uma trama amorosa com personagens fictícios e alimentar o enredo com personagens históricos, o autor incrementa em sua narrativa elementos de um romance romântico, de um amor idealizado, e também episódios reais da guerra civil na Argentina, dando suporte para mostrar as virtudes das classes mais abastadas e identificadas com o lado dos “unitários”, aprofundando o efeito de *monstrualização* dos antagonistas, que eram os federais. O caráter acusatório da obra vem sobretudo com as descrições minuciosas e narrações de feitos que correspondiam aos bastidores do poder e à intimidade do então governador, “ditador” Manuel de Rosas, que era acusado pelo narrador de dominar uma:

(...) multitud oscura y prostituida que él había levantado del lodo de la sociedad para sofocar con su aliento pestífero la libertad y la justicia, la virtud y el talento, había adquirido desde temprano el hábito de la obediencia irreflexiva y ciega, que presta la materia bruta en la humanidad al poder físico y a la inteligencia dominatriz, cuando se emplean en lisonjearla por una parte, y en avasallarla por otra (Mármol, 2022, p. 79).

É dentro desse contexto, com a pintura do clima de terror totalitário, que José Mármol constrói uma atmosfera na qual expõe, a partir da fala dos seus protagonistas, uma necessidade de desconfiar da grande maioria dos considerados subalternos, em uma trama extremamente elitista. Desse modo, o olhar para o *gaucho* será direcionado de forma análoga ao que Sarmiento havia predisposto em seu texto. Em *Amalia*, coloca-se no *gaucho* uma construção moral pela qual um homem “adquiere esa desgraciada indiferencia a los espectáculos de sangre” (Mármol, 2022, p. 492), imprimindo-lhe uma rivalidade marcada com o homem da cidade, cujos meios para conseguir justiça são alvos de desprezo e descrédito para o *gaucho*.

Apesar do desprezo e da forma como o autor dirige a desconfiança dos seus protagonistas à maioria dos personagens de classe e de moral “inferior”, o narrador de *Amalia* admite a importância social e política dos *gauchos* ao perceber que eles são uma força ímpar para a manutenção do caudilhismo, de modo que “esta clase de hombres es la que constituye el pueblo argentino” (Mármol, 2022, p. 493). Ou seja, admite-se, em meio aos conflitos discursivos, o protagonismo do *gaucho*, como símbolo de força ante a construção de um país imerso em uma guerra. Ao contrário dessa selvageria impressa nas letras de *Amalia*, o protagonista em *Juan Moreira* é apresentado de maneira que se constrói um bom cidadão que era “educado y bien dirigido” (Gutiérrez, 2014, p. 3), e que não vivia nas bebedeiras, sendo, enfim, “una gran raza la raza de nuestros gauchos!” (Gutiérrez, 2014, p. 5).

No entanto, o olhar de Sarmiento e Mármol mais se diferenciava do olhar de Eduardo Gutiérrez, e mais se somava ao de outro autor da geração de 1837, o de Esteban Echeverría, quando este apresenta em prol dos valores “civilizatórios” um conto intitulado “El matadero”. É um espetáculo de sangue com o qual se pode notar como os partidários e apoiadores do caudilho Juan Manuel Rosas podem ter seus comportamentos comparados à selvageria animal. Essa narrativa nos leva à terceira década do século XIX na Argentina, em um momento de escassez e carestia da carne bovina, mostrando que, enquanto os personagens sofrem com a falta de alimento, é possível traçar um paralelo dessa crise financeira e humanitária com a incompetência e falta de boa fé dos federais, responsáveis pela administração de Buenos Aires, personificando todo o erro e desgraça no então governador Juan Manuel de Rosas.

Nessa trama, se faltam menções diretas para dar nomes e adjetivos a um *gaucho* propriamente dito, sobram descrições de atos violentos que remetem diretamente ao homem do campo, que possui destreza em manejar a faca e esquartejar animais, dando impressão de aproximar as características da “barbárie” ou da “chusma” ao que se considera valor *gaucho* em correspondência direta com o regime de Rosas.

A partir disso, cria-se uma atmosfera na qual aparecem os líderes, até mesmo o ironicamente nomeado por Echeverría como “caudillo de los carniceros”, exercendo “la suma del poder en aquella pequeña república por delegación del Restaurador ¹³” (Echeverría, 2006, p. 103). O autor usa a imagem de que “los carniceros degolladores del Matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina” (Echeverría, 2006, p. 118), demonstrando como se deu a manipulação rosista, com a qual autores como Sarmiento e Mármol, exemplificados anteriormente, haviam apontado e compreendido que o *gaucho* funcionava como um instrumento de força para a manutenção desse poder. Como resposta a esse perfil acusatório, Eduardo Gutiérrez denuncia que o próprio pai do protagonista Juan Moreira também foi vítima das armadilhas ardilosas de Rosas (Gutiérrez, 2014, p. 11). Isto é, como obra posterior às apontadas nesse tópico, *Juan Moreira* se insere estando de acordo com muitas razões apontadas pelos liberais, tendo em vista que o momento do folhetim é outro, das *ficciones liminares* (Laera, 2003, p. 21), em que parte dos argumentos apontados pela geração de 1837 já haviam sobressaído e penetrado na literatura popular.

Desmerecer os *gauchos* não era somente um ato de dispensar ou desvalorizar totalmente os personagens e as representações subalternas com a simples finalidade de excluí-los completamente da construção do país. Tratava-se, sim, de um projeto de caráter elitista, que

¹³ O então Governador Rosas tinha o apelido de “El Restaurador de las leyes”.

via, nesse personagem subalterno, um potencial construtor do país, sendo posto, entretanto, como uma peça secundária, propensa à “selvageria” e incapacidade. Este, para tal geração, deveria ser modificado e controlado, quer fosse em uma instituição escolar, quer fosse como soldado, ou até mesmo adestrado para o trabalho braçal nas fronteiras em função do seu país.

Essas determinações coniventes com o projeto de poder nem sempre se distanciavam entre os binômios que constituíam a divisão ideológica da Argentina. É válido observar que Sarmiento, por exemplo, também contribuiu bastante com a divulgação da identidade *gauchesca*, assim como ajudou na divulgação da cultura campestre, de um ambiente onde viviam esses membros que representavam a força de trabalho rural, reconhecendo, assim, ainda que de maneira contrariada, o *gaucho* como um ente imprescindível para a compreensão da cultura argentina. Isso permitiu que a composição simbólica do *gaucho* argentino alcançasse os dois espectros políticos e ideológicos opostos, que disputavam a hegemonia durante a contínua construção nacional. Se, por um lado, falava-se sobre o *gaucho* sem a pretensão de fazer com que o meio popular pudesse fazer soar a sua voz e a sua cultura; por outro surgiram obras, como a de José Hernández, a partir das quais levantou-se um fenômeno capaz de realizar uma visão inteiramente positiva, da qual fomentou-se a figura de um protagonista com alcance da identidade popular, permitindo avaliarmos esses *gauchos* não tanto como subalternos, mas, sim, como produtores da riqueza nacional (Ludmer, 2012). No entanto, ainda assim, percebe-se o uso da voz do *gaucho* como um instrumento ligado a algum projeto de poder, como poderá ser notado no tópico adiante.

2.6 GAUCHISMO DE MOREIRA E FIERRO

O poema narrativo *Martín Fierro* (2022) é a principal obra que figura dentre outras criações literárias cuja marca de agenciamento do *gaucho* revela o intento de representá-lo enquanto se imprimia, se divulgava e se advogava em favor das causas que prezam pela preservação de sua cultura, já ameaçada no século XIX, pelo aproveitamento da sua mão de obra de trabalho ou até mesmo uso de sua força militar. O poema *Martín Fierro* representa uma contraposição, de apelo populista, à atitude de menosprezo que os autores liberais demonstravam ao citar os costumes massificados da plebe rural argentina. Era momento de enaltecer o universo gauchesco. José Hernández, autor da obra, dessa forma, enquanto um agente letrado, cria um protagonista com capacidade de contar a própria vida através de técnicas

de poéticas populares, como a que ocorre durante a *payada*¹⁴, nos oferecendo a impressão, enquanto leitores, de nos aprofundarmos no universo cotidiano do *gaucho*. Desse modo, podemos ler ou ouvir a poesia cantada em primeira pessoa de *Martín Fierro*, cuja primeira parte, intitulada *La ida*, se propõe a “cantar un argumento” (Hernández, 2022, p. 29). Esta parte indicará como o personagem perdeu as suas posses, teve a sua família destituída por causa da violenta interferência estatal em sua vida, até cair na bandidagem, fugindo das autoridades e encontrando um grande companheiro de andada na vida errante, um personagem chamado Cruz.

Nesse ínterim, essa escrita permite marcar uma aliança de cunho populista, sobre a qual o autor detém um poder de reproduzir uma palavra escrita disfarçada da voz de um *gaucho* (Ludmer, 1988), capaz até mesmo de, pretensiosamente, trazer uma voz de defesa ao *gaucho*, que, sob o discurso do personagem *Martín Fierro*, sempre mostrará o quão pobre e perseguido é este habitante campestre, pois “no tiene cueva ni nido, / Como si fuera maldito; / Porque el gaucho... ¡Barajo! / El ser gaucho es un delito” (Hernández, 2022, p. 50).

Ao adquirir a potência de representar um personagem que é concorrente a arquétipo nacional, esse poema de tom épico ressignifica e qualifica a voz desse protagonista, valorizando a sua cultura e moldando o seu discurso a partir das diferentes necessidades políticas que envolviam os letrados que assumiam o lugar de fala do *gaucho*. Assim, em um momento em que se solidifica o estado liberal mediante o avanço das políticas de dizimação indígena, dos novos cercamentos de terra e da expansão da conduta desenvolvimentista do país, a obra *Martín Fierro*, em suas duas partes (*La ida* e *La Vuelta*), se distinguem entre si também discursivamente, abrindo espaço para uma contradição, enquanto se concebe o caráter do protagonista, uma vez que cada momento de *Martín Fierro* sela uma aliança em serviço de uma “voz escrita [que] es arma-ley-patria-estado” (Ludmer, 1988, p. 39), de tons diferentes. *La ida*, lançado em 1872, serve também de panfleto em defesa da reação violenta do *gaucho* diante da imposição indesejada do estado; *La vuelta*, lançado em 1879, termina por “inculcar nas massas primitivas virtudes como respeito aos pais, a reverência ao casamento e à família, a caridade para com os desafortunados e o amor à verdade” (Shumway, 2008, p. 360).

Se *La ida* é a marca do protagonista que, assim como o nosso personagem Juan Moreira, cai no mundo do crime, *La vuelta* conta com a voz pacificadora do já então velho *Martín Fierro*, que aproveita dos provérbios e da sua imagem de sábio e idoso para “recomendar a pacificação e a integração à lei pelo trabalho” (Ludmer, 2002, p. 208), e, assim, fechar mais um novo ciclo,

¹⁴ A *payada* é uma forma de recitar improvisadamente poemas, que vêm a ser amplamente difundidos na cultura oral do *gaucho*.

que representa o uso intelectual das vozes do *gaucho*, agora favorável à imposição do “estado liberal triunfante” (Ludmer, 1988).

Então, como principal obra da *gauchesca*, *Martín Fierro*, em seu primeiro momento, foi capaz de panfletar contra a forma como os poderes constituídos estavam subutilizando o corpo do *gaucho*, além de denunciar o desrespeito à cultura dos pobres habitantes do campo e, ao mesmo tempo, ingressar o mundo oralizado, formando, assim, uma “alianza” que se formaliza quando *gauchos* verdadeiros da Argentina, ainda que fossem analfabetos, “memorizavam os poemas” de José Hernández (Shumway, 2008, p. 350). Desse jeito, nos damos conta de que o *gaucho* acabou sendo inserido na literatura canônica argentina.

Noutro paradigma de gênero literário, em uma prosa folhetinesca, Eduardo Gutiérrez concebeu uma espécie de continuidade discursiva em relação aos aspectos que tornavam o *gaucho* mais visível e mais valorizado em um dado momento, em cujo contexto surgiam os poemas que se caracterizavam pelo “uso letrado de la cultura popular” (Ludmer, 1988, p. 11). Com essa característica do gênero gauchesco de permitir a convivência ou diálogo da palavra letrada “con la voz del gaucho” (Ludmer, 1988, p. 284), vemos *Juan Moreira* diferenciando-se das características desse gênero poético. *Juan Moreira*, por ser uma versão em prosa, conta com a sua pouca representação falada e com a voz de um narrador onisciente do gênero folhetim. Nele, percebemos que há uma valorização pela construção cidadã do *gaucho*, visto que o personagem Moreira não matava as autoridades que não fossem extremamente nocivas ou que ameaçassem o protagonista. Além disso, o protagonista contribuiu com as leis impostas, tendo sido até mesmo agente da lei quando

Juan Moreira aceptó el puesto que se le brindaba porque tenía gran estimación por la familia del señor Morales, que lo había protegido siempre. Sus servicios fueron eficaces y dejaron de aquel hombre, en Navarro, un recuerdo gratísimo. Moreira salía con la partida de plaza a recorrer el pueblo y sus alrededores, no habiendo criminal capaz de resistirse al hermoso sargento, ni dar motivo alguno para que la partida se le echase encima (Gutiérrez, 2014, p. 77).

Para construir um protagonista que contemplasse os anseios populares, ou seja, que fosse um gerador de uma chamada “postura cívica” em seus primeiros leitores e posteriores espectadores (Prieto, 1988), foi preciso moldar o personagem a fim de que Moreira saísse do universo do papel e começasse a “incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana o a calificar, con sus términos propios, diversos gestos y actitudes de la conducta colectiva” (Prieto, 1988, p. 13). De modo que é possível ver no personagem Juan Moreira um pouco do *gaucho* cantor, que Sarmiento aponta como um cronista da vida campestre e que surge na voz de Martín Fierro como o seu meio de expressão; além de ser possível ver Moreira categorizado como um *gaucho*

exemplar e valente, que termina convertendo-se posteriormente em um típico *gaucho malo*, pelos motivos já citados e comuns aos demonstrados em poemas e *payadas* sobre *gauchos* errantes.

Ou seja, se em Moreira não podemos ouvir a voz do *gaucho* em versos e representações oralizadas, é possível verificar, no folhetim, diversas nuances do universo gauchesco, formador de uma comunidade imaginada na qual prefiguram algumas descrições dos traços culturais do *gaucho*. Isso faz com que nós, leitores, nos solidarizemos com suas mazelas sociais infligidas pelo poder político local e até mesmo possamos imaginar a voz de Moreira em pequenos poemas, que se configuram como representações da música ou das situações que o herói terá de enfrentar durante a trama folhetinesca. A exemplo de um trecho da narrativa, em que o narrador justifica ter registrado os versos a partir da memorização de uma testemunha que aprendeu, na cidade de Navarro, os versos cantados pelo personagem Moreira preludiavam a sua morte. “Preso el alma del dolor / con el corazón marchito / soy como el árbol maldito / que no da fruta ni flor. / Muerte, ven a mi clamor / que en ti mi esperanza anida / ven, acaba con mi vida / ven en silencio profundo, / como mi dolor al mundo / ven muerte tan escondida”. (Gutiérrez, 2014, p. 114-115).

Além dos dotes artísticos imprescindíveis para uma maior aceitação do público massificado, a Gutiérrez foi relevante também preparar o leitor para recepcionar um herói possuidor de todas as garantias de bom cidadão, de bom homem, conforme vimos no exemplo de um Moreira policial acima. Nesse intuito, a voz narrativa denuncia os problemas gerados a partir do pacto “civilizatório” do governo que modernizava o país, descrevendo um protagonista como um exemplo dotado “de una alma fuerte y de un corazón generoso, pero que lanzado en las sendas nobles, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una gloria patria” (Gutiérrez, 2014, p. 2). Ou seja, no começo da descrição, no discurso expresso pela voz narrativa ou até mesmo nas poucas palavras que representam a fala de Moreira no folhetim, vê-se um diálogo direto de uma voz que circula, em seus poemas e nas suas frases assertivas, de modo que marcam o que Ludmer vê como um significado retirado pelos “usos de los cuerpos y de los sentidos de las voces” (Ludmer, 1988, p. 31). Isto é, “si los gauchos sirven, la voz tiene un sentido y un uso posible en la literatura; si no son usables, si se sustraen como Facundo¹⁵, la voz ‘gaucho’ tiene sentido negativo” (Ludmer, 1988, p. 31).

Ademais, dentro dessa ideia de negatizar um *gaucho* sem voz, outra formulação depreciativa sobre o *gaucho* pode ser vista na obra de Sarmiento (1999, p. 36), quando afirma

¹⁵ Para Ludmer (1988, p. 21), Sarmiento “ha quitado la voz” do gaucho Facundo.

que “el alimento y el vestido lo encuentra preparado en su casa” (Sarmiento, 1999, p. 36), dizendo que o *gaucho* não costuma trabalhar, colocando-o como um sujeito que não se enquadra na cadeia produtiva de um país, assim como também eram improdutivos os indígenas. Essa compreensão de Sarmiento é contrária à versão produtiva do *gaucho* no campo, quando Gutiérrez cria em Juan Moreira uma capacidade para o trabalho passível de aprovação dos leitores e trabalhadores que buscam um exemplo de virtude heroica em um homem que será castigado injustamente.

Antes de cair em desventuras, o protagonista é visto como um homem que “hasta la edad de treinta años fue un hombre trabajador y generalmente apreciado en el partido de Matanzas, donde habitó hasta aquella edad, cuidando unas ovejas y unos animales vacunos, que constituían su fortuna pequeña” (Gutiérrez, 2014, p. 36). Como efeito, vemos essa garantia de sucesso e notoriedade em Moreira ao percebermos a adesão de vários leitores urbanos ao moreirismo (Prieto, 1988). Mesmo diante da rejeição de uma parte dos intelectuais de Buenos Aires, a obra garantiu “diversas reapropiaciones de la figura del gaucho que la colocaban también en el centro de la nacionalidad” (Adamovski, 2014, p. 50), como consequência da difusão e aceitabilidade do discurso *criollista* argentino. Sobre o caráter híbrido do protagonista

A diferencia del Martín Fierro de José Hernández -cuya segunda parte fuera publicada en ese mismo 1879- Juan Moreira no es el gaucho de la llanura salvaje sino que sus aventuras transcurren en escenarios modernos, con telégrafos, ferrocarriles y armas de fuego a repetición. Aunque su figura encarna la del tradicional gaucho valiente y peleador, diestro en el manejo del cuchillo y en el cabalgar, Juan Moreira puede ser considerado un personaje de transición. En él, el criollo rural convive con las primeras manifestaciones del orillero urbano, el mismo que más tarde sería cantado e idealizado en las letras del tango (Sánchez, 2010, p. 202).

Além disso, outras escolhas autorais contribuiriam com esse sucesso, sendo as qualidades das afinidades do personagem e suas relações diretas um aspecto fundamental, que apareciam dentro de um pacto amistoso de *gaucho* para *gaucho* no qual eram expostas as cumplicidades que ampliavam a facilidade de fuga e a aquisição de informações necessárias para as vitórias do herói. Também a potência discursiva pautada na vingança, como foi visto em tópicos anteriores, dava a sensação de alcance de um desejo quiçá coletivo, de pessoas comuns revoltadas com os agentes de justiça.

Os feitos violentos do *gaucho* ou até mesmo o fato de o narrador ter homenageado políticos citadinos em sua obra fortalecem um hibridismo atuante como faca cega, por não ferir tanto os poderes do campo e da cidade, ou como faca de dois gumes, que ataca tanto personagens subalternos representantes do “atraso e da ignorância” campestre, quanto poucos citadinos covardes e ambiciosos que resolviam agir de má fé ou má conduta contra o herói.

3 A MARCA DOS CONFLITOS NO FOLHETIM DE SUCESSO

Conforme visto anteriormente, tanto nas considerações introdutórias quanto no capítulo inicial, fica evidente que a passagem da notabilidade de um *gaucho* histórico para a sua subsequente narrativa literária, transfigurada de um bandido conhecido historicamente para um ficcional *gaucho* valente e exemplar, acabou se inserindo na tradição literária de uma maneira capaz de representar o caráter divisório da nacionalidade argentina. Ao ser colocado como um personagem icônico, o protagonista Juan Moreira garante o seu nome entre os principais *gauchos* do país, assim como, ao mesmo tempo, fica inserido na lista dos *bandoleros* mais notados da Argentina.

Vemos, dessa forma, uma possível característica que torna visível a combinação que há entre a prosa folhetinesca popular, como é exemplificado em *Juan Moreira*, e o gênero romance, o fundacional que se propõe a contar histórias de heróis nacionais. Enquanto o fundacional possibilita análises históricas e literárias em torno de um protagonista exemplar, concorrente a representante maior de uma comunidade imaginada (Anderson, 1993), a prosa folhetinesca *Juan Moreira* marca o apogeu da literatura de massa, capaz de deixar a população dotada de um espírito coletivo que faz com que os comportamentos individuais sejam modificados em prol de um conjunto (Martín-Barbero, 1997). Essa coletivização identitária adquire uma potencialidade que marca o surgimento de comunidades imaginadas, ainda que a trajetória de seus heróis seja demarcada pela criminalidade e violência. Isso significa que o protagonista, mesmo sendo alguém que desafiou a ordem social, econômica e política da nação, consegue carregar consigo traços de um grande reconhecimento popular, que é um potencial identitário e exemplar para uma comunidade imaginada¹⁶.

A sua face positiva ou negativa depende tanto do tipo de tratamento maniqueísta dado pelo autor, quanto precisa da recepção vinculada ao apoio que o potencial leitor (ou potenciais leitores massificados) possa dar ao projeto de uma determinada nação. No caso da Argentina, podemos resumir tal projeto como uma marca de conflito resumido pela imaginação de uma nação liberal europeizada contra a ideiação de uma nação protecionista popular (populista).

¹⁶ Benedict Anderson (1993, p. 277) argumenta que uma nação nasce não somente do que é lembrado pelo povo, mas também do esquecimento coletivo, uma vez que os fantasmas da colonização, a título de exemplo, no caso do continente americano, advindos dos massacres contra os indígenas, devem ser esquecidos a fim de que a herança e o trauma deixados nesses massacres desapareçam, e os responsáveis pelo ato continuem sendo considerados heróis pelo seu próprio povo. Esse modo de alienação é um dos ingredientes da construção do nacionalismo.

Essa interpretação dada ao *gaucho*, e, conseqüentemente, ao personagem Moreira, é uma das marcas do conflito nacional que precede outras marcas, as quais podem se colocar friccionadas entre a mudança estilística que aparece na prosa folhetinesca de Moreira diante de outros *gauchos* que tiveram a sua voz posta na poesia. São esses fatores que ligam o personagem Juan Moreira aos *gauchos* heróis da poesia gauchesca, como Santos Vega e Martín Fierro.

Nosso herói, o protagonista Moreira, está posicionado mediante a mudança do efeito popular no final do século XIX, que se inicia no folhetim e desagua em outros gêneros massificantes, simbolizando o conflito pela contínua identidade nacional em disputa. Notamos, portanto, que o folhetim, mesmo não expressando a voz do *gaucho*, como outros gêneros que obtiveram maior êxito com a poesia gauchesca¹⁷, traça representações de personagens que cumprem com a mesma demanda de marcar posição diante do panorama literário argentino em disputa.

Se para alguns o *gaucho* é símbolo do atraso e da selvageria, para outros é um emblema da virtude campestre e da ingenuidade do bom selvagem. Gutiérrez, desse modo, vem marcar essa diferença diante da Geração de 1837, ao questionar as contradições do que se considera construção de nação civilizada e, ao mesmo tempo, ocupa-se de valorizar a cultura, a hospitalidade, a disposição para o trabalho e a lealdade dos amigos do personagem Moreira, outros *gauchos*, para conectá-los aos ideais nacionalistas que contrapunham o discurso liberal e colocá-los no rol dos membros de uma população virtuosa, dignas de uma nação.

A construção textual, concebida por Eduardo Gutiérrez, faz com que vejamos traços do discurso da gauchesca, colocando na obra a possibilidade de rótulo dessa vertente poética, conforme vimos no capítulo anterior. Entretanto, mesmo que enxerguemos um ponto de convergência entre os romances fundacionais, a poesia gauchesca e o folhetim popular *Juan Moreira*, percebemos, a partir dos escritos de Alejandra Laera (2003), que, divergente do projeto de homogeneidade nacional dos românticos, os romances produzidos no final do século XIX marcavam “disputas alrededor de ciertos objetos narrables y tensiones provocadas por propuestas que son, en muchos casos, inconciliables” (Laera, 2003, p. 19). E que, a partir dessa época, devido à massificação dos veículos de imprensa e do conseqüente grande número de leitores¹⁸, já em classes sociais diversas, pode-se dividir os romances argentinos daquela época

¹⁷ A poesia gauchesca representa o uso da voz do *gaucho*, podendo ser aprofundado e questionado esse uso nas obras de Josefina Ludmer (1988) e no ensaio de Borges “El escritor argentino y la tradición” (2004).

¹⁸ Na Argentina, o grande número de leitores no país surgiu graças a uma massiva campanha de alfabetização que funcionou como “un producto de la estrategia de modernización emprendida por el

em dois planos: o romance popular e o romance moderno da alta cultura (Laera, 2003, p. 20). A massificação do folhetim, isto é, do romance popular, e a presença de um bandido-herói nos meios literários, que circulavam via imprensa, mostram-se como um aspecto considerável que ilustra os tantos embates produzidos no país, uma vez que “os procedimentos de massificação podem ser pensados não como substitutivos, mas como constitutivos da conflitividade estrutural do social” (Martín-Barbero, 1997, p. 63).

Considerando os traços de produção, os de gênero e as marcas da “conflitividade” estrutural de *Juan Moreira*, vale a pena interpretarmos a obra como um romance popular, ou seja, uma prosa folhetinesca, que pode ser explicada, posteriormente ainda nesse capítulo, através de esclarecimentos sobre as mediações intrínsecas em relação do que está escrito com o fenômeno de leitura das massas (Martín-Barbero, 1997; Meyer, 1996; Thomasseau, 2005). Da mesma forma, consideramos ter em mente que o folhetim sobre Moreira, mesmo pertencendo ao universo do *gaucho*, merece uma discussão relevante, quando Alejandra Laera (2003), em vez de rotular o folhetim como obra gauchesca, prefere chamar de “novelas populares con *gauchos*”, uma vez que, dentre as imprecisões categóricas que esse tipo de escrita gera, a professora também põe em relevância a classificação feita por Eduardo Gutiérrez, quando este, levando em conta os próprios romances, “no diferenció las novelas con gauchos de las demás” (Laera, 2003, p. 74), deixando, assim, a teórica à vontade para evitar classificações rigorosas. Além disso, ela considera que o *corpus* gauchesco não é tão simples de identificar (Laera, 2003), e assim pondera tanto as características que colocaram Moreira como um personagem dotado de virtudes da identidade *gaucha*, como, ao mesmo tempo, evidencia a obra com todas as características de uma *novela popular*.

Por isso, é válido enxergar o personagem Moreira, a sua história e a sua mediação folhetinesca como uma alegoria de passagem na qual são deixadas as pegadas que ilustram aspectos da assunção de um estado liberal, como resposta de uma formação nacional contínua, como uma divulgação das particularidades da cultura *gaucha*, em confronto com outras culturas que vinham forjando a Argentina, e também como uma trincheira a mais, em favor dos aspectos populares, campestres e nacionalistas, que se colocam no embate dado entre os dois projetos de nação, caracterizados pelos binômios estabelecidos na costumeira divisão da Argentina (campo x cidade, civilização x barbárie, nacionalismo x liberalismo etc.).

poder público, y que su conformación es parte de la conformación de la Argentina moderna, de los efectos deseados y de los efectos no deseados de su programa fundador” (Prieto, 1988, p. 9).

O folhetim *Juan Moreira*, portanto, adquire uma parcela considerável de cada característica, tornando-se híbrido e passível de análises sob diversos vieses, conforme pudemos ver enquanto o colocávamos em diálogo com as obras fundacionais da Argentina.

Dentro de tantas possibilidades dialógicas, finalmente, temos em mente que uma das características da história de Moreira ganha uma dimensão de massa ao ser executado dentro de uma fórmula folhetinesca que já dava seus resultados de popularização na Europa. As entregas via folhetim da história de Moreira fizeram com que se vinculasse “la novela con gauchos con la tradición popular rural, y es la que convierte la tradición popular en una novela masiva” (Laera, 2003, p. 78). Esse efeito genérico é capaz de satisfazer o leitor, atendendo uma carência fundamental das pessoas, que é a de mergulhar o homem “no mundo da fantasia através de histórias simuladas” (Candido, 1996, p. 10). Ou seja, ele consegue deixar mais abrangente e heterogênea a história, dando luz às diferentes lógicas em conflito (Martín-Barbero, 1997, p. 170).

Marcados esses conflitos, que se estabeleceram entre distintas classes, etnias e até mesmo entre diferentes discursos e gêneros literários, vemos um personagem que inaugura a figura do *gaucho* nos folhetins populares, cuja potencialidade significativa faz com que vejamos também vestígios dos discursos de fundação, já que entendemos o processo de criação nacional como um acontecimento contínuo. Ou seja, ainda que, de fato, existam obras fundacionais, a identidade de um país se transforma com a contribuição de cada obra massiva. A exemplo do vínculo que há entre o discurso da adaptação fílmica de *Juan Moreira*, de Leonardo Favio, e a denúncia da ditadura militar que havia passado no país (Aguilar; Andrade, 2021). Assim, dadas as fronteiras que estabelecem a criação e o resultado dessa produção artística, em nossa análise, a folhetinesca, vemos *Juan Moreira* como uma boa representação desse gênero, sendo capaz de dar saltos potentes, nos ofertando a missão de analisar as mediações do folhetim e a construção dos personagens, das formas como são narrados os atos de bravura e os lances maniqueístas que ilustram uma fatia relevante da história argentina. É a partir desse arranjo folhetinesco que a obra revela outra possível base de análise acerca dos conflitos gerados para definir a identidade da nação.

3.1 O GÊNERO MASSIVO, FOLHETIM

O *criollismo* popular na Argentina, tanto em ascensão com *Juan Moreira* quanto com outros folhetins exitosos popularmente, se estabeleceu como um dito fenômeno que funcionou como um dos meios “de los cuales la cultura local pudo aludir a la heterogeneidad étnica de la

nación (en particular sus colores no-blancos y sus componentes mestizos), en un contexto en el que los discursos dominantes de la nación se empeñaban por negarla” (Adamovsky, 2014, p. 92). Essa vertente literária solidificou a assunção e massificação da prosa folhetinesca, sendo de grande relevância para um país formado por leitores urbanos que podiam contar com a literatura de massa.

Com a expansão folhetinesca geral, inclusive na Argentina, surgiu um crescimento desse segmento literário por causa da possibilidade tecnológica da imprensa e, sobretudo, por causa do aumento numérico de pessoas alfabetizadas. Como um feito específico nas Américas, a Argentina contou com seu próspero número de leitores, mediante o sucesso de alfabetização das massas, empreendido pelos governos liberais, fazendo com que surgisse uma base simbólica na Argentina, forjando personagens que adentravam na vida cultural e cotidiana da população do final do século XIX e começo do século XX. Essa transformação cultural é tão marcante:

(...) que llega casi a la saturación, y donde también se advierte un empuje, una temperatura emocional, un poder de plasmación que alcanza inclusive a fijar una galería de tipos que sale del universo de papel para incorporarse a la fluencia de la vida cotidiana o a calificar, con sus términos propios, diversos gestos y actitudes de la conducta colectiva. Ni antes ni después, la literatura argentina, en cualquiera de sus niveles, logró semejante poder de plasmación (Prieto, 1988, p. 13).

Dentro desse processo, vemos a marca do conflito no que concerne ao perfil de leitor ideal para a nação, uma vez que o protagonista representou uma forma de comportamento popular, sendo:

El más notorio de los personajes de Gutiérrez, Juan Moreira (modelador de una conducta cívica que era exaltada o execrada en su nombre, proveedor de una imagen estereotípica que vino a hacerse imprescindible en los desfiles de carnaval y en la pluma de los dibujantes y caricaturistas de la época) fue la cifra, el paradigma de lo que la vertiente del criollismo popular significó como fenómeno de difusión literaria y como fenómeno de plasmación de un sujeto surgido de fuentes literarias. (Prieto, 1988, p. 13-14).

Martín Fierro, por outro lado, foi levado aos salões da literatura de alta classe, enquanto que, por essa mesma alta classe, os protagonistas folhetinescos de grande alcance popular foram rotulados como literatura pobre e de mau gosto (Adamovsky, 2018, p. 174). Desse modo, *Martín Fierro*, após estar popularizado pela mediação de edições baratas e de maior circulação, veio ter uma inserção maior entre os vários segmentos literários argentinos, cultos e populares, enquanto que o personagem Moreira garantiu sua fama através de sucessivos gêneros massivos (folhetim, apresentações teatrais no circo e adaptações cinematográficas).

Nesse ínterim, é possível observar que a potente, apesar de limitada, significação obtida pelo processo de massificação em torno do personagem Moreira contou com a mediação do gênero folhetim que se tornava cada vez mais popular, na época. Segundo Martín-Barbero (1997, p. 59), o advento da massificação do jornal possibilitou a unificação cultural de determinados países, houve uma maior comunicação entre os distintos segmentos da sociedade dessas nações em formação, fazendo com que se quebrasse a segregação aprofundada pelo objeto livro (Martín-Barbero, 1997, p. 59). Em consequência disso, aumentou-se o diálogo entre as classes, primeiro através da possibilidade do fluxo impresso dos jornais, e depois através do rádio e do cinema. Essa afirmação converge com o entendimento que se deu das três funções do *criollismo*, pensadas por Prieto (1988), concluindo que o fenômeno era “una expresión de nostalgia” para a população nativa, que já não vivia no seu lugar de origem, e também era uma ‘credencial de ciudadanía’” para os estrangeiros e seus descendentes, que tentavam assimilar a cultura e integrar-se naquela sociedade, além de ser “el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero” para os dirigentes nacionalistas que se sentiam os originais argentinos (Prieto, 1988, p. 13); isto é, trata-se de um fenômeno abrangente, que alcançava os subalternizados que rivalizavam entre si. A marca conflitante que configura o personagem Moreira vem a ser percebida como um aspecto de classe, já que o mesmo não penetrou na “alta literatura”, mas pôde ser considerada uma figura de coesão popular, já que foi o personagem marcante do fenômeno do *criollismo*.

É válido, portanto, que enxerguemos a expansão da literatura folhetinesca como um fenômeno geral, que particularmente recebeu o nome de *criollismo* na Argentina, como forma de perceber a expansão e a característica a nível local. Entretanto, a expansão folhetinesca mediada pelo capitalismo impresso¹⁹ foi realidade em diversas partes do mundo, uma vez que a circulação de informação e discursos, via imprensa, alcançou um alto grau de importância para a população, fazendo com que a produção em massa alcançasse leitores dos diversos rincões do ocidente, sendo destacados os países que tinham alfabetizado uma parcela considerável de sua população, a exemplo da França Bonapartista e dessa mesma Argentina Liberal do século XIX, que temos observado. Assim, se expandiu o folhetim, quando o mesmo ainda:

(...) designava uma parte do jornal: o “rodapé” da primeira página, onde iam parar as “variedades”, as críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com

¹⁹ O capitalismo impresso é um termo usado por Benedict Anderson (1993), cuja finalidade é demonstrá-lo como um grande vetor de possibilidades de comunhão, que, ao criar uma sensação de simultaneidade, faz com que se compartilhe sentimentos e ideias dentro de um espaço fechado por fronteiras, através de cópias difundidas rapidamente, segundo o padrão tecnológico da época.

anúncios e receitas culinárias, e não raro com notícias que metiam a política em disfarce de literatura. O que não era admitido no corpo do jornal podia, sem impedimentos, ser encontrado no folhetim, e essa condição original, assim como a mixórdia de literatura e política, deixou marcas profundas nesse formato (Martín-Barbero, 1997, p. 171).

Ao ter garantida a expansão folhetinesca em diversos jornais de circulação massiva, a narrativa folhetinesca passou a estar em toda a página devido ao seu grande alcance e destacada relevância popular. O folhetim passou a abarcar histórias e todas as heterogeneidades e pluralidades possíveis das experiências literárias (Martín-Barbero, 1997), dando vazão ao que poderia ser contado e ser representado pelas classes subalternas. Essa é a lógica de popularização do folhetim, no qual *Juan Moreira* é sinônimo de representação principal na Argentina, devido ao seu largo alcance, que foi resultado de vários diálogos possíveis com o que já se fazia popular. Os discursos gauchescos, nacionalistas e a própria projeção do herói em *Juan Moreira* são exemplos conteudísticos que marcam a identificação do herói com a massa.

Dentro dessas potencialidades, garantidas por seguir o gênero folhetim em seus aspectos gerais, podemos elencar duas características fundamentais que fizeram com que os leitores pudessem absorver essa reconstrução literária de um Moreira que já se fazia histórico. Os dois fatores elencados configuram-se como a já mencionada produção de um “romance cujo assunto se associa a outro gênero muito ao gosto popular, a antiga *chronique* ou *nouvelle*, que vai levar ao *fait divers*” (Meyer, 1996, p. 97), e, também, como a exploração das características melodramáticas, que favorecem a criação de uma representação teatral, a qual popularizou ainda mais o protagonista no interior do país. Ou seja, a característica melodramática e a característica jornalística, o *fait-divers*, contribuíram para o engrandecimento popular de *Juan Moreira*.

Figura 6 Parte do impresso que continha a prosa folhetinesca Juan Moreira



Fonte: Pas (2021, s. p.). Disponível em: <https://bit.ly/46FToNo>. Acesso em out. 2023.

Como *Juan Moreira* é um reflexo da passagem do feito real para a linguagem da imprensa, a sua fórmula narrativa folhetinesca absorve recursos literários que querem manter um efeito de notícia, o que acaba refletindo em uma passagem da linguagem da imprensa para a literatura. Nesse contexto, cabe a ideia de conceber que Eduardo Gutiérrez utilizou das ferramentas do *fait divers*, pois:

O relato desse tipo de crônica se caracteriza por sua intemporalidade e constitui uma informação “imane”nt”, total, que contém em si mesma todo o saber. É uma narrativa construída sobre uma relação que visa provocar espanto, e este nasce da estrutura própria ao *fait divers*, que parece se enquadrar em dois tipos, diz Barthes. Uma casualidade “anormal”, “inesperada”, “ligeiramente aberrante”, ou uma relação de coincidência. Esta pode nascer da repetição de um acontecimento, e, como repetição leva sempre a imaginar uma causa desconhecida, repetir passa a significar (Meyer, 1996, p. 99).

Quando somamos a ideia, típica da atividade da imprensa, da repetição de ocasiões de alguns momentos que fingiam retratar a realidade, simbolizando uma investigação jornalística, como a morte do personagem Córdoba ou o próprio ataque mortal desferido pelo Sargento Chirino nos capítulos finais da obra, percebemos que esse jogo jornalístico poderia garantir um outro incremento que fomenta ainda mais a intenção desse jogo dúbio de fazer com que a realidade seja confundida com a ficção e vice-versa. Sobre essa relação de Gutiérrez e a sua conduta jornalística, Alejandra Laera considera que:

Si la primera imagen del novelista es la del investigar-cronista, esta figura proviene, en primer lugar, de la función de Gutiérrez como redactor de un *fait-divers*. Pero, además, es uno de los nexos centrales entre la escritura del *fait-*

divers y la escritura del folletín en el que aquel se expande. Porque la relación entre el investigador-cronista y el novelista no funciona solo en el nivel de la figura del escritor sino que es propia de la relación entre ambos géneros (Laera, 2003, p. 83).

Assim, essas conexões entre o real – já que são trechos extraídos da realidade – e o fictício invadem o modo da escritura dessa prosa folhetinesca, confundindo os feitos e dando a impressão de que o exagero e a quase invencibilidade de Moreira de fato aconteceram. A exemplo disso, em *Juan Moreira*, páginas antes que marcariam a batalha final do protagonista com a polícia no Bordel “*La estrella*”, achamos características que se assemelham a uma notícia ou relato que emprestam uma noção do real aos sucessos de extrema violência que resultaria no ataque final, ficcional e também histórico, desferido pela polícia. Empregam-se linhas informativas nas quais aparecem sujeitos envolvidos, local, data e ações executas, sendo características típicas de uma notícia quando o narrador informa que:

Moreira, acompañado de Julián Andrade hicieron noche en una pulpería del camino y a la mañana siguiente se dirigieron a la Estrella, donde llegaron a las 11 a. m.

El Cuerudo, que había quedado bombeando el establecimiento, llevó el parte al Juzgado de paz, donde estaba preparada la gente que había de prenderlo. Era el 30 de abril de 1874 (Gutiérrez, 2014, p. 260).

Nesse contexto, há também em *Juan Moreira* as características do folhetim que desaguam nas nuances do gênero melodramático. Isto é, antes mesmo de que a obra estivesse adaptada às encenações teatrais organizadas pelos irmãos Podestá²⁰, em 1886, poderíamos ver no folhetim uma escrita produzida com uma preponderância de diálogos diretos, além de uma linguagem carregada de feitos elaborados em uma algazarra e pieguice a fim de apelar para as funções sentimentais dos espectadores (Thomasseau, 2005, p. 128). De modo que no último capítulo, intitulado *Jaque Mate*, um grande número de soldados são desmoralizados pelo protagonista e a sua morte é contada em uma narrativa detalhada, em que se pode imaginar seu corpo enquanto “aquellos hombres abrieron la pechera de la camisa y miraron aquel pecho admirable por su modelación lanzando un grito de asombro” (Gutiérrez, 2014, p. 273).

Essas reações fazem com que os leitores se sintam identificados e apaixonados pelo protagonista, abolindo a distância que separa este leitor do acontecimento fabuloso, dando-lhe “a ilusão de que participa ele próprio da ação” (Meyer, 1996, p. 100). Os diálogos diretos de

²⁰ Lía Noguera e Juan Cruz Forgnone (2018) produziram um artigo que expõe as características e os passos históricos da adaptação do folhetim para o drama executados por Eduardo Gutiérrez e os irmãos Podestá, aprofundando a massificação do fenômeno *criollista* e contribuindo para enxerguemos a proximidade da prática teatral com esse gênero folhetinesco.

personagens planos, os que não mudam com as circunstâncias, e a voz narrativa onisciente de um narrador carregado ideologicamente com o discurso em defesa do *gaucho*, com tergiversações ou predileções políticas e com o emprego de frases assertivas, colaboram com o perfil extremamente enviesado e investigativo da obra, somando-se às características melodramáticas que emprestam ação e noção de aventura, fazem com que a narrativa se destaque entre as outras do mesmo contexto. Ao mesmo tempo, esses efeitos geram no leitor o sabor emocional típico das ações de aventuras a fim de que o próprio folhetim possa discorrer sobre temas que possam gerar identificação e entusiasmo. A exemplo disso, Merlyse Meyer observa, enquanto tece considerações acerca da prosa de Alexandre Dumas, que são esses pontos que compõem uma relação bem próxima entre o melodrama e a prosa folhetinesca (Meyer, 1996, p. 60), já que essa técnica de criação de personagens tipificados e dos diálogos vivos marcam a “boa forma” folhetinesca, tendo sido gerada por um “homem de teatro”, que era Dumas.

Como exemplo disso, no desfecho de *Juan Moreira*, neste mesmo capítulo, intitulado *Jaque Mate*, há um relato sobre o cerco policial contra o protagonista no Bordel *La estrella*, em que é possível ler o sucedido como um trecho de texto jornalístico, inicialmente, como vimos nos parágrafos acima para que, posteriormente, ceda passagem de poucas linhas para que conheçamos as reproduções ficcionais das vozes e ações. É como se aos leitores fosse dado o privilégio de testemunhar inúmeras vezes aquela situação de ação e terror contra o protagonista, através da participação próxima. Os diálogos vivos constroem uma tensão, que pela riqueza simbólica foi transportada para a sua adaptação fílmica. Exemplo disso está nesse trecho destacado, em que Moreira sente que está cercado e assim mesmo mostra-se disposto a enfrentar a polícia:

En ese momento golpearon fuertemente la puerta.

-¿Quién es? -preguntó Moreira sin apagar de sus labios la sonrisa de desdén.

-Es la justicia -contestó el señor don Pedro Berton, es inútil que se resista, amigo; entréguese y no se haga matar.

En esto Moreira abrió una hendidja de la puerta, por donde echó a Laura y volvió a encerrarse precipitadamente.

-Entréguese amigo -insistió Berton-, porque si se resiste se va a hacer matar inútilmente.

Ya las medidas estaban hábilmente tomadas; al frente de la puerta se habían colocados tiradores, tomando los puntos, y a los flancos de la misma estaban soldados de la partida, el capitán Varela y el señor Bosch, de modo que toda tentativa de fuga era imposible.

-¿A quién he de entregarme? -preguntó Moreira, y se sintió el seco ruido que hacían los muelles de los trabucos al montarse.

-A la policía de Buenos Aires -contestó el joven Berton.

-Me pago en la policía de Buenos Aires -contestó Juan Moreira, y abriendo la puerta de par en par, apareció en el dintel sereno, y altivo, teniendo amartillado en cada mano uno de los trabucos (Gutiérrez, 2014, p. 263-264).

Muitas vezes se pode inverter papéis e avaliações sobre personagens que existiram na realidade, como um trecho da narrativa que remete a um homem assassinado pelo mesmo Juan Moreira, o *Teniente Alcalde* Juan Córdoba, que consta como vítima do bandido nas folhas policiais e que, na narrativa folhetinesca de Gutiérrez, é caracterizado como mais um *gaucho* valente que se encontrava “celoso por la reputación que superior a la suya acompañaba a Moreira” (Gutiérrez, 2014, p. 111).

Dentro de um efeito narrativo que aproxime o leitor das artimanhas do mais valente, cujo recorte cuida de detalhar cada movimento de uma luta, cria-se um efeito de maior aproximação espetacular para o leitor, que será favorecido posteriormente, conforme já foi mencionado antes, com as encenações das adaptações de Moreira para o teatro e o cinema.

Representa, portanto, uma passagem do texto jornalístico noticioso que poderia denunciar um assassino prófugo e acaba sendo redimensionado em um ato heroico, de defesa pessoal, no qual o protagonista mata de maneira espetacular quando, segundo o narrador do folhetim, é desrespeitado e desafiado, fazendo com que:

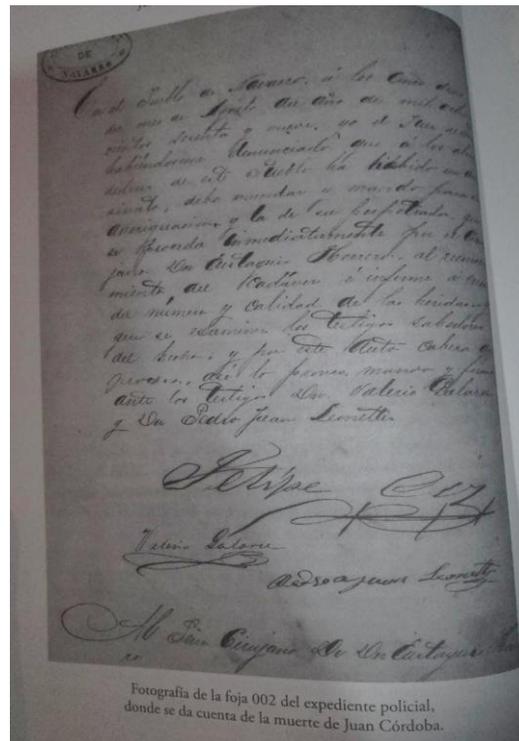
De sus ojos brotaron rayos, sus labios se movieron lívidos, y todas aquellas expresiones de la ira más expresiva, se tradujeron en un rugido poderoso que se asemejaba a todo sonido, menos al de la voz humana; desnudó su daga, aquella terrible daga, y se precipitó sobre Córdoba, tremendo, con una violencia indescriptible.

Al llegar a su adversario, bajó un poco la cabeza, llevó el antebrazo izquierdo a la altura de la boca, y se tendió en una larga puñalada.

Córdoba acudió a pararla con increíble presteza, pero el brazo de Moreira era tan fuerte, la puñalada llevaba tal violencia, que Córdoba no pudo volar aquel brazo de acero y la daga penetró en su vientre, deteniéndose en la columna vertebral, donde se incrustó (Gutiérrez, 2014, p. 119).

A morte de Córdoba perde sua gravidade de assassinato talvez por ter sido representada em um folhetim, com características melodramáticas, em que, segundo Martín-Barbero (1997), esquematiza-se a ausência de profundidade psicológica dos personagens antagonistas. Córdoba, assim como outros que desafiaram Moreira nas *pulperías* onde o *gaucho* parava, não possuía um maior envolvimento com o leitor, a não ser a função de aparecer e desafiar o protagonista a fim de roubar-lhe a fama de maioral. Ou seja, personagens como Córdoba “são convertidos em signos esvaziados de peso e da espessura das vidas humanas, o contrário dos personagens do romance, segundo Lukács, isto é, não-problemáticos” (Martín-Barbero, 1997, p. 162).

Figura 7 Boletim de Ocorrência detalhando o assassinato de Juan Córdoba



Fonte: Lambert (2011, s. p.)

Conseqüentemente, as ações e a heroicização impulsionadas por uma chantagem ideológica, de uma polarização maniqueísta (Martín-Barbero, 1997), favorecem um olhar voltado ao espetáculo da violência, em que, ao ressignificar um assassinato banal obtendo o *status* de uma legítima defesa, beneficiam o amparo discursivo de um herói que lamenta a própria sorte, quando afirma que “donde quiera que voy llevo la muerte conmigo” (Gutiérrez, 2014, p. 120).

Sobre tais aspectos, que polarizam e, conseqüentemente, criam um padrão estereotipado dos personagens, é válido refletir que no plano espetacular da ficção, os personagens de *Juan Moreira* funcionam como degraus para que se obtenha maior admiração ao herói-protagonista, e que, ao mesmo tempo, sirvam para criar uma atmosfera de leitura maniqueísta, já que o narrador de *Juan Moreira* advoga contra a perseguição dos *gauchos* e, para isso, ilustra nesse ambiente fictício, bem próximo à realidade, um herói que enfrentará diversos vilões perseguidores, no qual esse tema da perseguição conforma-se como “pivô de toda a intriga melodramática” (Thomasseau, 2005, p. 34).

Em uma leitura de caráter nacionalista, é possível ver nessa trama maniqueísta os personagens postos como representação do bem, que podem contribuir com a comunidade imaginada gauchesca, caso estejam do lado de Moreira, e como o mal, caso tenham praticado danos aos *gauchos*, e, conseqüentemente, ao “un hombre nacido con todas las condiciones de

un bello espíritu” (Gutiérrez, 2014, p. 7). Ainda que seja contraditório, no sentido de não resguardar a imagem de todos os *gauchos*, essa estratégia de avaliação maniqueísta insere e reflete bem o caráter conflitante do folhetim *Juan Moreira*. É que, diante da constituição de um estado liberal que oprime os subalternos, nada melhor do que a criação de um herói subalterno que enfrente os inimigos, indesejados/estrangeiros, de uma comunidade imaginada pautada nos valores gauchescos.

3.2 A TIPIFICAÇÃO MANIQUEÍSTA DOS PERSONAGENS

Conforme temos visto nas páginas anteriores, há características de *Juan Moreira* que aproximam a narrativa folhetinesca ao gênero melodramático, fazendo com que o leitor mobilize, ao mesmo tempo, o senso de uma história noticiada junto com uma comoção proveniente dos feitos extraordinários que aconteceram com nosso herói injustiçado. Esse gênero, o melodramático, adquire uma possível ligação com o folhetim *Juan Moreira* quando nele vemos a mesma necessidade pedagógica que Thomasseau viu nos produtores do teatro melodramático francês, que era o de “inculcar certos princípios de sã moral e de boa política” às massas (Thomasseau, 2005, p. 28). Para tanto, os mecanismos de individualizar os êxitos do herói nas batalhas, o ato de transformar o que é exagerado (rocambolésco) em corriqueiro e banal e o “conflito de caracteres” entre personagens inimigos, envolvendo questões pessoais, étnicas e políticas (Martín-Barbero, 1997, p. 159), colocam *Juan Moreira* à mercê de uma leitura massificada capaz de contribuir com os discursos conservadores que buscam mistificar o povo e, conseqüentemente, a sua nação, sob o viés do que é ideal para uma moral a ser massificada, no caso da Argentina, a de um bom *gaucho*.

A fim de direcionar fatos e opiniões, o autor insere a obra no conflito nacional em que, para advogar pelo valor gauchesco e por um herói solitário e injustiçado, vale criar personagens dotados de significados negativos com a finalidade de elevar a moral do herói e ao mesmo tempo mostrar tipos e aspectos reprovados pela comunidade imaginada dos *gauchos*. É uma forma de fazer jus às características dicotômicas da nação, cujos conflitos se revelam, assim como as obras analisadas no capítulo 1, através da apreciação e depreciação dos personagens, sendo mocinhos e vilões, que representavam os tipos nacionais em conflitos, os quais, na trama folhetinesca, costumavam aparecer com ações demasiadamente previsíveis e de pouca durabilidade na trama. Doris Sommer resume tal espírito divisório argentino ao analisar *Amalia* e *Martín Fierro*, afirmando que:

Tomando en cuenta que Amalia y Martín Fierro coinciden en proyectar una unidad nacional después de los devastadores años de la división, escoger a uno como la épica del país es como tomar una posición partidista particular; es renovar los debates acerca de qué clase de unidad debería alcanzar Argentina. Una elección cruza el código masculino-femenino de las ciudades, una capital amante con una provincia amada; la otra elección atraviesa las fronteras de las clases sociales entre hombres rurales, a medida que los rancheros adoptan el lenguaje del peón en aras de un proyecto de entendimiento y legitimación mutua (Sommer, 2004, p. 150).

De forma que *Juan Moreira* se afasta politicamente da Argentina elitizada e concentrada em Buenos Aires, ao traçar uma linha divisória cujo herói acaba sendo configurado como homem do campo. Ou seja, *Juan Moreira*, apesar de não agredir diretamente os grandes políticos da cidade, adquire uma potencialidade na qual se fortalece a sua imagem de *gaucho* e de homem do campo. Marca-se, portanto, uma divisão, típica dessa prosa folhetinesca que divide o bem e o mal, tornando possível, em cada lado dessa linha, esmiuçar categorias de vilões e (ou) antagonistas que se revezam em atrasar a vida do herói ou, como cumprimento de um dever cívico, atrapalhar seus planos de vingança.

Sobre uma leitura política, que busca ofertar um protótipo exemplar e ideal advindo das perspectivas e avaliações do discurso em prol do *gaucho*, concordamos com Alejandra Laera (2003, p. 309), quando comenta que “la eficacia de la novela popular con gauchos radica en que tiene una densidad simbólica producida por los contenidos políticos que sostienen cada una de las escenas codificadas en las que se enfrentan el bien y el mal”. Isso faz com que esse suposto mal seja revestido de personagens planos e que representem determinados tipos sociais. Esses aspectos folhetinescos coincidem com as obras de Mansilla, de Hernández e dos autores da Geração de 1837. É a partir desse olhar, em que há categorizações e possíveis exemplificações, que somos capazes de averiguar os aspectos conflituosos do folhetim, onde se nomeia e se avalia a ação dos traidores, dos políticos detentores do poder, dos valentes que desafiam o protagonista e dos, ora bravos e ora covardes, agentes da lei que tentam oprimir o nosso herói.

O primeiro vilão a aparecer na trama folhetinesca, que surge como o grande desagregador das bases de sustentação dos símbolos sagrados e tradicionais do *gaucho*, é o personagem amigo don Francisco. Diferente de vários outros personagens da obra, não há registros da sua existência histórica. Ao autor coube, portanto, por uma conveniência de não se comprometer socialmente, agregar todos os símbolos negativos condizentes do que é maldade representada na perspectiva cristã, enquanto esta representa um segmento tradicional que compõe o sentimento dicotomizado da nação. Desse modo, o personagem amigo Francisco

correspondia ao papel de perseguidor e manipulador responsável por fazer o herói cair na tentação e, por conseguinte, virar bandido.

Ao vermos a marca do conflito entre a tradição *gaucha*, requerida como simbologia da nação argentina, e os poderes instituídos pelo avanço do capitalismo através dos homens ilustrados, o *Teniente Alcalde* amigo Francisco surge no enredo como o primeiro responsável pela dissolução da novíssima família que o personagem Moreira ainda constituía. Como um sujeito desagregador, o vilão é concebido sob o signo da inveja e da cobiça, estando apaixonado pela ainda futura esposa do protagonista, e, por ser uma autoridade local, resolveu acabar com o herói ao “fraguar la trama interna que da por resultado la frontera y los grillos para que se persigue con cualquier pretexto” (Gutiérrez, 2014, p. 13). Dessa forma, o leitor é levado a sentir repulsa pelo vilão, que, em sua ação sorrateira, está sempre disposto a prejudicar o nosso herói, ainda que esse tal personagem indigno tenha sido esvaziado em um caráter plano, já que é a sombra da luz de Moreira, representando a repetição das ações de perseguição ao *gaucho*. Da mesma forma, quando em outra obra, personagens semelhantes haviam sido apontados pela voz poética de *Martín Fierro*, pois esta também denuncia que pobre gasta a vida “en juir de la autoridá” (Hernández, 2022, p. 33), ou seja, de cuidar para permanecer longe dos tipos, como amigo Francisco.

Além disso, em *Juan Moreira*, esse primeiro e determinante vilão, além de ser uma indesejada autoridade, obterá várias camadas de reprovação que já correspondem às recepções de vários segmentos populares, ou seja, dos potenciais leitores de folhetins massificados em um plano moral, que não admitem a sobreposição do mal diante de um protagonista do bem, quando este protagonista além de tudo pode assumir características de uma vítima ainda mais famosa postumamente, como foi Jesus Cristo em sua história de perseguição e tortura causada pelos agentes da lei.

Se cabe a um fenômeno de massa unir bases de uma alma coletiva a fim de encontrar um mito que sirva como uma espécie de argamassa da união entre povos, podendo forjar uma nação (Martín-Barbero, 1997; Anderson, 1993), é comum que vejamos no protagonista o que poderia ser mitificado em um conjunto de valores que correspondam à cultura, à política e à religião. Sobre os traços cristãos vistos no personagem Moreira, que são representados com uma descrição que aprova o seu caráter ingênuo e quase adâmico junto aos seus aspectos físicos, do que se convencionou colocar em Jesus. Os traços iniciais do autor, Gutiérrez, sobre o protagonista nos fornecem a imagem de Moreira semelhante a de um Jesus de barba e cabelo grande, capaz de criar uma imagem positiva que favorece a inversão da condenação que se daria

ao bandido que constava nas páginas policiais. Isso ocorre logo em seguida às primeiras linhas descritivas feitas pelo autor, ao apontar Moreira com:

(...) una tupida cabellera negra, cuyos magníficos rizos caían divididos sobre sus hombros; usaba la barba entera, barba magnífica y sedosa que descendía hasta el pecho, sombreando graciosamente una boca algo gruesa donde se hallaba eternamente dibujada una sonrisa de suprema amargura. Sus más hermosas facciones eran los ojos y la nariz. Los primeros iluminaban su semblante atrayente, dándola una expresión inteligente y altiva, la segunda ligeramente aguileña, contribuía a aquella expresión de simpática bravura que era la que dominaba en aquel semblante (Gutiérrez, 2014, p. 6).

Figura 8 Trecho do filme de Leonardo Favio (1973)



Fonte: Juan (1973). Disponível em: <https://bit.ly/3tQVxHB>. Acesso em out. 2023.

Do personagem amigo Francisco, entretanto, não são feitas descrições físicas e o aprofundamento de caráter necessário para um julgamento mais equitativo do leitor. Sobram nele características inversas que correspondam ao lado do mal, que correspondiam a um jogo maniqueísta correlacionado com várias obras nacionais, entre as quais exemplificamos algumas no capítulo 1.

Para isso, não bastava somente criar um vilão que contivesse consigo os poderes e os desmandos legais, foi necessário ao autor criar um sujeito ardiloso que fosse responsável por, gradativamente, jogar com a ira do personagem Moreira até que ele se transformasse no bandido destemido durante o resto da prosa folhetinesca.

As seguidas “tentações” sofridas pelo personagem Moreira pareciam ser friamente calculadas pelo vilão maior. Isso fica claro, sobretudo, quando ele decide desestabilizar nosso herói três vezes, enquanto Moreira resistia aos desejados atos de vingança até que, na quarta vez, o protagonista começasse a se aprofundar em suas práticas criminosas.

A primeira foi aplicando-lhe uma multa de quinhentos pesos por ter feito a sua festa de casamento sem a permissão das autoridades. Após essa primeira, as outras multas eram aplicadas com frequência. Consequentemente, a segunda representou o castigo físico, quando

Moreira foi posto no cepo por ter ido reclamar da perseguição, sendo o ato do nosso herói considerado friamente como desacato.

Antes do terceiro ato de perseguição, o narrador constrói uma ideia de vilão cínico para o amigo Francisco, que “no volvió a parecer por el rancho de Moreira, pero mandó emisarios que dijeron a Moreira que sentía infinito lo que había sucedido y que quería olvidar lo pasado” (Gutiérrez, 2014, p.17), para, em seguida, após as festas de batizado do filho do herói, poder aplicar mais uma multa. Esse conjunto de ações pode ganhar uma representação das tentações de Cristo, as quais foram contidas e controladas inicialmente por *Juan Moreira* por ter pensado em sua família, representando a sua base de sustentação, ou seja, pelo sagrado, quando Moreira “palideció de ira, buscó en la cintura el sitio de la daga, pero la silueta de su hijito cruzó por su imaginación y se contuvo” (Gutiérrez, 2014, p. 18).

Se o sofrimento do personagem Moreira, nesse trecho, correspondia às tentações de Cristo, o grande vilão foi tomando uma dimensão cada vez mais diabólica, de um invejoso, e também de manipulador, que usou a sua capacidade articulatória para envolver outro vilão inescrupuloso, o *pulpero* Sardetti, sobrenome italiano, que, como demonstração da xenofobia contida nesse espírito nacionalista, é concebido sob o signo da covardia e desonestidade, praticada ao concentrar dois aspectos negativos já citados anteriormente em *Martín Fierro*. O *pulpero* e o gringo em *Martín Fierro*, por exemplo, ganham uma avaliação negativa e generalizada (Ludmer, 1988, p. 204), uma vez que nessa obra em versos o *pulpero* sai como “esperto” e o gringo como um ser inútil que, segundo *Martín Fierro*, “no hacen más que dar trabajo” (Hernández, 2022, p. 43). Tais aspectos são repetidos em *Juan Moreira*, quando empresta uma grande quantia de dinheiro e não recebe de volta. Tendo sido enganado pelo “gringo” e impedido de buscar justiça, que viria das mãos de seu inimigo, o *Teniente Alcalde* amigo Francisco, Moreira acaba se perdendo e caindo em desespero, tanto por causa do dano financeiro, ocasionado pela desonestidade e esperteza do *pulpero* “gringo”, quanto pela perseguição implacável de um homem da justiça. Nessa operação, em que se juntam os indesejados políticos, na figura do amigo Francisco e de um imigrante e *pulpero*, na figura de Sardetti, é anunciada a queda de Moreira em sua última tentação, quando vai, enfim, anunciar seu plano de vingança proferindo uma voz em diálogo direto, dizendo

-Está bueno, amigo -dijo Moreira, dejando caer la mirada de sus negros ojos sobre Sardetti-. Usted me ha negado la deuda para cuyo pago le di tantas esperas, pero yo me la he de cobrar dándole una puñalada por cada mil pesos. Y usted, don Francisco, que me ha «echado al medio» de puro vicio, guárdese de mí porque usted ha de ser mi perdición en esta vida (Gutiérrez, 2014, p. 20).

Esse traço de sofrimento do *gaucho*, visto na poesia gauchesca, diante da construção de um discurso enviesado ao cristianismo, é visto por Alejandra Laera num dado contexto em que ao leitor é oferecida a imaginação das cicatrizes carregadas no corpo do protagonista já morto, trazendo à tona uma apelação iconográfica que “remite a representaciones del cuerpo de Cristo que, sin perder la vinculación con la lógica de la historia, potencia la heroización efectiva del gaucho tras su muerte” (Laera, 2003, p. 294). Isto é, se para autores liberais o gauchismo ou a figura do bárbaro representa a violência, a sujeira e o atraso, a imagem do bem para essas obras populares adquirem um componente cultural pautado nas narrativas maniqueístas cristãs, que agregam uma potente imagem simbólica ao herói.

Outro aspecto definidor de vilões vem da formulação das sucessivas traições que ocorrem durante a trama. Martín-Barbero vê o traidor como personagem “que liga o melodrama ao romance de ação e à narrativa de terror tal e como se concretiza no romance gótico do século XVIII e nos contos de medo que vêm de longo tempo” (Martín-Barbero, 1997, p. 163). Ele define, portanto, a imagem do traidor em dois planos: um assume a “personificação do mal” (Martín-Barbero, 1997, p. 163), que nós podemos comparar com a característica adotada no personagem amigo Francisco. O segundo traz a ideia do sedutor, cuja ação é fascinar a vítima e ser um “sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces” (Martín-Barbero, 1997, p. 163), que pode corresponder aos delatores de Moreira e ao personagem compadre Gimenez, padrinho de casamento do protagonista que sorrateiramente trai a confiança do amigo por ter ocupado o posto de amante da esposa de Moreira, a personagem Vicenta.

Em uma leitura possibilitada pelo olhar histórico e político, a trama de *Juan Moreira* parece tratar os vilões com dois vieses distintos. O primeiro bloco se ocupa da traição e do antagonismo como um ato também político, uma vez que os dois *Tenientes Alcaldes*, tanto o amigo Francisco quanto o seu sucessor, desejavam possuir a personagem Vicenta como um objeto que pertencia ao protagonista, em um significado de apropriação indevida ao que antes pertencia ao *gaucho*. Já o segundo bloco corresponde às pessoas do entorno social e cultural do protagonista, ou seja, *gauchos* e valentões, que provocam e perdem a luta para Moreira, sem que isso cause uma maior comoção comunitária, servindo de ingrediente para o crescimento do herói.

Essas marcas de conflito, no entanto, não fazem com que os vilões ganhem uma caracterização aprofundada. São generalizados para que cumpram a função de alegorizar a corrupção dos valores familiares e pátrios em um sentido geral, ou somente para sustentar um desafio típico e pouco problematizado do duelo *criollo*. Os antagonistas, em ação contra o herói, garantem o sustentáculo do sucesso melodramático de *Juan Moreira*, pois o protagonista rende

ao leitor momentos de abnegação, gosto do dever, aptidão para o sofrimento, generosidade, devotamento e humanidade, que são os atributos praticados como características próprias de um melodrama (Thomasseau, 2005). Como na trama de Gutiérrez muitos vilões se reúnem para desestabilizar o *gaucho* e testar os seus valores, percebemos que as circunstâncias legais e políticas que fomentam esse tipo de confronto contra o protagonista, configuram-se como a grande força motriz correspondente à ação de vilania, uma vez que cada representação do “mal”, que pode advir do poder estatal, da inveja, da violência, da traição ou dos vícios, é responsável por manter o herói em permanente confronto com tais obstáculos que surgem em suas desventuras.

Assim, podemos entender que os outros dois personagens que se caracterizam como traidores de Moreira, Cuerdo e Carrizo, representam as qualidades físicas contrárias às que foram construídas pelo narrador de *Juan Moreira*. O Cuerdo, por exemplo:

(...) era un tipo sumamente original; borrachón sin límites, pasaba su vida en las pulperías, jugando cuando tenía plata, y mirando jugar cuando no la tenía. Su traje como su apero eran pobrísimos y aperreados, aperreo que se notaba desde su caballo flaco, que de puro hambriento y bichoco, parecía un caballo patrio.

El Cuerdo era alto y delgado, de pómulos agudos y salientes; reía eternamente, miraba como si con los ojos quisiera hacer cosquillas, y su cuerpo era una eterna sátira cambada (Gutiérrez, 2014, p. 250).

Quando aproximamos as intenções narrativas de *Juan Moreira* às intenções da narrativa da Via-crúcis, percebemos que tal descrição desse traidor é bastante simbólica, conforme Alejandra Laera nos indica que tal personagem “es una especie de Judas gauchesco que, por una mezcla de debilidad y resentimiento, lo entrega a las autoridades (Laera, 2003, p. 295). Nesse contexto, não faltam menções às possíveis delações que podiam acontecer para prejudicar o protagonista. É nesse contexto que o narrador aponta, em um momento de contraditório realismo, os perigos de que algum “soplón” pudesse delatar os ajudantes do personagem Moreira (Gutiérrez, 2014, p. 124), contraditoriamente ofendendo uma minoria disposta a fazer o “mal”, ainda que sejam defendidos os valores *gauchos* como virtudes verdadeiras de uma comunidade imaginada.

Carrizo é outro exemplo desses personagens de curta duração na trama, pois entrega o protagonista às autoridades porque Juan Moreira “lo humillara una vez, y deseoso de vengarse, a lo que no se había atrevido antes porque le tenía miedo, disimulando en odio con una amistad franca y cordial” (Gutiérrez, 2014, p. 237). Interessante notar que, ao relatar essa traição, o personagem Moreira tem sua ira representada por atos ardilosos, típicos de um bandido sagaz que foi capaz de aterrorizar uma pessoa, mas que foge da imagem construída de um nobre

cavaleiro medieval. Carrizo, tal qual o personagem Cuerdo, no entanto, não são identificados pelo narrador como *gauchos* e sim, somente, como *paisanos*, possibilitando à voz narrativa tergiversar e manter a imagem do *gaucho* como superior.

Outros personagens que podem ser vistos como antagonistas, sem corresponder ao perfil do vilão apontado por Martín-Barbero (1997) e Thomasseau (2005), são os chefes militares com quem Moreira trava batalhas. Eric Hobsbawm, em *Bandidos* (2015), escreve sobre os feitos e efeitos obtidos pela popularização desses fora-da-lei que enfretam a polícia. Neles, as qualidades heroicas rendem narrativas e baladas, que, conforme vem sendo visto pela mediação massiva, é capaz de atingir um grande público e incentivar padrões de comportamento entre leitores. Desse modo, enquanto os bandidos são vistos como desafiadores da ordem social, econômica e política (Hobsbawm, 2015), o discurso que fomenta a aprovação do banditismo ganha adeptos que passam a vangloriar esse tipo de “reação” em detrimento do poder legal constituído.

Nesse contexto, percebemos como se torna aprovável a reação do personagem Moreira ao atacar ou se defender ferindo gravemente ou até matando agentes da justiça, uma vez que como uma representação do poder, proveniente de Buenos Aires, esse braço armado da justiça age tal qual um universal gerador de desentendimento entre “os que se situam entre a fase evolucionária da organização tribal e familiar de um lado e a sociedade capitalista e industrial moderna de outro” (Hobsbawm, 2015, p. 29).

Ainda que essa marca do conflito persista, a do *gaucho* contra os poderes da cidade, o narrador não coloca os políticos de maior importância como principais alvos de Moreira. Para o narrador, as autoridades podiam até ser mostradas como terríveis, entretanto, pareceria conveniente ao autor ou ao jornal manter essas autoridades sem rostos e sem nomes, como é o caso do segundo *Teniente Alcalde* que também, assim como o *teniente alcalde* Amigo Francisco, cobiça a esposa do protagonista, ou então, nomear os políticos como agentes indiretos da perseguição e fornecer informações que mantenham a moral ilibada dessas pessoas.

Há um exemplo da omissão do narrador em citar o presidente do *Club Avellaneda* que requer os serviços de Moreira, mandando “ofrecer un día a Moreira la suma de cincuenta mil pesos porque abandonase a los nacionalistas y les ayudara a ellos en aquella reñida elección” (Gutiérrez, 2014, p. 228). Nesse contexto, portanto, podemos avaliar a reação do *gaucho* diante de uma pessoa de prestígio como um ato reprovável, sendo gerado, entretanto, por uma acusação generalizada mas sem indicação direta de um vilão.

Quando o protagonista responde a essa proposta ao afirmar que não é “artículo de pulpería que cualquiera me puede comprar” (Gutiérrez, 2014, p. 228), estabelece uma vitória

alegórica do código de conduta medieval contra a política corrompida do estado liberal, marcando assim um posicionamento diante do conflito estabelecido na política argentina, sem que isso comprometa tanto o autor.

Essa estratégia pode ser percebida quando, costumeiramente, o narrador cria uma voz narrativa que reconheça o grau de hierarquização, que demonize a justiça como um ente abstrato, mas que não indique seu nome nem endereço, nomeando somente um vilão, enquanto este ocupa um dos graus mais baixos da rede hierárquica local. O *teniente alcalde* don Francisco, por exemplo, que só existiu na história ficcional, foi uma exceção personificada do mal.

Há também uma outra estratégia que é indeterminar os sujeitos, como o que foi feito com o juiz de paz que controlava o sistema da justiça local, “que no removió a la mayor parte de alcaldes y tenientes alcaldes entre los que quedó el amigo Francisco” (Gutiérrez, 2014, p. 16). Outro exemplo dessa indeterminação se dá com o segundo *Teniente Alcalde* que surge na trama, após a morte de don Francisco. Ou seja, implicitamente, o narrador denuncia o poder de instâncias maiores, responsáveis pela manutenção de vilões, a exemplo do personagem amigo Francisco, mas inviabiliza uma denúncia mais contundente quando se trata desse mesmo poder de instância maior, já que essa nunca ganha uma representação pessoal, sobrando a vilania direta e personificada apenas para personagens fictícios e de menor importância política.

Se faltaram nomes para essas pessoas de poder, que poderiam ser comprometidas pela indeterminação das fronteiras que demarcam o histórico e o fictício nessa trama de característica conflituosa, em outros momentos da obra, sobraram menções, com nome e sobrenome, dos políticos e juízes elogiados para garantir méritos de coragem ou do bom relacionamento que mantinham com o protagonista, que foi capaz de um grau de civilidade invejável, e que também serviu, ao mesmo tempo, para fazer propaganda ideológica em um folhetim massivo. Don Carlos Casanova, um juiz de paz, partidário de Alsina, recebeu o elogio do narrador como “apreciadísimo caballero y persona conocida como recta y honorabilíssima” (Gutiérrez, 2014, p. 69), ou até mesmo um Juiz de Paz que queria prender Moreira, o “don Nicolás González, persona recta y severa en el cumplimiento de su deber” (Gutiérrez, 2014, p. 124). O narrador também mencionou pessoas cujas benfeitorias ou laços de amizade com o *gaucho* chamaram a atenção, a exemplo de José Correa Morales, por quem “tenía gran estimación por la familia del señor Morales, que lo había protegido siempre” (Gutiérrez, 2014, p. 77) ou a don Manuel Marañón, outro Juiz de paz que entra na trama quando corre perigo e o herói o salva por uma relação com a qual seguia o impulso do coração, porque “le ha gustado la pinta, o porque lo ha cautivado alguna acción” (Gutiérrez, 2014, p. 98). Essas marcas

folhetinescas corroboram a visão de um conflito muito desigual, no qual, para proteger e heroizar um bandido, é preciso contar com o silêncio ou a conivência de certos leitores.

Desse modo, nessa zona de denúncias e de marcas do embate político, que surgem no entorno da perseguição contra Moreira, a crítica à justiça é feita sem que sejam violados os princípios de ordem e manutenção do poder. Como exemplo disso, na terceira luta travada contra as Partidas policiais, o protagonista reconhece a grandeza do seu oponente, o herói de guerra, Sargento Santiago Navarro, no qual o elogio militar se faz presente na construção de um valor que também pertence ao protagonista, que marca as virtudes dos militares como uma característica intrínseca do *gaucho*. De maneira análoga, Sarmiento e Mansilla veem tais virtudes de bom guerreiro em suas respectivas obras, *Facundo* e *Una excursión a los indios ranqueles*²¹, fazendo com que o narrador de Juan Moreira admitisse que:

Era el valor subyugado por el valor: si Navarro, después de sus promesas, se hubiera batido flojamente, Moreira lo hubiera muerto o se hubiera burlado de una manera sangrienta; pero Navarro se había batido como un valiente, había sido vencido con bravura, y Moreira se había sentido cautivado. Ya hemos dicho que el valor es la prenda que más se estima entre los paisanos. Moreira permaneció todo el resto de la tarde y de la noche, atendiendo a Navarro con una solicitud verdaderamente paternal (Gutiérrez, 2014, p.194).

Dentro de uma hibridez, na qual o protagonista serve e combate contra o corpo militar, o *status* de admirado guerreiro e ao mesmo tempo criminoso coincide com o de outros personagens *gauchos* que também tiveram a chance e o esmero de servir ao país. Em *Una excursión a los indios ranqueles*, o personagem Cabo Gómez é admirado pela bravura e destreza na Guerra do Paraguai, e seu fim é narrado por Mansilla, quando é morto pelo seu próprio exército, proferindo uma frase antes de seu fuzilamento: “-¡Compañeros: así paga la Patria a los que saben morir por ella!” (Mansilla, 2000, p. 33). De maneira análoga, notamos a insatisfação da morte do protagonista em *Juan Moreira*, quando o personagem sente que foi atacado pelas costas por um policial e sentencia: “-¡Ah!, ¡cobarde!, cobarde -murmuró, dejando caer la daga de entre los dientes-, a hombres como yo no se les hiere por la espalda, ¡no podés negar que sos justicia!” (Gutiérrez, 2014, p. 270). Essas marcas do conflito, no qual mistura-se admiração pela vida militar junto às denúncias de uma perseguição injusta executada por esse segmento armado, acabam sendo tratadas pelo narrador de *Juan Moreira* de uma forma

²¹ Em *Una excursión a los indios ranqueles*, Mansilla menciona vários *gauchos* valentes que emprestavam sensação de força ao exército argentino, a exemplo do personagem Cabo Gómez, que despertava no autor “el interés de este tipo, crudo, enérgico y fuerte, tan común en nuestro país” (Mansilla, 2022, p. 26). Além disso, Sarmiento (2022) divulga os atos de Facundo Quiroga como um vitorioso, tanto pela capacidade de agregar atos “incivilizados” quanto pelas suas habilidades de guerreiro.

que permita uma construção na qual os personagens dotados desse poder possuam virtudes inegáveis, enquanto a justiça, abstrata e sem forma humana, ganha a dimensão de alguém que:

(...) había lanzado [Juan Moreira] en la senda del crimen, y que tuvo a raya a las fuertes partidas que tantas veces enviaron las autoridades en su persecución, sosteniendo verdaderos combates con muchas partidas de plaza, diversos piquetes de policía de Buenos Aires, y algunos del batallón Guardia Provincial (Gutiérrez, 2014, p. 9).

Não é somente diante das autoridades de maior prestígio que o folhetim apresenta algumas contradições na trama conflituosa de um bandido foragido. O discurso gauchesco necessitava tirar seus heróis de uma avaliação que resultasse em discriminação e, ao mesmo tempo, precisava determinar quem poderia seguir ocupando o posto de incivilizado, bárbaro e selvagem. Nesse contexto, a trama apresenta um momento em que o protagonista lida com os índios e acaba revelando características discriminatórias semelhantes aos pensadores liberais.

3.3 O GAUCHO CONTRA O INDÍGENA

Quando o narrador quis vangloriar o *gaucho* a partir de suas atitudes guerreiras, os indígenas surgiram como parte da prosa para também fortalecer a imagem de herói ou homem superior do protagonista. Ao comentar sobre o cumprimento dos deveres cívicos de Moreira, o narrador menciona a participação do protagonista na “defesa contra a invasão indígena” (malones), enquanto pertencia à Guarda Nacional e “salía en persecución de alguna invasión de indios que hubiera venido a los partidos vecinos” (Gutiérrez, 2014, p. 3). Esses “valores” correspondem a um método de vangloriar o *gaucho* em detrimento do indígena, que também em *Martín Fierro* surge como estratégia para difamar os povos originários com a finalidade de criar um antagonismo entre uma identidade que se fortalecia e a outra que deveria continuar sendo rotulada negativamente, afirmando que “el indio pasa la vida / Robando o echao de panza; / La única ley es la lanza / A que se ha de someter; / Lo que falta en saber / Lo suple con desconfianza” (Hernández, 2022, p. 81).

Os dotes do *gaucho* se generalizam, portanto, quando o narrador evidencia e confirma o discurso da gauchesca, sendo direcionado pelo zelo e pelo bom trabalho, corroborando a construção do *gaucho*. Desse modo, a voz narrativa quer demonstrar a integração do homem com a sociedade. Na *Vuelta de Martín Fierro*, Hernández (2022, p. 149) põe na voz do protagonista o seguinte valor: “El trabajar es la ley, / porque es preciso alquiritir; / no se espongan

a sufrir / una triste situación: / sangra mucho el corazón / del que tiene que pedir” (Hernández, 2022, p. 149).

Para que o discurso popular em torno do *gaucho* prevalecesse e se sobressaísse como forma de defesa, em meio a outros grupos subalternizados pertencentes àquele país, foi preciso modular uma voz na qual fosse possível identificar *gauchos* como Martín Fierro, da *Vuelta* ou o próprio personagem Juan Moreira, do final do século XIX, como potenciais produtores capazes de engrenar o capitalismo rural. Se os dois foram lançados ao mundo criminoso, isso se deu como consequência de um lado por ser *gaucho* sem recursos, segundo a voz de Martín Fierro, que “gasta el pobre la vida em juir de la autoridad” (Hernández, 2022, p. 33) ou, por outro lado, por ser “paria en su propia tierra” (Gutiérrez, 2014, p. 8), segundo o narrador de Juan Moreira, uma vez que a situação do *gaucho* se desenha de uma forma que:

(...) está privado de todos los derechos del ciudadano y del hombre; sobre su cabeza está eternamente levantado el sable del Comandante militar y de la partida de plaza a quien no puede resistirse, porque entonces, para castigarlo, habrá siempre un cuerpo de línea.

Ve para sí cerrados todos los caminos del honor y del trabajo, porque lleva sobre su frente este horrible anatema: hijo del país.

En la estancia, como en el puesto, prefieren al suyo el trabajo del extranjero, porque el hacendado que tiene peones del país está expuesto a quedarse sin ellos cuando se moviliza la Guardia Nacional, o cuando son arriados como carneros a una campaña electoral (Gutiérrez, 2014, p. 8).

Ou seja, nos argumentos contidos nas duas obras, era preciso denunciar o maltrato e desmando sofrido pelo *gaucho*, sendo, contudo, necessário estar em convergência, de algum modo, com o discurso mais excludente dos setores mais liberais e europeizados de pensadores elitistas, uma vez que um potencial serviço à nação estava em abrir caminho para a conquista do deserto ocupada originariamente pelos indígenas. Então, era preciso pedir reconhecimento dos valores *gauchos* e cancelar o desprezo e a rotulação dos indígenas como seres “bárbaros” e “selvagens”. Foi necessário diferenciar o índio do *gaucho*, de modo que a cultura *gaucha* se sobrepusesse em detrimento da cultura indígena para justificar que, naquele país, havia “barbárie” denunciada por autores como Sarmiento, Mármol e Echeverría, mas que não se tratava de uma selvageria atribuída ao *gaucho* e sim ao indígena, o qual, na visão de Martín Fierro em *La Vuelta*, é descrito como “tenaz en su barbarie, / No esperen verlo cambiar, / El deseo de mejorar / En su rudeza no cabe: / El bárbaro solo sabe / Emborracharse y peliar” (Hernández, 2022, p. 84).

Em um posicionamento análogo, o narrador de *Juan Moreira* nos apresenta os índios como bêbados, que apesar de se encontrarem mais “civilizados” e unidos aos cristãos, não serviam tanto para a vida militar e em cujas tolerias o protagonista havia aproveitado para se

esconder da justiça e enganá-los, posteriormente, dividindo assim “con los indios esa vida nauseabunda del ocio y la borrachera” (Gutiérrez, 2014, p. 159). Criar esse abismo entre os subalternizados e tentar levantar o *gaucho*, tanto no *Martín Fierro*, de *La vuelta*, quanto no *Juan Moreira*, significou oferecer a esse habitante campestre as atividades para o avanço capitalista.

Dessa forma, voltamos a inferir esse avanço capitalista de maneira análoga à análise obtida pela leitura do desenvolvimento urbano do Reino Unido, por Raymond Williams (1989), quando o teórico analisou a historicidade e a significação acerca do ambiente campestre e citadino de vários poetas e romancistas inseridos na atmosfera literária daqueles países de língua inglesa – de George Crabbe a James Joyce. Em nosso trabalho, portanto, vemos uma certa semelhança desses valores, coincidentes com a construção do protagonista de *Juan Moreira*, o qual pode ser notado, quando analisamos criticamente, como um personagem que sofre seus traumas com a sistemática modificação do campo. Assim como, em situação análoga, vemos nas palavras dos poetas ingleses as suas convenientes retrospectões e valores saudosos nos versos descritivos sobre um ambiente rural, como uma forma de reação ao presente indesejado, que foram representados como um paraíso adâmico para os saudosos.

O universo retrospectivo em Williams (1989) adquire diversas formas e manejos entre poetas de variadas épocas, uma vez que depende da perspectiva de cada autor e sua respectiva historicidade. Como forma de esclarecimento sobre essa busca pelo lugar ideal, há uma espécie de constante volta ao passado, sendo representada pela metáfora da “escada rolante” que se movia sem parar (Williams, 1989, p. 22), no que pode desaguar na idealização do paraíso adâmico e na assunção dos valores feudais, solidificando uma ponte interpretativa que nos remete ao homem campestre argentino, o *gaucho*. O gauchismo também utiliza uma releitura do passado, relegando, no entanto, o indígena que não é agregado a essa comunidade imaginada.

Josefina Ludmer reflete sobre tais tensões estabelecidas entre o *gaucho* e o estado liberal. Em seu capítulo “Os Moreira”, n’*O corpo de delito* (2002), a crítica literária vê uma proximidade maior do personagem folhetinesco Juan Moreira ao primeiro *Martín Fierro*, o de *La ida*. No entanto, para a autora, o segundo *Martín Fierro*, de *La vuelta*, por apresentar um tom bastante conciliatório com o estado, não pode ser mais lido como uma narrativa *gauchesca* que acompanhe o *Juan Moreira* folhetinesco como seu discurso complementar (Ludmer, 2002, p. 208).

Essa cisão faz sentido no momento em que vislumbramos a construção inteira da obra. No entanto, percebemos que os primeiros momentos de *Juan Moreira*, apresentados pela voz narrativa do folhetim, demonstram que o *gaucho* também poderia ter servido ao seu país

conforme alguns conselhos do já velho personagem Martín Fierro, de *La Vuelta*. Isto é, se em *La vuelta* Hernández tende a didatizar os comportamentos “civilizados” do *gaucho*, seguindo uma demanda estatal (Ludmer, 1988), em *Juan Moreira*, há uma idealização inicial que formula um trabalhador virtuoso, que não costumava beber em excesso, tampouco “no concurría a las pulperías sino en los días de carreras en que iba a ellas montado sobre un magnífico caballo parejero” (Gutiérrez, 2014, p. 3).

3.4 A COMPOSIÇÃO DO BANDIDO-HERÓI

O personagem Juan Moreira, portanto, seria mais um concorrente a contemplar todos os requisitos de um bom *gaucho*, porém teve um desarranjo na sua base vital e, ainda que tenha sido lançado no crime, lograva tecer características positivas de *gaucho* exemplar, no sentido da valentia, que o aproximaram da trajetória do primeiro protagonista de *Martín Fierro*, que está em *La ida*.

Para Josefina Ludmer, o protagonista vem representar um sujeito “antiestatal” que demonstra o lado violento em contraposição ao que foi apresentado no segundo *Martín Fierro*, de *La vuelta*. Ambos “surgem juntos na literatura a partir de escrituras, gêneros, tecnologias e temporalidades diversas, e abrem processos centrais para a cultura nacional na Argentina” (Ludmer, 2002, p. 209). Entretanto, o segundo *Martín Fierro* expressa um discurso conciliatório dentro da poesia que representa a sua voz, enquanto *Juan Moreira* conta com a voz de um narrador que, apesar das moderações e tergiversações, consegue exaltar os atos violentos do herói, significando-os como uma reação às perseguições empreendidas pelo poder estatal, usado como modelo de denúncia contra os desmandos políticos que tiravam as possibilidades vitais do *gaucho*.

No entanto, cabe ressaltar que a narrativa folhetinesca não deixa escapar fatos que marcam uma proximidade estratégica, tanto do personagem Juan Moreira quanto de outros *gauchos* valentes. Esta proximidade revela quando estes heróis se aproveitavam do poder estatal com a finalidade de obter favorecimentos e lugar de destaque em meio a outros *gauchos* ainda mais subalternizados. Isso talvez tivesse uma função narrativa de agregar um *gaucho* virtuoso para o trabalho e para a obediência ao estado como ingrediente de sucesso, que pudesse render proteção à sua imagem positiva. Para não manchar a imagem do herói, foi preciso, portanto, que o autor modulasse ideias conflitantes, que culminaram com a criação de um romance rural que flertava com os poderes citadinos, a escrita contava, além do mais, com leitores provenientes das cidades. Era preciso, portanto, divertir tais leitores com o espetáculo da

violência, apesar de esclarecer muitas vezes as motivações banais que geravam essa mesma violência.

Um exemplo dessa característica impressa na prosa, baseada em dados reais, é o momento da luta travada entre Juan Moreira e Leguizamon, outro *gaucho* muito valente. O narrador, antes de anunciar esse encontro espetacular e digno de uma boa cena de cinema, do qual Borges menciona como uma das “ciertas peleas de Gutiérrez [que] son admirables” (Borges, 1986, p. 53), lamenta a sorte dos *gauchos* que serviam como um instrumento de força usado nas eleições “y los partidos armados hasta los dientes se preparaban a disputarse el triunfo de todas maneras por la razón o la fuerza, lema desgraciado que se ostenta aún en el escudo de una nación que se permite contarse entre las civilizadas” (Gutiérrez, 2014, p. 79).

Gutiérrez opera, desse modo, em dupla avaliação histórica, um olhar que visa à lamentação e à acusação do uso dos corpos do *gaucho* para a violência. Porém, existe também a consciência de narrar os feitos violentos como um dos momentos mais espetaculares da narrativa, já que:

El choque de estos dos hombres debía ser fabuloso. Leguizamon estaba reputado de más hábil peleador que Moreira, pero éste debía compensar aquella inferioridad con su sangre fría asombrosa de que diera tantas pruebas. Moreira era ágil como un tigre, y brazo como un león, la pujanza de su brazo era proverbial y su empuje ineludible. Pero Leguizamon tenía una vista de lince, su facón era un relámpago y su cuerpo una vara de mimbre, que quebraba a su antojo. A Moreira habían dicho todo esto, pero al escucharlo el paisano había sonreído con suprema altanería contestando resueltamente: allá veremos (Gutiérrez, 2014, p. 79).

Podemos enxergar esse tipo de duelo, *duelo criollo*, como um ato aceitável pela sociedade consumidora de livros e folhetins da época, tendo em vista que:

En el período de “formación de la Argentina moderna” (1880-1920), la exaltación del honor y el duelo era natural, se trataba de componentes tan esenciales de la cultura burguesa como el viaje a Europa, una velada de ópera en el Colón, el gusto por la música, la literatura y las artes o los aguerridos enfrentamientos políticos. El honor y especialmente el duelo hacían al “aire de familia” de las elites y formaban parte de su horizonte indispensable de referencias (Gayol, 2008, p. 13).

Cabe analisar que tais duelos se configuram como uma das formas de arriscar uma avaliação positiva para Moreira. Ademais, o protagonista adquiria do autor um escudo discursivo para proteger seu caráter heroico. É que Moreira nunca desafiava o seu oponente consciente da sua vitória, era somente reativo. Isso faz com que vejamos o protagonista como um homem que não provocava a paz alheia, sobrando-lhe os mecanismos extraordinários de defesa que acabavam vitimando personagens *gauchos* contra a sua vontade. A ele cabia estar

lamentando a sua sorte, quando o rumo que havia tomado já parecia insustentável, dizendo que já não podia “pisar un sitio sin tener que matar a un hombre!” (Gutiérrez, 2014, p. 120). É nesse ínterim que ocorrem os ferimentos ou mortes de personagens de valor, que não correspondem a um vilão construídos superficialmente nos folhetins.

Busca-se aprovação, portanto, das práticas de assassinatos em forma de duelo *criollo* ou os estabelecidos como serviços à pátria, no caso de perseguição aos índios, por terem como resultado final a glória e bravura do herói. Se Moreira não está matando traidores ou indígenas – já colocados como bárbaros pelo discurso gauchesco –, está ganhando terreno entre os mais valentes *gauchos* e militares, colocando-se num plano superior e garantindo uma projeção mitificada entre seus leitores, a partir do processo de reconhecimento. Nesse momento, os leitores passam a ver-se como o herói atacando os responsáveis pelas “suas próprias frustrações e seus próprios desejos de desforra, e antecipa o lance dramático (em termos triviais, o leitor gostaria de agir com seus inimigos, com seu chefe, com a mulher que o traiu, assim como age Monte Cristo: ‘Tu me desprezavas? Pois bem, agora vou te dizer quem sou na verdade!’)” (Eco, 1991, p. 32).

O narrador estabeleceu ações que davam uma dimensão de espetáculo às cenas violentas. O protagonista não somente buscava justiça, mas também reconhecimento, de modo que quando foi preciso matar outros *gauchos* para isso, matou. Essa espetacular violência se constituiu como um ingrediente fundamental de sucesso e de sobrevivência temporal do folhetim e das sucessivas adaptações. Em nosso artigo, que analisa a adaptação fílmica de *Juan Moreira*, realizada por Leonardo Favio, consideramos que:

A partir dessas técnicas de persuasão e de apreciação do efeito estético, os produtores de tais textos tiveram êxito em uma maior solidificação na construção do herói/bandido. Por outro lado, também apresentaram riscos de cair em contradição, posto que as narrativas dos feitos de Moreira tinham existido, de fato, na realidade e alguns desses feitos possuem registros historiográficos (Aguilar; Andrade, 2021, p. 19).

Se os duelos *criollos* concebiam uma luta entre iguais, as partes do romance que tratavam das batalhas contra os representantes da justiça ganharam uma dimensão na qual colocava o guerreiro *gaucho* em um patamar ainda mais impressionante. Os agentes da lei sempre atacavam em grande número, e, saindo derrotados, estabeleciam um significado de impotência diante da capacidade do herói. Como representação de suas próprias palavras, o protagonista confirma a sua saga, após perder as suas posses e seus amores, respondendo ao personagem Julián, seu grande amigo, que iria lutar com todas as partidas (forças policiais) até que o matassem (Gutiérrez, 2014, p. 67). São esses momentos que colocam o signo da coragem e da valentia acima dos defeitos do protagonista que foram expostos e atenuados, que

demonstram o outro lado do herói, como um trapaceiro de indígenas e um capanga vinculado aos caprichos dos poderosos.

Para que houvesse uma garantia ainda maior nos aspectos da construção heroica do protagonista, Gutiérrez não colocou em jogo somente os valores do *gaucho* em seu sentido épico, na formulação discursiva contra o estado liberal, havia também a contribuição da nova perspectiva de recepção dos folhetins, que acabam criando heróis dentro de uma lógica folhetinesca na qual se ancorava em uma característica de degeneração e de demagogia, que andavam lado a lado, contando com aspectos clássicos já repetidos à exaustão (Eco, 1991). As grandes paixões perseguidas e traídas de Moreira o humanizavam, e acabavam justificando seus atos, fortalecendo o argumento de se perdoar o seu lado bandido, uma vez que suas qualidades são fortalecidas pela bravura, enquanto seus atos vis, quando narrados, não devem ser proclamatizados nem são maiores do que o desprezo criado nos personagens antagonistas.

Para Umberto Eco (1991), enquanto há uma “democratização” do romance popular, ocorre uma maior repetição dos lugares-comuns do ambiente clássico e, como já mencionamos anteriormente, do esvaziamento dos personagens. Para o pensador italiano, o folhetim constitui-se como um nó de perspectivas dialéticas em que se correlacionam necessidades de um pragmatismo mercadológico junto às estruturas narrativas que sempre estiveram em diálogo com as tradições e a ideologia do autor.

O que torna ambíguo nosso discurso de criação do herói é que, provavelmente, quanto mais degenerada é a narratividade, mais ela nos atrai com um fascínio ao qual nos é impossível fugir, o que torna humanamente legítimo o *revival* que a coloca hoje como objeto do nosso interesse, dividido entre desconfiança e admiração (Eco, 1991, p. 29).

Quanto a esse aspecto conflitante, percebemos a própria construção do herói movida através dessa mesma contradição. Josefina Ludmer (2002) observa tais contradições ao notar como o protagonista, com anuência do narrador, trata a feminilidade colocando-a dentro de um aspecto carregado de culpa pelo pecado e traição, ao mesmo tempo em que a satisfação advinda do companheirismo e da submissão ocorre com personagens masculinos. Ou seja, em uma narrativa repleta de tergiversações e de operações complicadas, quando há necessidade de saber qual é a representação social dos vilões, o folhetim reflete as situações-limite representadas por uma lógica de poder dentro de uma “pirâmide masculina” (Ludmer, 2002, p. 218), que define quem é mais ou menos nesse jogo de poder e admiração. Essas marcas do conflito, estabelecidas dentro do folhetim, podem gradualmente ser lidas como uma avaliação dos tipos sociais que compõem um país. A simbologia dos valores *gauchos* concorrem dessa forma a um potencial identitário argentino, ajudando a forjar uma comunidade imaginada inscrita na oposição ao

projeto cidadão, liberal e europeizante da Argentina. Apesar de não conseguir esconder o lado vil do bandido, a prosa folhetinesca e os mecanismos culturais e literários já existentes em torno do *gaucho* promoveram a heroicização do personagem Juan Moreira.

4 A ARGENTINA IMAGINADA DOS GAUCHOS

Por los pagos en la Matanza
 Un hombre legendario
 Criollo, noble y temerario
 Y de mentas bien ganadas
 Respetado por los paisanos
 Que su valor admiraba
 (Larreta)

Após averiguarmos os aspectos gauchescos junto a algumas fórmulas folhetinescas que justificam alguns motivos do sucesso de *Juan Moreira*, nos resta questionar sobre o porquê de um bandido, que em sua vida é capaz de amedrontar e atacar outras pessoas, concorrer ao posto de um potente símbolo nacional. Nos capítulos antecedentes, traçamos os valores que colocam o protagonista e sua história em correspondência com a literatura e a história de seu país, nos referindo à comunidade imaginada. Acerca da constituição de um herói, de um maniqueísmo conveniente e de um *modus operandi* em voga no século XIX, já encontramos muitos fatos e características que corroboram a criação dessa potente representação nacional. Entre tantas interrogações, nos cabe averiguar quais são as bases movidas pela imaginação que solidificam uma pretensa nação, uma comunidade imaginada. A partir disso, vemos que a combinação da fé, da história contada em torno dos valores comunitários, dos esquecimentos coletivos²² e da cultura popular preenchem um vazio comunitário que necessita exercitar a imaginação e, ao mesmo tempo, precisa se alimentar dela para propagar, então, um efeito imaginário nas narrativas folhetinescas massificadas no século XIX.

Dessa forma, foi possível enxergar em *Juan Moreira* os dotes capazes de se correlacionar com a fé cristã, de hegemonia ocidental, com os valores gauchescos, que se formavam como exemplificantes para determinados povos, e com a vida errante dos bandidos sociais, uma vez que a sua característica de bandido social colabora com a sua fama, pois “essa espécie de banditismo social é um dos fenômenos sociais mais universais da história, e um daqueles que apresentam mais espantosa uniformidade” (Hobsbawm, 2015, p. 29).

Sua trajetória ficcionalizada reflete a história do seu país, já que a Argentina nunca se livrou da polarização que deixou diversas marcas em uma disputa acirrada pelo modelo social, político e econômico. É certo, portanto, que nesses dois lados foram criados discursos

²² Benedict Anderson (1993, p. 277), autor de grande importância na pesquisa sobre nacionalismo, menciona que o compartilhamento das contradições esquecidas, a exemplo dos discursos, que exaltam uma originalidade e pureza pueris, demonstram fragilidades epistêmicas, forçando os seus defensores a alienar demasiadamente a memória de um povo.

divergentes, conforme exemplificamos no embate entre autores populares e liberais da geração de 1837, em que a distribuição de personagens estereotipados é condizente com o papel ideológico definido pelo autor pertencente a seu respectivo bloco, situado no quadro dicotomizado da política argentina. Assim, conforme temos visto no decorrer dessa dissertação, apontando as marcas desse conflito nacional em *Juan Moreira*, vemos um discurso gauchesco que, ao constituir-se como um complemento de potencialização da figura do *gaucho*, transforma esse termo “em um grito de guerra nacionalista, que mais tarde fez com o *gaucho* se tornasse símbolo do argentino autêntico” (Shumway, 2008, p. 106).

Se, na Argentina, pensamos o nacionalismo como um fenômeno que tem como resultado a criação de alguns ícones sobre os quais se amparam os valores do país, como foi, dentre outras figuras icônicas, o *gaucho*, é mister que pensemos sobre a correlação que há entre a imaginação literária junto à fundação de nações e as heranças deixadas nessa ficção liminar, que é a de *Juan Moreira*, que, mesmo marcando uma temporalidade posterior às invenções nacionais, carrega consigo muitas marcas de continuidade que perduraram na imposição do estado liberal argentino.

Necessitamos, com isso, discorrer sobre o nacionalismo, e entendê-lo como fenômeno geral para que reflitamos como se deu a difusão de obras populares na Argentina e, finalmente, quais foram os resultados em produções literárias que demonstram a permanência da figura do protagonista em consecutivas adaptações. A partir disso, são vistos o enfoque que representa a nação argentina, que, sendo criticada e reivindicada, aponta para um lugar onde se pode contar a história do *gaucho* como um potente símbolo nacional.

4.1 RAÍZES DO NACIONALISMO

Para averiguar as raízes do nacionalismo, precisamos pontuar nuances fundamentais de sua linha histórica. Pois este fenômeno, que principiou com o fortalecimento dos valores burgueses, foi se solidificando gradativamente com a invenção da imprensa, ainda na Europa do século XV. Assim, a grande possibilidade de consolidação dessas nações se deu após a primeira germinação desse sentimento nacionalista na Europa, tendo como marco dessas viradas a Revolução Francesa e a Independência dos Estados Unidos, fazendo surgir, em seguida, movimentações pelas “libertações” dos países americanos, no século XIX, quando “todos pudieron funcionar con base en modelos visibles provistos por sus predecesores distantes” (Anderson, 1993, p. 102).

O dito aparecimento do nacionalismo requereu aglutinar muitas pessoas em seus respectivos grupos de identificação em uma base que também era literária. Assim, os membros desse projeto de nação se convertiam em país na medida em que presenciavam a assunção das raízes culturais ora revisitadas, ora forjadas e, certamente, divulgadas por seus intelectuais. Ao explicitar essa realidade, Benedict Anderson (1993) empresta uma análise que busca compreender tanto os ecos de um passado europeu e asiático, datado após a invenção da imprensa, quanto os novos rumos tomados pelos valores inventados artificialmente em prol de uma imagem positiva nacional que mira o futuro. O nacionalismo, então, nasce e cresce em um contexto histórico que aponta uma grande mudança de paradigmas, uma nascente da modernidade em permanente diálogo com uma tradição passada.

No contexto de sua primeira germinação, o crescimento do sentimento nacionalista coincidiu com a desidratação da nobreza, no século XV, que ruía junto às bases longínquas de um medievalismo já sem força política, num período de transição no qual o poder teocêntrico católico perdia as suas bases para uma burguesia fortalecida, que se impunha culturalmente e economicamente. Dessa forma, nesse momento, as massas populares foram agregadas aos valores burgueses, enquanto as antigas forças de poder absolutistas e eclesiásticas gradualmente tinham que ceder um maior espaço às mudanças estabelecidas pelo advento da modernidade. Ainda que, durante esse momento em que nasciam as nações, houvesse uma constante busca pelo passado, as bases culturais modernas foram se adequando àquele período de gestação dos primeiros países, corroborando novas formas de ver e de sentir as relações humanas. Sobre o que estava sendo substituído nesse novo tempo, Anderson (1993, p. 62) aponta que:

(...) tres concepciones muy antiguas perdieron su control axiomático sobre las mentes de los hombres. La primera era la idea de que una lengua escrita particular ofrecía un acceso privilegiado a la verdad ontológica precisamente porque era una parte inseparable de esa verdad. Fue esta idea la que creó las grandes hermandades transcontinentales del cristianismo, del islam y todas las demás. La segunda era la creencia de que la sociedad estaba naturalmente organizada alrededor y bajo centros elevados: monarcas que eran personas diferentes de los demás seres humanos y gobernaban mediante alguna forma de dispensa cosmológica divina. [...] La tercera era una concepción de la temporalidad donde la cosmología y la historia eran indistinguibles, mientras que el origen del mundo y el del hombre eran idénticos en esencia (Anderson, 1993, p. 62).

Entretanto, mesmo quando as três concepções supracitadas perdiam força gradativamente, em decorrência do fortalecimento do capitalismo que impunha uma nova agenda econômica e cultural, as narrativas de heróis nacionais marcavam as ocorrências honrosas de um passado “glorioso”, mantendo várias pautas de valores tradicionais e conservadores em concomitância com a modernidade. Tais grandes feitos geravam um

sentimento de compaixão imprescindivelmente compartilhado com uma comunidade restrita em termos de cultura, crenças e ocupação de território. É que as raízes culturais e religiosas, postas em uma ordem estabelecida pelos laços familiares, pelos membros de uma comunidade, compartilhada pela memória coletiva, não se apagariam totalmente em virtude do apogeu da modernidade, resultando, portanto, em uma reapropriação viável de algumas heranças dessa memória coletiva e necessária. A prosa folhetinesca se ancora também nesses valores, tendo em vista que o ideal romântico, que acompanha os primeiros passos dos folhetins, faz um percurso imaginário no qual concentra na idealização muito peso, enquanto perde a noção histórica, convertendo-se em um ingrediente discursivo da política conservadora (Martín-Barbero, 1997, p. 29).

Esses elementos, de fortalecimento do discurso conservador, anteriores à modernidade, são colocados em par com essa mesma modernidade – e assim forjam uma nação difusa, alienada e conflituosa – revelando, desse modo, que, além de impor uma agenda moderna, o nacionalismo também “é um movimento ideológico que produz a nação a partir de clivagens culturais existentes” (Pires, 2015, p. 1460).

No mundo antigo, por exemplo, via-se surgir, como formas de resgate, costumes antigos de povos europeus e asiáticos, cuja potência, quiçá milenar, desembocaria na formação de um país, estando presente em incontáveis espaços que necessitavam de seus limites, de uma fronteira espacial e simbólica (Anderson, 1993). Dentro dessas fronteiras prevaleciam os valores que se configurariam como senhas de pertencimento, ou como critérios de exclusão, determinando quem são os estrangeiros ou quem são os compatriotas, entre os potenciais candidatos a membros dessas respectivas comunidades. Nesse sentido, conforme vimos no capítulo 2, o herói e protagonista de *Juan Moreira* traz consigo uma gama de significações religiosas, culturais e comunitárias correspondentes aos valores de uma comunidade imaginada dos *gauchos*, ou seja, a Argentina dos *gauchos*, em detrimento e oposição aos inimigos (políticos traiçoeiros e burgueses, policiais que perseguiram em nome da lei, estrangeiros desonestos, além dos verdadeiros malfeitores e *gauchos* traidores).

Vemos, dessa forma, que o ponto de vista de Anderson converge com o que concluímos ao nos depararmos com o discurso defensor do protagonista de *Juan Moreira*. Se de um lado Benedict Anderson traça uma perspectiva das características comuns da humanidade para introduzir a ideia do nacionalismo como uma comunidade política limitada e soberana, de outro lado e de forma complementar, lemos a voz do narrador de *Juan Moreira* reclamando de uma nação chefiada por vilões, traçando, assim, uma fronteira imaginária de uma nação inexistente, mas ideal, em que coubessem todos os homens de valor e *gauchos* heroicizados, e ficassem de

fora todos os traidores e perseguidores que ferem a dignidade do *gaucho*. Pois o *gaucho*, apesar de possuir uma ligação com os burgueses, não fazia parte da burguesia letrada que contralava na época e ainda controla os meios de produção do país, nem mesmo foi identificado com os indígenas massacrados e expulsos de suas terras, tendo em vista o discurso que cabe a discriminação com um tom de originalidade e pertencimento, que deveriam ser garantidos ao *gaucho*. Foi preciso, portanto, um discurso utópico e nostálgico a fim de que o diferenciassem do rico especulador e do pobre ocioso, mas que, ao mesmo tempo, colocasse a sua obra à disposição e à anuência da burguesia citadina de Buenos Aires.

4.2 NACIONALISMO EM MOREIRA

Ainda assim, o narrador evoca um passado feliz do personagem Moreira, no qual o *gaucho* podia trabalhar e constituir família, sob a benção de um antigo regime que parecia se assemelhar ao Feudalismo. O narrador recria um Moreira dos tempos passados, cuja postura de “tanta nobreza” (Gutiérrez, 2014, p. 6) e de “tal sello de simpática bravura” (Gutiérrez, 2014, p. 6) sobrepunha os atos contraditórios mais próximos da sua marginalização presente. Dentro das concepções dúbias desse protagonista, é válido mencionar as diversas marcas de modificações que ocorrem dentro da ordem social, que demarcaram as pequenas e grandes propriedades no país. Isto significa que o passado idealizado em torno da vida de Moreira é conflitante tanto no sentido histórico quanto em seu sentido geográfico. Esse sentimento traduzido corresponde a um país que vive, ao mesmo tempo, com os antigos laços coloniais e com as novas demandas da modernização capitalista. Esse nacionalismo *gaucho*, portanto, reivindica a permanência da antiga ordem em um dado momento, mas também se adequa aos novos ditames impostos pelo liberalismo, com a condição de que se reconheça o protagonismo do *gaucho* nessas novas narrativas argentinas.

Essa perspectiva de protagonizar o *gaucho* está correlacionada com as demandas surgidas em outras vertentes nacionalistas, que quiseram conceber uma comunidade segundo os seus laços místicos de sangue, entre parentes, atento à comunhão de fé entre as pessoas, em vínculos que comovem e mobilizam o público muito mais do que as representações meramente políticas-ideológicas, que não atendem completamente o questionamento dado ao fenômeno amplo que é o nacionalismo (Anderson, 1993, p. 23). Assim, nasce uma outra forma de olhar para os antigos heróis, com nova roupagem, ou para os novos heróis que preenchessem o vazio

deixado pelos olhos da história, às vezes mais idealizado do que real²³. A nação, portanto, em dado momento mantém um apego à tradição e, em outro momento, diante da inovação dos ditames modernos, canibaliza os novos valores burgueses, podendo ser “descrita, como sugere John Hutchinson (2005), como ‘zona de conflito’, isto é, uma arena onde diversas leituras do passado competem entre si para definir qual é a natureza da identidade nacional” (Pires, 2015, p. 1459-1460).

Esses seguimentos ideológicos passadistas, confundidos como um sentimento de “originalidade” são mantidos, surpreendentemente, por uma nova roupagem que foi responsável por emprestar um corpo a uma nova nação. Zygmunt Bauman contribui com esse olhar ao referenciar o sentido comunitário, moderno e extremamente individualista na contemporaneidade, a qual parece ainda seguir o mesmo ditame moderno. Para o pensador, fomenta-se na atualidade uma sociedade forjada em um mito da solidariedade, cuja exclusão do outro se dá de forma já muito naturalizada, de modo que o autor entende comunidade como:

(...) uma versão compacta de estar junto, e de um tipo de estar junto que quase nunca ocorre na “vida real”: um estar junto de pura semelhança, do tipo “nós que somos todos o mesmo” um estar junto que por essa razão é não-problemático e não exige esforço ou vigilância, e está na verdade pré-determinado; um estar junto que não é uma tarefa, mas “o dado” e dado muito antes que o esforço de fazê-lo (Bauman, 2011, p. 96).

Desse modo, voltando à discussão que conecta a gênese das comunidades imaginadas até o seu apogeu na criação e manutenção dos estados-nações, dentro dos ditames da modernidade, verificamos que a confusão de um passado imemorial e um presente alienado une fatores que desembocam no nacionalismo, que se apropria de uma história contada parcialmente e do que foi mal contado, esquecido ou esvaziado para solidificar o que é conveniente ao grupo. A exemplo disso, um hino, cujo passado idealizado se une às cores de uma bandeira e a outros símbolos carregados de capacidade unificadora, é capaz de ilustrar essa moderna concepção de união comunitária, que muitas vezes pode levar seus membros a uma emoção perturbadora, com traços de exclusão e xenofobia, sem que isso necessite de uma interpretação mais aprofundada do seu conteúdo histórico, já que o simples sentimento de representação comunitária lhe basta. Aliar essa emoção a uma leitura histórica enviesada ao amor pela pátria pode, por exemplo, convencer um membro a matar ou morrer pela causa nacional (Anderson, 1993). É nesse momento que enxergamos como uma reivindicação nacional motiva, na

²³ A literatura teve um papel fundamental nessa idealização nacional, pois “com o declínio do Iluminismo e o advento do romantismo, as ideias de fraternidade universal cederam lugar à eclosão de um sentimento nacionalista, com cada país afirmando especificidades de suas características étnicas, linguísticas e míticas” (Shumway, 2008, p. 23).

narrativa folhetinesca, os atos de matar ou trapacear os indígenas, tratar os estrangeiros ou os divergentes do código consuetudinário *gaucho* como potenciais inimigos ou ter os políticos de estimação manejados pela força de uma proteção descomunal de um herói, pois tudo evidencia o valor *gaucho*, enquanto diminui em uma narrativa maniqueísta todos os outros “concorrentes”.

Os intelectuais nacionalistas, portanto, fizeram, em seus respectivos lugares, o possível para ressuscitar, ou melhor, recriar as vozes dos heróis modernos que subjaziam nas tumbas dos seus cemitérios. Se os mortos não podiam falar por si, careciam, portanto, de vozes que preenchessem esse vazio, de modo que forjassem “las naciones a las que dan una expresión política [de las cuales] presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es aún más importante. La magia del nacionalismo es la conversión del azar en destino” (Anderson, 1993, p. 29). Ou seja, o ideal foi transformar os potenciais heróis mortos em arquétipos idealizados, como Gutiérrez o fez com o personagem Moreira, os quais seriam ressuscitados simbolicamente pela memória coletiva através de uma rede discursiva capaz de envolver um rol de valores mitificantes pautados nos princípios da fé, da linhagem e do destino compartilhado entre os membros de uma comunidade. Segundo Anderson (1993, p. 26), “no hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos”, assim como é de conhecimento comunitário e literário o local onde está enterrado o herói Juan Moreira, e acabam por seguir visitando a sua tumba.

Assim, várias nações vêm se apropriando dessas marcas de fé, história e identidade para conceber, a partir disso, suas narrativas fundacionais, com base nas buscas de um passado real ou idealizado, no qual configurava-se como um:

(...) redescubrimiento de algo que siempre habían sabido en lo más hondo. (Además, una vez que alguien empieza a pensar en la nacionalidad en términos de continuidad, pocas cosas parecen tan históricamente arraigadas como de los lenguajes, de los que no puede darse ni siquiera fecha de origen) (Anderson, 1993, p. 272-273).

São esses pontos que culminam com o romance latino-americano e, conseqüentemente, com *Juan Moreira*, de modo que Doris Sommer, em seu livro *Ficciones fundacionales* (2004), viu em romances como *O Guarani*, *Iracema*, ambos de José de Alencar, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos e *Amalia*, de José Mármol, possíveis desdobramentos que buscam preencher um vazio deixado pela história oficial da América Latina. Esses escritos analisados pela autora nos ajudam a perceber uma semântica de cor nacional, agregando uma orientação marcada pelo recorte imaginário e fronteiro contido na construção de cada respectivo país. Cada narrativa exemplificada em *Ficciones fundacionales* nos serve para dar uma ideia dos critérios de

exclusão e inclusão de valores contidos em determinada nacionalidade. Esse agrupamento criado pela força da imaginação de um país e dos seus compatriotas configurou-se como o investimento esperado pelo imaginário coletivo.

Anderson e Sommer nos auxiliam com a projeção de alguns tipos de argamassas usadas para concretizar a união entre memórias que configurem um país. Entretanto, em se tratando de *Juan Moreira*, em sua época que já se homogeneizava o estado liberal, em sua trajetória como alegoria da desunião dicotomizada na Argentina, vemos então uma segmentação nacional, proveniente de uma unificação que falhou e que não evitou as divisões, as exclusividades e exclusões que comprometem a Argentina até os dias de hoje.

4.3 UMA LEITURA MASSIFICADA NA ARGENTINA

Quanto à formação de leitores de várias obras possíveis, quer sejam folhetins ou romances elitistas, o apreço pelos projetos de alfabetização das massas permitiu um grande número de leitores e aprofundou ainda mais essa disputa dentro das páginas de livros e jornais que circulavam no país. A marca da educação dada pelo governo de Rivadavia correspondente aos anos 1826 a 1827, um período pós-independência e liberal, exemplo de como esse avanço aliado à impulsão gráfica transformou vários membros da nação em leitores. Isso gerou a necessidade de se criar narrativas que contassem os acontecimentos capazes de conectar os valores tradicionais e (ou) burgueses a vários segmentos da comunidade latino-americana, gerando uma necessidade de compreensão ou de revisão da própria história, que deu muita relevância a pensarmos como o país esteve pautado nos seus personagens literários.

A propagação das narrativas impressas na Argentina obteve um papel fundamental para a invenção dessa nação, já que os romances são concebidos como “medios técnicos necesarios para la "representación" de la clase de comunidad imaginada” (Anderson, 1993, p. 47). Também como uma forma de “escribir fabricaciones compensatorias para llenar un mundo plagado de vacíos” (Sommer, 2004, p. 27), uma vez que:

(...) la escritura y la lectura patriótica han sido, desde el comienzo del siglo XIX, el mecanismo principal para la invención de los héroes nacionales reconocidos como figuras míticas. Mientras que los discursos y situaciones patrióticos ponen al nacionalismo en relieve, la nación abarca mucho más que las ideologías de las élites, y la novela, a diferencia de la poesía, sitúa el imaginario nacional “mucho más cerca de la sociedad” (Unzueta, 2005, p. 20).

A partir disso, a difusão de obras folhetinescas propagou ideologias e valores sentimentais aos potenciais leitores, sobretudo à burguesia local. Em vários pontos da América,

formavam-se pensadores atuantes, cujo papel social lhes rendia o *status* de “uma espécie de herdeiro [s] do intelectual humanista do século XVIII e um precursor daquele mais tecnicista do final do XIX e começo do XX” (Andrade, 2014, p. 60). Estes tinham a intenção de abordar os temas considerados fundamentais do século XIX de diversas formas “ou gêneros que utilizam para divulgar o saber/conhecimento” (Andrade, 2014, p. 60) a fim de estabelecer um elo com o leitor disposto *a aprender* acerca dos conteúdos que transitava entre o incerto histórico e o impreciso fictício.

Formou-se, assim, uma comunhão de pessoas que compartilham o mesmo valor, já que é pela imaginação dos componentes de uma comunidade imaginada que seremos capazes de perceber seu grau de coesão formado com valores advindos da tradição. Se nos referimos à comunidade gauchesca, por exemplo, traçamos expectativas de que apareçam condutas e características específicas comuns a esta comunidade. Decerto o narrador em *Juan Moreira* citou valores do *gaucho* de modo generalizado da mesma forma que o eu-lírico de *Martín Fierro* determinou a condição do *gaucho* naquela época para que se agregasse o conteúdo esperado às condições ideais de divulgação das obras. Agregavam-se, portanto, descrições positivas para a recepção de um público propenso à aceitação do *criollismo*, como “la hospitalidad para el gaucho es una especie de religión que practica con placer” (Gutiérrez, 2014, p. 12) ou até mesmo o código de conduta que obriga o *gaucho* a cumprir com a sua palavra, quando o protagonista afirma que “Juan Moreira cumple lo que promete, aunque lo lleve al diablo” (Gutiérrez, 2014, p. 24).

Cria-se uma admiração pelo herói e forma-se uma comunhão na qual a simbologia de uma narrativa torna-se um indicador de pertencimento imprescindível à dita comunidade, e essa se chamará *imaginada* por causa da capacidade de unidade de que os “miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993, p. 23), formada pelas narrativas e valores de um herói, que está justaposto em seu ambiente social descrito com vários detalhes (Anderson, 1993, p. 56).

Aliado à já mencionada campanha de alfabetização massiva, estabelecida na segunda metade do século XIX, e a uma explosão do teatro nacional, levada a muitas cidades do interior, a história do bandido histórico Juan Moreira e de tantos outros *gauchos* ganham uma dimensão impressionante, pois são esses *dramalhões* que ganharão prestígio para o gênero, já que neles pode ser encontrada a fusão do rural com o urbano, do popular com o massivo que tanto escandalizaria os críticos literários, mas que para o povo constituirá uma chave para o acesso ao sentimento do nacional” (Martín-Barbero, 1997, p. 237).

Formaram o personagem Juan Moreira como herói de maneira análoga ao personagem Martín Fierro (Garamuglia, 2007) a partir da construção do novo leitor, que surge como um feito da modernização argentina. Adolfo Prieto (1988) conta como se consolidou o discurso *criollista* na Argentina de modo que é possível observar que a massificação da alfabetização, a produção em larga escala de uma imprensa, com padrões de diversidade e vendagem europeia, e a massificação do discurso popular e (ou) *gauchesco*, acabaram conformando-se como eixo de um país que destacou a sua literatura como uma base sólida para a invenção do país. O professor aponta o *Martín Fierro*, por exemplo, como “alimento espiritual que otras tentativas pedagógicas no habían acertado a ofrecer” (Prieto, 1988, p. 38) e a história do personagem Juan Moreira, após ser dramatizada no circo *criollo*, como uma obra que forma uma corrente complementar de autores.

Esse momento de alta vendagem de jornais, tendo como consequência a ampla leitura dos folhetins, e de impulsão do pensamento nacionalista argentino, foi levado a cabo por intelectuais urbanos, alavancados pelo fenômeno de popularidade do discurso *criollista*. Pois, como um fenômeno público, abre-se um leque interessante para explicações acerca dos conflitos nacionais, ao considerarmos o fortalecimento identitário e especulativo do *gaucho* argentino advindo desse sucesso popularizado, tido então como candidato ao principal arquétipo nacional, por ganhar força com as suas representações literárias. Assim, enxergamos os valores *gauchos* e o maniqueísmo, advindo dos conflitos com o *gaucho*, como resultados de um fator endógeno à produção literária, e, por ganhar notabilidade diante do crescente consumo desses produtos oferecidos como uma representação do autêntico nacional, vemos a alta vendagem da prosa folhetinesca como um fator exógeno que diz respeito ao alcance comercial que essas obras obtiveram. Entretanto, como temos visto na dissertação, os dois fatores se complementam e são responsáveis pela importância de *Juan Moreira* para a literatura argentina. O criollismo, portanto:

(...) se originó inicialmente como una literatura de consumo masivo y popular que narra las desventuras de una serie de personajes gauchescos que resultarían enormemente exitosos. Esas historias, difundidas mediante impresos baratos y como folletines en los diarios, se reprodujeron muy pronto en otros formatos, especialmente en pantomimas y representaciones en el circo criollo, en los tablados de los teatros, en las canciones de los “payadores” de la época y en revistas populares que florecieron a partir de finales del siglo (Adamovsky, 2018, p. 174).

Com esses autores, há uma celebração do *gaucho* como um elemento precioso da cultura campestre, “como eje simbólico mayor de la esencia constitutiva de la nación” (Garavaglia, 2003, p. 149), projetado pelo discurso intelectual para ser abraçado por vários leitores e ouvintes

que absorviam e se identificavam com essa história capaz de corporificar uma parte da nação argentina. Assim, vinculamos o fenômeno econômico favorável e o cultural que necessitava denunciar as leis que empurravam os *gauchos* à condição de criminoso.

Nasce, portanto, uma narrativa de bandidos em que “el insumiso rural llamado bandido es quizás el más importante en la serie de personajes conceptuales que en la historia cultural del siglo XIX latinoamericano funcionaron como frontera entre dominios de soberanía, como Otro por excelencia del proyecto de modernidad” (Dabove, 2010, p. 298).

Essa sua veia tradicional junto a suas façanhas, que, assim como outros bandidos descritos por Hobsbawm, “se tornaram conhecidas por meio de baladas, folhetos de cordel e artigos na imprensa” (2015, p. 140), criaram uma atmosfera mítica capaz de se espalhar e fomentar uma rede discursiva, mediadas pelo capitalismo impresso, que estimulam uma imaginação comunitária de amplo alcance. Sobre o autor de *Juan Moreira* e a sua instiga de dar sobrevida a *gauchos matreros*, Chumbita (2009, p. 135) comenta que:

La gran acogida que tuvieron los folletines de Gutiérrez motivaron a sus seguidores a rastrear más héroes gauchescos, acopiando innumerables testimonios de vidas y las leyendas de otros matreros y bandidos, aunque trascendieron menos su zona de origen, no han cesado de nutrir las letras de todas las regiones del país (Chumbita, 2009, p. 135).

Desse modo, tanto Moreira quanto vários *gauchos* notáveis ecoam pela literatura argentina, fazendo com que essa figura simbólica esteja presente no imaginário nacional, contribuindo com leituras acerca da construção nacional e até mesmo da situação política do país. É dessa forma que podemos perceber algumas obras que se relacionam diretamente com *Juan Moreira* ou com o gauchismo, quer esteja adaptada a outros gêneros artísticos ou até mesmo com a história inscrita em outros contextos ficcionais.

4.4 OS ECOS DA REPRESENTAÇÃO DE JUAN MOREIRA

Ao produzirmos várias inserções, que nos permitem ver como um bandido pode ser transformado em um símbolo nacional de uma época, foi preciso que estivéssemos atentos à possibilidade de que, a qualquer momento, esse herói pudesse ressurgir em uma nova roupagem no universo cultural argentino, uma vez que:

Os Moreira seriam, em cada momento, os artefatos culturais (complexos e de muitas faces: “reais”, literárias, legais, econômicas, tecnológicas, políticas e também sexuais que apontam em direções opostas) de uma violência que delimita espaços físicos e simbólicos e que varia com a história, que mede certas conjunturas e que conta histórias nacionais (Ludmer, 2002, p. 223).

Essa característica do personagem, por ganhar aspectos multifacetados em cada adaptação e releitura, acaba ultrapassando e, conseqüentemente, transgredindo as limitações próprias do folhetim, fazendo com que muitas vezes se possa perceber a presença marcante do personagem sem que isso represente a notabilidade de sua primeira prosa folhetinesca. A prosa de Gutiérrez, entretanto, adquire algumas características fundamentais para o desenvolvimento do *gaucho* no decorrer da história literária argentina, e também fundacionais, que, se não são correspondentes à fundação de uma nação, são constituídas como marcas de um salto modernizador marcado pela violência na Argentina (Ludmer, 2002), carregando consigo uma simbologia de um país que se formou pela divisão identitária. Isso faz com que possamos enxergar as marcas dos conflitos dispostos no folhetim tanto na presença e na atitude do herói diante de sua história em reação contra os inimigos, quanto nas produções posteriores a Gutiérrez.

Entendemos que essas leituras e adaptações são provenientes do vazio ficcional que se dispõem para preencher os ocos deixados pela historiografia. Entretanto, essas primeiras principais produções de conteúdo gauchesco, as obras *Juan Moreira* e *Martín Fierro*, abrem um debate e um posicionamento em meio ao conflito ideológico e político que, com o passar do tempo, puderam contribuir com as novas demandas de discussões a partir dos olhares do que é ser *gaucho* e o que significa agenciar o subalterno.

Como produto desse novo tempo e desse desdobramento crítico, há exemplos que podem ser mencionados, como o romance *Las aventuras de China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara (2018). Este é um romance que explora a natureza sensitiva da protagonista, e que é narrado em primeira pessoa, pela personagem principal, “La China” Josefina, ou “China Josephine Iron”, a esposa do personagem Martín Fierro que, ao ser deixada sozinha, devido ao recrutamento obrigatório do marido, acaba arranjando a companhia de uma mulher inglesa e a sua carruagem, com quem tem a oportunidade de viajar pelo interior desértico da Argentina.

Nessa trama marcada pelo erotismo e pelos jogos de poder, válidos na lei da sobrevivência e do afeto, a autora cria um ambiente baseado na história argentina, denunciando o machismo estruturado no gauchismo e no militarismo. Além disso faz burlas com o que foi o agenciamento em prol da exploração do *gaucho*, destilando críticas que alcançavam também os intelectuais de obras populares, uma vez que Hernández, personagem alegórico correspondente ao que assina *Martín Fierro*, é um militar que rouba os versos dos *gauchos* e ganha fama de poeta, ao se vangloriar de sua obra prima. O personagem Hernández também se preocupa em consolidar o progresso que desrespeita a vida dos indígenas, de maneira análoga aos liberais e ilustrados, com “la consolidación de la Nación Argentina” (Cabezón Cámara, 2018, p. 92) que

predica aos *gauchos* um futuro em que “serán masa de obreros con los corazones latiendo armoniosas al ritmo de la fábrica” (Cabezón Cámara, 2018, p. 92). Gabriela Cabezón Cámara finaliza a sua obra alegorizando as pazes que um *gaucho*, como o personagem Martín Fierro, podia fazer com os índios, uma vez que o seu marido e filhos são encontrados convivendo entre índios, em uma reescrita do que foi *Martín Fierro* em sua relação com os povos originários.

Além do exemplo citado acima, como uma das marcas trazidas por Gabriela Cabezón Cámara a esse quadro literário que simboliza os conflitos nacionais, há também uma obra setentista do século XX, intitulada *Moreira*, de César Aira (1975), que apresenta uma série de transgressões no que tange aos aspectos silenciados ou não expostos no folhetim, e convoca uma nova leitura em que se trangride a imagem do *gaucho*, fazendo com que ressurgja em um aspecto monstruoso, de uma:

(...) boca muy carnosa y la abría muy grande: dos hileras de dientes aguzados y separados, la lengua una materia amorfa que movía con la perezosa prudencia de los objetos emponzoñados. Delgadas venas azules le recorrían el paladar, indecentes, los huesos, astillados, la carne podrida: en fin: mal aliento (Aira, 1975, p. 21).

Essa série de transgressões colocadas por Aira em seu *Moreira* aponta também para uma criação da consciência do aspecto criativo do autor e do leitor, uma vez que são denunciados os exageros do que se conta, em um momento em que há uma burla das anedotas contadas de maneira como se exageravam os feitos do herói.

Moreira, fastidiado por su curiosidad, la miró con... Él prefería modos indirectos de hacer ver la verdad. Discutía con la chica sobre la partida.
—¿Cuántos son?
—Y... deben ser unos siete mil.
—¡Bah! ¡Chauchas! En más de una oportunidad...
(Esto era lo más hinchapelotas de Juan: cuando empezaba con las anécdotas, ¡ufa!)
... tuve que vérmelas con partidas de hasta ¡quinientos mil soldados! y siempre los hice retroceder. En mí eso es lo normal (Aira, 1975, p. 28-29).

Isto é, nessa releitura, César Aira “irrompe como repetição desviada” (Alves, 2021, p. 95) as possibilidades de leitura sobre o mito, de modo que a tradição impressa nas páginas de Gutiérrez não é seguida, mas permite que vislumbremos e pensemos sobre a importância dos recursos narrativos que forjaram o mito que prefigurou em um momento da história argentina, pois “o experimentalismo e a fragmentação da narrativa corroboram a perda do referente e da ilusão realista mais tradicionalmente associados ao mito de Juan Moreira” (Alves, 2021, p. 88). Dessa forma, observamos que o *Juan Moreira* de Gutiérrez conforma-se como um texto

canônico que carece de revisões e recriações para que, além de fundado outra vez, possa ser criticado igualmente.

Jorge Luis Borges também dialoga com o folhetim e com a posterior adaptação da obra para o *circo criollo*. O conto intitulado *La noche de los dones* foi publicado em 1971, no *Diario La Prensa*, e compilado em *Libro de la Arena*, em 1975. Sobre o conto, Dabove vai dizer que “‘La noche’ no es sólo una reescritura del Juan Moreira, sino una reescritura del propio cielo gauchesco-orillera borgeano, para hacerlo intervenir (de una manera particular, distanciada y descreída) en un contexto nuevo y aún más problemático que el de los años cuarenta” (2008, p. 402).

Essa reescrita, portanto, assume um distanciamento ainda maior do padrão mitificante do *gaucho*, pois demonstram um personagem Moreira violento, em um conto que admite muitas dobras narrativas, pois o protagonista do conto se coloca como narrador testemunha do momento em que o bandido Moreira morre. O conto apresenta várias dobras narrativas que, se por um lado imprime a imprecisão nessas histórias invertidas, por outro lado entrega a alguns personagens do próprio conto a tarefa de narrar a partir de sua memória individual, forçando ainda mais o leitor a compactuar com os mecanismos da magia ficcional.

O começo do conto está ambientado na antiga confeitaria *Del Águila*, em que um narrador testemunha aponta para presença de homens que debatiam sobre uma tese platônica. Após um idoso tomar a palavra e responder aos presentes, em diálogo direto, sobre sua experiência com o amor e a morte, começa a contar um fato que aconteceu no dia 30 de abril de 1874 (data da morte de Juan Moreira). É a partir desse momento que o efeito estético da narrativa borgiana toma conta do conto, pois o próprio personagem começa a contar a sua história para os presentes, tornando-se um narrador de fatos que ocorreram quando ele era jovem e esteve em Lobos, município da Província de Buenos Aires, no ano de 1874.

Com traços de uma metaficção e seus desdobramentos narrativos nesse conto, Borges subverte “os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, para estabelecer um diálogo entre ficções” (Bernardo, 2010, p. 39). O personagem do idoso menciona um jovem peão, chamado Rufino, responsável por iniciar o protagonista, que tinha então seus 12 anos, nas coisas do campo. Até convidá-lo para ir às 7 da noite ao bordel “La estrella”, lugar onde Juan Moreira morre oficialmente e ficcionalmente, e é nesse momento do conto onde há toda a recriação que marca a diferença entre o conto borgiano e o folhetim de Gutiérrez.

Há também outras formas de conhecer a história de Juan Moreira, através do *circo criollo*, por exemplo, quando os irmãos Podestá garantiram uma circulação maior entre os

meios populares da Argentina. Ademais, há adaptações em quadrinhos, como a de José Massaroli, e fílmicas, como a de Leonardo Favio. Uma delas, a produção cinematográfica de Favio, cria um caminho que proporciona uma leitura que escancara as relações entre os políticos da época e os seus respectivos capangas. No filme, mesmo havendo uma atenção dada à perda da família, as tramas políticas se sobrepõem em comparação ao que é representado no romance. Personalidades políticas e as cenas de brigas, por causa de eleição, são colocadas em destaque.

Foi necessário, para isso, reacentuar a participação e emprego das vozes dos poderosos políticos, que detinham os jogos de poder, trazendo assim a necessidade de contar o passado para vislumbrar o presente em um novo contexto histórico da Argentina (Peronismo nacionalista x Liberais golpistas), fazendo esse diálogo mediante às escolhas discursivas do filme (Aguiar; Andrade, 2021, p. 23).

Figura 9 Adaptação em HQ, por José Massaroli



Fonte: Massaroli (2010). Disponível em: <https://bit.ly/3s0aDdp>. Acesso em out. 2023.

Essas obras, citadas anteriormente, ajudam a compor um quadro que confirma a potente simbolização diante da subsequente recepção de *Juan Moreira*. Se as obras apontadas no capítulo 1 revelam a leitura que se podia fazer do *gaucho*, enquanto se traçava o momento anterior à assunção do protagonista, essas obras mencionadas nesse capítulo marcam a continuidade necessária para preencher outros vazios não abordados ou renegados por Gutiérrez, no século XIX.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao terminarmos as análises de *Juan Moreira*, ficamos com a impressão de conhecer melhor um pedaço de um país e uma parte de sua população alegorizada nas tramas ficcionais analisadas nesse trabalho. Ainda que tenhamos em conta os muitos aspectos de manipulação que o autor pôde fazer diante de uma história contida em uma obra direcionada às massas, ficam, no entanto, os questionamentos e a curiosidade aumentada a saber quais foram as arestas ficcionais e do contrato com a realidade que o autor escolheu para cortar e, assim, conceber um herói tomado por honras, anedotas e expressões de valor.

Iniciamos a análise constatando a debilidade do trato ficcional da obra, que funciona com um pé fincado nas notícias sobre feitos históricos. Assim, tivemos em mente que essa aproximação tende a fascinar ainda mais os leitores por saber que o herói criado era argentino como a sua grande maioria de leitores, era *gaucho* como muitos daquele país e tinha sido vítima do poder jurídico, como ocorreu e ainda ocorre com vários argentinos na realidade. Faltava, somente, os ingredientes que pudessem colocar a vida do *gaucho* em um plano de envolvimento social pelo qual pudesse ser revelado o drama político que desaguava nos conflitos pessoais vividos pelo personagem histórico e literário, Juan Moreira. Foi por isso que, ainda no primeiro capítulo, quisemos tecer em paralelo as narrativas concebidas por populistas anteriores a Gutiérrez e por liberais importantes, pertencentes à Geração de 1837, já que essas análises e comparações implícitas fizeram com que expandíssemos ainda mais as possibilidades de leitura de um país. Isso fez com que, posteriormente, pudéssemos compreender a alegorização de Gutiérrez ao apontar cada personagem estereotipado da sua trama.

Quisemos, desse modo, colocar em Moreira uma possibilidade de coincidência diante dos sucessos ou características construídas em cada obra citada naquele primeiro capítulo, pois a partir de tais reflexões teríamos vislumbrado os primeiros traços de país que se permite dividir dualmente, expondo os aspectos do embate, que é permanente. São esses conflitos aumentados e expandidos para as demais obras as quais *Juan Moreira* está vinculado que nos levaram a conhecer e pesquisar sobre a nação forjada em torno do protagonista.

Após esses apontamentos iniciais, almejamos conceber uma leitura que admitisse o folhetim *Juan Moreira* como um integrante comum das análises possíveis, quanto às características das várias prosas folhetinescas existentes na literatura ocidental. Dessa forma, a construção do herói ficou mais clara quando víamos as tipificações dos potenciais vilões da obra. Essa busca vinha revelar quem estaria apto para estar imerso na comunidade imaginada dos *gauchos*, pois insistimos nesse conceito. Notávamos vários perfis que são descritos e

avaliados por escritores e leitores ávidos por determinar o que é e quais são os rumos de seu próprio país.

Desse modo, além do personagem literário e da trama folhetinesca analisada no capítulo 2, a história oficial do país ganha uma dimensão considerável nessa análise de *Juan Moreira*, já que é a partir das dobras da obra e também das outras criações subsequentes ao *Juan Moreira* de Gutiérrez, que vislumbramos uma certa continuidade obtida pela influência de um personagem que permaneceu popular até os anos 70 do século XX, na Argentina.

A sequência escolhida: de analisar a realidade e a ficção da história, conhecer os primeiros conflitos impressos em obras anteriores, estudar e ver o folhetim refletido nos estudos dessa narrativa e, finalmente, perceber que *Juan Moreira* pode ser formado como símbolo de uma comunidade imaginada em consonância com obras subsequentes, fez com que, em certa medida, colocássemos a obra para dialogar com outras ficções a fim de observar um quadro que expõe a Argentina dicotomizada.

Em suma, a vida e a morte do protagonista e a construção discursiva de suas relações com a sociedade nos interessam bastante como forma de abrir três discussões que, de certa forma, podem se complementar, quando correspondem aos limites da crença no histórico e no ficcional, aos artifícios para compor um herói e os vilões na trama e aos mecanismos para aprofundar o sentimento nacionalista em uma época de assunção do estado liberal. Essas reflexões expõem uma força imposta em um campo de batalha no qual se disputa a simbologia nacional. É a partir disso, de tais sinais exógenos e endógenos ao discurso folhetinesco, que percebemos a importância de trazer à tona um potencial que esse folhetim tem de expor as raízes e as cicatrizes de uma nação dividida permanentemente, que é a Argentina.

REFERÊNCIAS

- ADAMOVSKY, Ezequiel. La cuarta función del criollismo y la lucha por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940). **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”**, n. 41, p. 50-92, 2014.
- ADAMOVSKY, Ezequiel. El criollismo popular en Argentina, ¿hasta cuándo? Personajes, autores y editores de un fenómeno de literatura masiva. **Cuadernos de literatura**, n. 43, online, 2018. Disponível em: <http://revistas.javeriana.edu.co>. Acesso em 09 set. 2020.
- AGUIAR, Leandro César Beltrão; ANDRADE, Brenda Carlos de. Das páginas às câmeras: Juan Moreira de Gutiérrez e Favio em dois contextos. **Primeira escrita: Dossiê Letras hispânicas e suas interconexões com as artes em geral**, v. 8, n. 2, p. 16-29, 2021.
- AIRA, César. **Moreira**. Online: Editorial Achával Solo, 1975. Disponível em: <http://loslibrosquefaltan.blogspot.com>. Acesso em set. 2020.
- ALVES, Wanderlan. Voltar ao Moreira, escrever a leitura: experiência e risco em César Aira. **ALEA**, v. 23, n. 3, p. 81-100, 2021.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Brenda Carlos de. **Traçado de uma história: Ficção e realidades nas narrativas hispano-americanas do século XIX**. 2014. 272 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BERARDI, Pedro. Los rostros del conflicto. Mediación política y orden social en el nordeste bonaerense, 1862 – 1874. El caso de Juan Moreira. **Estudios históricos**, ano 3, n. 7, p. 1-15, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. **Textos cautivos**. Ediciones Neperus, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. La noche de los dones. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas 1975-1985**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, p. 41-44.
- BORGES, Jorge Luis. **El oro de los tigres**. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas 1923-1949**. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. **Las aventuras de la China Iron**. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- CANCIANI, Leonardo. La competencia política en la campaña de Buenos Aires: Comandantes de la Guardia Nacional y caudillos locales en las elecciones legislativas nacionales del 1 de febrero de 1874. **Revista Latino-Americana de História**, v. 4, n. 13, p. 46-66, 2015.
- CANDIDO, Antonio. Nota prévia. *In*: MEYER, Marlyse. **Folhetim: um história**. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 9-12.
- CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. **Da Lama ao caos**. (Álbum). (50m15s). Rio de Janeiro: Sony Music; Chaos; Estúdio nas Nuvens, 1994.

- CHUMBITA, Hugo. **Historia del bandolerismo social en la Argentina**. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- DABOVE, Juan Pablo. Borges y Moreira: las pasiones del gaucho malo. *In*: FRANCO, Rafael Olea (ed.). **In Memoriam: Jorge Luis Borges**. Cidade do México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008, p. 391-412.
- DABOVE, Juan Pablo. Eduardo Gutiérrez: Narrativa de bandidos y novela popular argentina. *In*: NOE, Jitrik (dir.). **Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros**. Buenos Aires: Emecé, 2010, p. 295-324.
- DUHALDE, Martín G. **Navarro, pagos de Juan Moreira**. Buenos Aires: Almafuerte, 1979.
- ECHAVERRÍA, Esteban, **La cautiva. El matadero**. La Plata: Terramar, 2006.
- ECO, Umberto. **O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- GARAMUGLIA, Pablo Martínez. El libro nacional de los argentinos: Las primeras lecturas del Martín Fierro. **Decimonónica**, v. 4, n. 2, p. 61-76, 2007.
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. Gauchos: identidad, identidades. **América: Cahiers du CRICCAL**, v. 1, n. 30, p. 143-151, 2003.
- GAYOL, Sandra. **Honor y duelo en la Argentina moderna**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.
- GUTIÉRREZ, Eduardo. **Juan Moreira**. (Site). Freeditorial, 2014. Disponible em: <https://freeditorial.com/es/books/juan-moreira/related-books>. Acesso em 25 jun. 2020.
- HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. La Plata: Terramar, 2022.
- HOBBSAWN, Eric. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2015.
- JUAN Moreira. (Filme). Son. Cor. Dirección de Leonardo Favio. Produção de Leonardo Favio, Alberto Hurovich, Tito Hurovich. (1h42m). Buenos Aires: Centauro, 1973.
- LAERA, Alejandra. **El tempo vacío de la ficción: las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- LAMBERT, Raúl Osvaldo. **Juan Moreira Del crimen al mito**. Buenos Aires: Puerto BA Ediciones, 2011.
- LARRETA, Quiroga. **Preludio**. (Video). Juan Moreira, Romance de la Vida y Muerte. Parte 1: Cifra. Canal de José Massaroli. Publicado em 11 jul. 2015. (03m04s). Disponible em: <https://bit.ly/46HU70p>. YouTube. Acesso em 13 dez. 2022.
- LARRETA, Quiroga. **Vidalita y huella**. (Video). Juan Moreira Romance de la Vida y Muerte Parte 6: Vidalita y huella. Canal de José Massaroli. Publicado em 11 jul. 2015. (05m26s). Disponible em: <https://bit.ly/3SvJMRl>. YouTube. Acesso em 13 dez. 2022.
- LUDMER, Josefina. **El género gauchesco: un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- LUDMER, Josefina. **O corpo do delito: um manual**. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- LUDMER, Josefina. (Video). **Seminario "Gauchos, indios y negros" E01**. Canal da Secretaría de Cultura Comunidad y Territorio UNSAM. Publicado em 12 nov. 2012. (1h50m30s). Disponible em: <https://bit.ly/40buwL5>. YouTube. Acesso em 01 mar. 2023.

- MANSILLA, Lucio Victorio. **Una excursión la los indios Ranqueles**. Tomo 1. (Site). Elaleph.com, 2000. Disponível em: www.educ.ar. Acesso em 09 set. 2022.
- MÁRMOL, José. **Amalia**. [s. l.]: 1851. (Site). Disponível em: <http://www.elelandria.com/>. Acesso em: 01 jun. 2023.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MASSAROLI, José. **Juan Moreira**. (Site). Publicado em mar. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3s0aDdp>. Acesso em out. 2023
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: um história. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- NOGUERA, Lía; FORGNONE, Juan Cruz. Juan Moreira (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá. **Teatro XXI**: “Las puestas fundamentales de nuestro teatro”, n. 34, p. 83-93, 2018.
- PAS, Hermán. Crímenes ilustrados: folletín e imaginario visual en la prensa rioplatense, 1846-1880. **Bibliographica**, v. 4, n. 2, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/46FTNo>. Acesso em out. 2023.
- PIRES, Guilherme Di Lorenzo. Religião e nacionalismo no Oriente Médio. In: XIV Simpósio Nacional da Associação Brasileira da História das Religiões, Juiz de Fora-MG, **Anais... Juiz de Fora: UFJF**, 2015, p. 1446-1461. Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/996>. Acesso em 09 set. 2022.
- PRIETO, Adolfo. **El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna**. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- ROJAS, Nerio. El verdadero Juan Moreira. In: ROJAS, Nerio. **El diablo y la locura y otros ensayos**. Buenos Aires: El Ateneo, 1951, p.187-206.
- SÁNCHEZ, Santiago Javier. El aporte del “criollismo” a la forja de la identidad nacional argentina. **TINKUY – Section de études hispaniques**, n. 12, p. 199-215, 2010.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**: Civilización y barbarie. (Site). [s.l.]. Elaleph.com, 1999. Disponível em: www.educ.ar. Acesso em 09 set. 2022.
- SHUMWAY, Nicolás. **A invenção da Argentina**: história de uma ideia. São Paulo: USP; Brasília: UNB, 2008.
- SOMMER, Doris. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SOSA, Carlos Hernán. Las bondades de un juez “justo”: el enmascaramiento oportuno del folletín. (Sobre procesos judiciales y ficciones populares en la Argentina de fines del siglo XIX). **Revista Anclajes**, v. 8, n. 9, p. 141-156, 2005.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- UNZUETA, Fernando. Escenas de lectura: naciones imaginadas y el romance de la historia en Hispanoamérica. **Araucaria**, ano 7, n. 13, p. 1-51, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989.