

Os pingos de Alencar: pervasividade regionalista e reconfigurações fronteiriças de *O gaúcho até délibáb*

Alencar's Horses: Regionalist Spreadability and Reconfiguration of Boundaries from O Gaúcho Until délibáb

163

João Claudio Arendt*
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Marcos Antonio do Amaral de Freitas*
Universidade de Caxias do Sul - UCS

RESUMO: Este artigo aborda o processo de dispersão da imagem do cavalo na literatura regional sul-rio-grandense a partir do romance *O gaúcho* (1870), de José de Alencar, até o álbum *délibáb* (2010), de Vitor Ramil, o qual poemas do escritor argentino Jorge Luis Borges e do poeta gaúcho João da Cunha Vargas. O trabalho aborda, também, a linguagem e a relação estabelecida pelo romance de Alencar com o elemento estrangeiro, ao longo do percurso existente entre as duas obras. Essa evolução é estudada no âmbito dos limites determinados pela obra e seus efeitos no espaço regional que efetivamente alcança ou pretende alcançar,

* Doutor em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC-RS.

* Mestrando em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul - UCS.

bem como no estabelecimento de fronteiras teóricas entre os conceitos relacionados ao estudo do regionalismo literário.

PALAVRAS-CHAVE: Regionalismo literário. José de Alencar. Vitor Ramil.

ABSTRACT: This article approaches how the dispersion of the horse image works in the regional literature of Rio Grande do Sul, from the novel *O Gaúcho*, written by José de Alencar, in 1870, to the CD *délibáb*, from the musician Vitor Ramil, launched in 2010. On this record, poems of the famous argentine writer Jorge Luis Borges and of the unknown rio-grandense poet João da Cunha Vargas put to music. The analysis also covers how the applied language is approached and the connection between the book and the effects in the regional location that effectively achieves it or intends to achieve it. It deals, also, with the setting of the theoretical boundaries among some concepts related to the literary regionalism study.

KEYWORDS: Literary Regionalism. José de Alencar. Vitor Ramil.

Este texto analisa o romance *O Gaúcho*, de José de Alencar, a partir de dois aspectos aparentemente contraditórios: a pretensão de integração nacional dada ao romance e a sua categorização como romance regionalista. No contexto desta divisão inicial, pretende-se percorrer outros caminhos, cujas bifurcações podem tecer uma nova configuração para o panorama literário e cultural da região Sul do Brasil, objeto do romance de Alencar. Objetiva-se identificar, em *O Gaúcho*, elementos regionalistas que se propagaram como traços identitários do estado sul-rio-grandense, e verificar que transformações tais elementos sofreram no transcurso da história, até o lançamento do álbum *délibáb*, de Vitor Ramil, em 2010.

O estudo justifica-se pelo esforço que tem sido empreendido para a manutenção de uma identidade gaúcha, principalmente a partir do Movimento Tradicionalista Gaúcho, frente ao processo de modernização do estado, que supostamente o afasta da imagem do gaúcho cavaleiro. Assim, é oportuno esclarecer que a palavra *pingo*, constante no título, será utilizada com três significados diferentes. Dois deles são sugeridos pela produção alencariana: um é usado pelo narrador de *O Gaúcho*, para referir-se à montaria de Manuel

Canho: “pingo é o epíteto mais terno que o gaúcho dá a seu cavalo” (ALENCAR, 1978, p. 16). O outro é empregado em “Benção Paterna”, prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872), em que José de Alencar relaciona o vocábulo “pingo” à unidade elementar do trabalho de escrever, representado pela pena. Já o terceiro sentido é proposto neste artigo: o de partícula líquida que dispersa. A finalidade dessa tripla construção semântica para a palavra “pingo” é relacionar a capacidade de propagação da escrita alencariana com a presença simbólica do cavalo em variadas manifestações culturais relacionadas à identidade gaúcha.

A pervasividade

Pode-se iniciar a análise pelo caráter pervasivo do conjunto da produção de José de Alencar. Embora tenha alcançado grande notoriedade como romancista, ele também se destacou como dramaturgo e jornalista. Foi advogado e até aventurou-se na política. A atividade jornalística teve início em 1854, no jornal *Correio Mercantil*, em que Alencar fazia a seção forense e escrevia crônicas no rodapé da primeira página aos domingos. Foi no *Diário do Rio de Janeiro* que aconteceu a estreia anônima de Alencar no mundo literário. O “romancete” *Cinco minutos* foi publicado “em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia por dia” (ALENCAR, 1873, [p. 13]). Ao final de 1856, ele foi ofertado como presente de Natal aos assinantes do jornal, na forma de um folheto de 60 páginas sem assinatura. A ideia foi exitosa e no ano seguinte iniciaria a publicação de *A viúvinha*, interrompida em fevereiro¹. O ano de 1857 ainda reservaria o estrondoso sucesso da publicação folhetinesca de *O Guarani*. A narrativa sobre Peri e Ceci caiu no gosto popular a ponto de proporcionar uma

¹ Nelson Werneck Sodré (1999, p. 191) afirma que o romance foi publicado no jornal em 1860. Já Maria Cecília Boechat (2003, p. 18) dá a entender que o início do romance foi publicado na imprensa em 1857, houve uma interrupção e ele foi terminado em 1860, no volume editado por um cunhado de José de Alencar, junto com *O guarani* e a segunda edição de *Cinco minutos*. Em *Como e por que sou romancista*, o autor explica o porquê da interrupção do folhetim.

"novidade emocional" às populações leitoras do Rio e de São Paulo. Ressalte-se, entretanto, que a publicação em livro no mesmo ano não obteve igual sucesso. Curiosamente, o autor atribuiu o fracasso editorial à imprensa, pois não viu ali sequer uma "simples notícia do romance" (BOECHAT, 2003, p. 18).

Ao tempo em que escrevia seriados para o jornal, inscrevia no nascente cânone literário nacional algumas de suas obras. De certa forma, Alencar praticava, já no século XIX, o que mais tarde se chamaria de "convergência" entre mídias. Enquanto a indústria cultural brasileira vinha à luz, estava "a indústria editorial dando seus primeiros passos" (BOECHAT, 2003, p. 18). Tem-se a impressão, assim, de que o novo ramo é guiado por um literatura que caminha na direção

dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. [...] Construir uma 'literatura nacional' é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo [...] a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional (CANDIDO, 2000, p. 12).

José de Alencar é o principal nome da intensa e ampla produção novelística brasileira verificada a partir da década de 1860. Ele trilhou o caminho aberto por Joaquim Manuel de Macedo, que deu prestígio e posição social à ficção que representava a vida burguesa do Rio de Janeiro da época (CANDIDO, 2000, p. 191). Mas um fator de fundo foi preponderante para esse progresso: a utilização do romance como meio de expressão, pois a

largura do seu âmbito, principalmente no que se refere ao tratamento formal da matéria novelística, leva-o a romper com as normas que delimitavam os gêneros. Entrando, à busca de temas e sugestões, pela história, a economia, a política, a moral, a poesia, o teatro, acaba também por lhes roubar vários meios técnicos - que ao juntar-se fazem dele um gênero eminentemente aberto, pouco

reduzível às receitas que regiam os gêneros clássicos (CANDIDO, 2000, p. 97).

A afirmação de Antonio Cândido é sucinta, mas vai ao ponto central da questão: explica porque esse gênero é o “elemento de liga” capaz de conformar a variedade de interesses, narrativas e contradições que surgem com a nação independente. À medida que o país amadurece e se desenvolve, começa a dispersão das partes dessa amálgama em campos relativamente autônomos. Surgem, no jornalismo, o jornalista e a reportagem como tipos especializados. Os estudos da cultura, da sociologia, da geografia, da história, da psicologia e seus textos acadêmicos influenciam a literatura que os sucede. Mas, no Romantismo brasileiro, ainda temos o escritor como o intelectual múltiplo, e o romance como o seu instrumento de expressão. É nesse contexto que Antonio Cândido afirma que o romance da época tem “fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”, mostrando um “Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social. Esta vocação ecológica se manifesta por uma conquista progressiva de território”, que tem início nas vilas fluminenses, passa por garimpos e praias, pelo Nordeste canavieiro, vai até as matas amazônicas e aos pampas do extremo Sul. Nesse percurso, caminha por “três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva” (CANDIDO, 2000, p. 101). José de Alencar percorreu os três tipos de superfície e nos três deixou boas obras.

Da sua parte, José de Alencar também classifica a literatura nacional em três fases: a primitiva ou aborígene, que trata de “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, da qual *Iracema* faz parte; “O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana”, do que haveriam de surgir outros costumes. “É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a

independência" e dele fazem parte *O Guarani* e as *Minas de Prata*. (ALENCAR, 1951, [s.p.]). Alencar situa *O Gaúcho* na terceira fase, chamada de "infância de nossa literatura", que tem início com a independência política, já que a ação do romance começa no ano de 1832 (CAMPOS, 1978, p. 6).

O caráter regionalista

Nesta breve introdução à obra de Alencar, procurou-se apresentar de forma sucinta alguns aspectos da produção desse autor sob o ponto de vista da pervasividade. Mostrou-se como a obra literária de Alencar propaga-se por meio do jornalismo e consegue, assim, infiltrar-se em todas as fases do romantismo brasileiro. Viu-se que o centro dessa capacidade de difusão é a utilização do gênero romanesco como núcleo unificado, mas com potencial iminente de fragmentar-se em novos campos. E observou-se, também, que a produção de Alencar teve por finalidade expandir-se geograficamente para mostrar um "Brasil colorido e multiforme" (CANDIDO, 2000, p. 101).

168

É dentro desse contexto que se vão analisar alguns aspectos de *O gaúcho*. Sem perder de vista o caráter dispersivo até então descrito, buscar-se-ão as propriedades regionalistas do livro, tomando como norte a noção de "ânsia topográfica" proposta por Antonio Candido: uma forma de inscrever o Sul como parte da nação brasileira.

Candido (2000, p. 201) define o regionalismo como "descrição típica da vida e do homem das regiões afastadas". Por dizer muito pouco sobre a conexão que se procura estabelecer entre literatura e região, recorre-se a Pedro Luis Barcia, que nomeia como regionalismo literário ou literatura regionalista "aquela [obra] que supõe um grau de exasperação" do regional, que pode chegar inclusive à hipertrofia. Trata-se de um trabalho profissional da região, programático e poeticamente consciente de que exagera em recursos

específicos que caracterizam a região (BARCIA, 2004, p. 39). O mesmo autor enumera doze elementos que conformariam a literatura regionalista, dentre os quais destacar-se-ão quatro² que podem ser classificados em três grupos e que parecem bastante adequados à análise que se pretende. São eles: tendência ao exibicionismo colorido e pitoresco; adoção de um gesto desdenhoso e excludente do estrangeiro, pois o que é do exterior é nocivo; exigência de uma enciclopédia regional ao leitor (BARCIA, 2004, p. 42).

Essas definições, quando associadas ao brevíssimo levantamento que se fez no texto, indicam algumas marcas importantes para o estudo da obra. A primeira delas diz respeito ao vocabulário utilizado, pois a maioria das notas do editor, bem como grande parte das notas feitas pelo autor ao final do texto, têm como finalidade explicar algumas palavras utilizadas. O segundo destaque refere-se "à depreciação frequente dos outros latino-americanos", conforme anotado por Maria Consuelo Cunha Campos (1978, p. 9) e à advertência de que "por forma alguma, exprimem sentimentos e convicções do autor os ditos e observações malévolos [que] certos personagens" fazem sobre o chileno e os castelhanos em geral (ALENCAR, 1978, p. 173). Por fim, observou-se que o autor procura defender a verossimilhança do livro, afirmando que duvidar dos "resultados admiráveis do instinto dos animais, é uma **excentricidade** que não vale a pena de refutar", mas ressaltando que "demais, neste livro, a maior parte dos atos inteligentes praticados pelo cavalo são antes atribuídos pelo gaúcho ao animal, do que atestados pelo escritor" (ALENCAR, 1978, p. 173, grifo nosso).

² Os demais elementos são: Se ata a uma estética de base romântica apoiada na cor local; prefere a descrição que acaba por devorar tudo; predomina a ênfase sentimental; tom elegíaco; culto ao passado; vê a região como uma válvula protetora; acentua o espírito de campanário cultural; tende à tipificação psicológica na narrativa.

A linguagem enciclopédica

O gaúcho de hoje que ler *O gaúcho*, de Alencar, no que diz respeito à linguagem empregada no livro, talvez não veja nada de muito especial no texto. Mas notará, evidentemente, um certo arcaísmo na linguagem, sem imaginar a ousadia que essa maneira de escrever representou para o ano de 1870. A quantidade de notas utilizadas para explicar o uso das palavras confirmará o arrojo. Pesquisa rápida e despreziosa entre as notas do editor conta quarenta e nove dedicadas a elucidar palavra ou expressão utilizada no texto. Essa situação repete-se nas notas finais escritas pelo autor. Apenas a nota IV dos livros primeiro e segundo, dedicada aos "Idiotismos e gíria da campanha" (ALENCAR, 1978, p. 168), elucida trinta e dois vocábulos. Isso em uma narrativa que ocupa cento e cinquenta e quatro páginas. Merece destaque também a nota II dos livros terceiro e quarto. Ali o autor informa que vai utilizar "em diálogos - *diz* e *faz*, na 2.^a pessoa do singular do imperativo, em vez de *dize* e *faze*, conforme a lição gramatical" (ALENCAR, 1978, p. 171). E continua, ainda, dizendo que

É um idiotismo brasileiro, senão português ainda, como aquele que pela mesma apócope suprimiu o *e* final na 2.^a pessoa singular do **indicativo** de muitos verbos. Os antigos diziam, *ele induze, seduze, conduze*, etc., *dize, faze, luze, quere*, etc. Depois de João de Barros se começou a dizer, *ele induz, seduz, conduz, diz, faz, quer*, conservando-se porém o *e* no imperativo.

Geralmente a 2.^a pessoa singular do imperativo é uniforme com a 3.^a pessoa singular do indicativo. Exp.: *ele tem, tem tu, ele está, está tu, ele ama, ama tu, ele põe, põe tu*, etc. Ora o povo tem o instinto gramatical; e portanto, nos verbos de uso vulgar, adotou a fórmula *diz (tu), faz (tu)*, por mais natural e breve e eufônica (ALENCAR, 1978, p. 171, negrito nosso, itálico do autor).

O trecho permite duas observações interessantes. Uma delas é a descoberta de um aparente equívoco, fortuito e curioso para os objetivos que propõe este texto. Trata-se do erro de continuidade (talvez tipográfico) que existe entre

as expressões em negrito nas segunda e terceira linhas da citação. Primeiro, o autor refere-se à segunda pessoa do singular do modo indicativo, mas em seguida conjuga os verbos na terceira pessoa do singular daquele modo verbal. Aparentemente a construção correta seria referir a terceira pessoa do singular para, em seguida, conjugar os verbos na forma antiga e na nova, mas usando a mesma pessoa. Ou, então, referir primeiro à segunda pessoa do singular do modo imperativo, para depois compará-la com a terceira pessoa do singular do modo indicativo. É o que o autor faz no segundo parágrafo da passagem transcrita, flexionando o verbo em uma forma vulgar para a época: a conjugação errônea da segunda pessoa do singular do indicativo como se fosse a terceira³. Trata-se de um problema de revisão sem maior importância, mas que por mera casualidade identifica um dos vícios idiomáticos mais peculiares do gaúcho contemporâneo. Nada de mais para quem já previra que "as páginas que por aí andam com o meu nome [...] nada mais são do que provas tipográficas, a corrigir, para a tiragem" (ALENCAR, 1872, p. xvii).

Tais questões exemplificam de maneira límpida a preocupação desproporcional que o escritor dedicava ao idioma e à importância de evoluí-lo para uma língua literária adequada à ficção que escrevia, conforme relata Autran Dourado (2014, paginação irregular). Nessa perspectiva, passa-se a entender por que o autor foi acusado de descuidar-se das regras gramaticais em seus escritos⁴. Logo, sob o ponto de vista da definição de obra regionalista proposta por Barcia, parece demonstrado que se trata de uma obra que exige, sim, uma enciclopédia regional do leitor. Ainda que tivesse o fito de integrar a nação, e para isso tenha até ousado a tentativa de escrever em uma língua

³ O leitor mais rigoroso poderá julgar que há um demasiado exagero nessa observação. Por outro lado, tal constatação só reforça o argumento central do nosso artigo, de que a expressão regionalista de Alencar influencia a cultura gaúcha.

⁴ "D. Pedro, [...] chegou a importar um gramático português para ensinar aos brasileiros colocação de pro- nomes e outros bichos, para combater, mostrando-lhe os 'erros' de português, o seu nunca perdoado (pelo gênio e pelo temperamento rebelde, nativista, homem do solo, brasileiríssimo) José de Alencar" (DOURADO, 2014, paginação irregular).

portuguesa brasileira, *O gaúcho* foi escrito em uma língua portuguesa que pareceu estrangeira a alguns brasileiros da época.

A rejeição ao estrangeiro

As observações feitas por Campos (1978) sobre a questão do estrangeiro podem ser verificadas nas primeiras páginas do romance de Alencar. O terceiro capítulo descreve a chegada de Manuel Canho a Jaguarão, no momento em que os homens do comandante revoltoso uruguaio, Juan Lavalleja, rendiam-se formalmente para o coronel Bento Gonçalves, padrinho de Canho. Lavalleja, depois de entregar a espada ao caudilho gaúcho, ficou hospedado na casa deste, enquanto os demais integrantes da força rebelde uruguaia foram detidos no quartel.

O diálogo travado entre Bento Gonçalves e Lavalleja mostra alguns indícios das diferenças entre brasileiros e castelhanos propostas pelo autor. Enquanto a Bento Gonçalves são dedicadas palavras adjetivadas, como "sorriso plácido e sereno das grandes almas", cumpridor da lei imperial, a própria personagem afirma que "um brasileiro não vale um, mas dez homens; enquanto que são precisos dois castelhanos para fazer meio brasileiro". Já as palavras escolhidas pelo narrador para Lavalleja são mal-humorado, carrancudo, impaciente, furioso. E, no diálogo, este ainda propõe que Bento Gonçalves transforme o Rio Grande do Sul em um Estado independente como a Banda Oriental (Uruguai), ideia repelida pelo comandante gaúcho, que afirma: "- Sou brasileiro". (ALENCAR, 1978, p. 23). Nessas conversas de 1832, Lavalleja tentava inculcar no rio-grandense as ideias daquilo que logo mais chamaria de a "grande Confederação do Prata, formada por três estados independentes": Buenos Aires, Montevideu e o Rio Grande. Mas a "separação do Rio Grande seria um sacrifício de sua nacionalidade, que brevemente ficaria absorvida, senão

aniquilada pela anarquia das repúblicas platinas. Não se decepa um membro para dar-lhe força" (ALENCAR, 1978, p. 80-81), considerou Bento Gonçalves na ocasião.

Algumas páginas à frente, Alencar compara as coxilhas gaúchas a um livro de história do Brasil onde as armas brasileiras escreveram muitas coisas admiráveis (ALENCAR, 1978, p. 86). Algumas delas no mesmo tempo em que Alencar escrevia seu *O Gaúcho*. E aí a temporalidade da História confunde-se com a da ficção. Na época em que Argentina, Uruguai e o Império do Brasil se unem, com o nome de Tríplice Aliança, para combater contra o Paraguai, nas páginas de Alencar o inimigo é definido como "o bárbaro" (ALENCAR, 1978, p. 86). O paraguaio é derrubado das duas lombadas. Na do livro de história, cai porque o erro estratégico de Francisco Solano López em invadir o Mato Grosso facilitou que se apresentasse

à opinião pública do Prata e mundial o esforço militar paraguaio como operação visando sobretudo a conquista territorial - e não a defesa da nação oriental agredida. Ela facilitou a galvanização retórica guerreira imperial sobretudo dos extratos superiores e médios livres do Brasil. Não se trataria de intervencionismo militar no Prata, que contribuíra no passado à queda do Primeiro Reinado! Os *brasileiros* se mobilizariam para defender o território nacional invadido *vilmente* pelos exércitos paraguaios (MAESTRI, 2012, p. 44).

Já em *O gaúcho*, o tombo do paraguaio é representado pela explosão selvagem do lombo de uma égua xucra, o que faz com que ele seja "arremessado pelos cascos do animal" e fique a rolar pelo chão (ALENCAR, 1978, p. 28).

No romance, o proprietário da égua é também estrangeiro: um mascate chileno chamado D. Romero, que se encontra com Manuel Canho, pela primeira vez, na província de Entre-Rios. O gaúcho fora até lá para vingar o pai, morto de forma traiçoeira pelo argentino Barreda. O ambulante, por sua

vez, fazia o seu circuito. "Misto de mascate e de aventureiro, [...] vinha de Mendoza ou Córdoba, e contava atravessar toda a campanha até o Rio Grande do Sul [...] à cata do bom negócio, como da boa-vida" (ALENCAR, 1978, p. 25). A presença do chileno produzia em Canho "uma desagradável impressão", que ao andar da narrativa se transformaria em evidências de um caráter superficial (ALENCAR, 1978, p. 31). D. Romero é apresentado como velhaco, pois deixou de pagar uma dívida a Barreda, que estava no leito de morte. Além disso, tentaria seduzir a irmã de Canho e desonraria sua amada com o uso de um narcótico que desfalecia quem o tomasse. Apesar dessas investidas contra as mulheres, mais de uma vez o chileno é referido como "maricas" e, no fim do livro, mostra que também é covarde, pois leva uma pistola para o duelo de arma branca que marcara com Manuel, e do qual não sai com vida.

A hipérbole dos pingos

174

Vistos dessa forma, pode-se dizer que o estrangeiro, em *O Gaúcho*, vale bem menos que os animais. Principalmente se estes forem os cavalos. No livro de José de Alencar, os cavalos quase são as personagens principais, estão abaixo apenas do gaúcho que lhe dá título. Mantêm com o protagonista uma relação praticamente simbiótica, atuando de forma concatenada. Tanto é, que a figura do "centauro dos pampas" proposta pelo autor torna-se inadequada, e mais correta seria a imagem de um centauro que comanda uma rede inteligente de cavalos. Isso porque os pingos de *O gaúcho* agem como células independentes, mas interligadas pela luz dos olhares. Manuel Canho geralmente está acompanhado não de um cavalo, mas de uma tropilha. Nela destacam-se três espécimes: o Morzelo, a Morena e o Juca. Afora estes, o Ruão também aparece, mas com menor destaque.

O Morzelo, "cavalo predileto de João Canho, [era] o sócio de seus triunfos nas parselhas [e] o companheiro fiel de suas excursões e viagens. [...] Não havia em toda a campanha de Bagé um corredor de fama como aquele" (ALENCAR, 1978, p. 61) - tanto que foi reconhecido por Chico Baeta no caminho de Jaguarão. A primeira vez que Loureiro - pivô do assassinato de João Canho e que, por isso, casou-se com a viúva - montou no cavalo do falecido, foi arremessado e esmagado contra o chão pela rapidez do animal. Pouco antes do acidente, o menino, que não queria que o outro montasse no cavalo do pai, trocou um olhar com o equino, de onde surgiu a "centelha ardente" que o fez disparar ao ser fustigado. Enquanto um peão tentava socorrer Loureiro, o cavalo voltara para o menino que lhe saltara à sela e "escaramuçava pelo gramado soltando relinchos de alegria, e amaciando o galope para não sacudir o gauchito" (ALENCAR, 1978, p. 61). Quando o pingo morreu,

Canho fez um esforço; tinha ainda um dever a cumprir para com o amigo: era o de dar-lhe sepultura, para que não fosse pasto dos abutres. Com o ferro da lança e as mãos abriu uma cova profunda na próxima capoeira; e arrastando o corpo de Morzelo o inumou nesse jazigo que ele consagrou com uma cruz, como se fosse o túmulo de um cristão. Para Manuel aquele era o símbolo do que há de santo na terra (ALENCAR, 1978, p. 119).

Já Morena, a égua baia que derrubou o paraguaio que tentava montá-la, é descrita como

uma beleza equina [que] desenhava na imaginação daqueles homens os contornos voluptuosos de alguma gentil morena da redondeza, quando sucedia irritá-la uma palavra ou gesto de seu namorado. Ao mesmo tempo despertavam no ânimo de cada um os brios de picador, embora o fero olhar que desferiam as grandes pupilas negras da égua, sofresse os ímpetos dos mais destemidos (ALENCAR, 1978, p. 27).

Logo em seguida, Manuel pede que deixem a moça com ele, que crava "o olhar na pupila brilhante da baia" e "busca a teta materna", enquanto murmura rincho semelhante ao de um poldrinho recém-nascido. O gaúcho inicia uma terna comunicação de afagos e sussurros na orelha do animal, até que "os olhos de ambos se embeberam uns nos outros e se condensaram em um mesmo raio, que fluía e refluiu da pupila humana à pupila equina". Algum tempo depois, Canho salta sobre o dorso da égua, que sai a escaramuçar, "vibrando os ares com nitridos de prazer". (ALENCAR, 1978, p. 29-31). O animal, até então tido como indomável, agora deixava-se conduzir por Manuel Canho porque este, com a experiência de amansador herdada do pai, havia descoberto que a égua tinha dado à luz há pouco e o que a afligia era a distância do filhote que sabia estar em perigo.

O chileno prometera que quem domasse a montaria seria dono dela. Por isso, Canho ficou com a baia, e a primeira providência que tomou foi ir em busca do filhote perdido. Cavalgaram cerca de "vinte horas sucessivas, intercaladas apenas de um breve repouso" (ALENCAR, 1978, p. 41), até que Morena pudesse amamentar o filhote, salvo da morte pela inteligência do gaúcho e da baia. Juca foi o nome escolhido para o potrinho. Era como se chamava o irmão mais novo de Manuel, que morrera uma semana depois que a mãe, viúva, casara-se novamente. Mas esse novo casamento dera à luz Jacintinha, meia-irmã do gaúcho. Manuel Canho só passou a aceitá-la plenamente como um membro da família quando observou que ela adorava o poldrinho e que era correspondida. Mais que isso, viu que a baia sorria de prazer ante a amizade das duas crianças. "Pela primeira vez, Manuel estreitou a irmã ao peito, cingindo-a e ao poldrinho em um mesmo abraço. A égua veio roçar a cabeça ao ombro do gaúcho; e assim consagrou-se a doce comunhão daquela nova família" (ALENCAR, 1978, p. 66-67).

Em outra passagem da narrativa, Manuel Canho teve a vida salva pela telepatia visual que mantinha com seus animais. Logo após ter vingado a morte do pai,

em um combate vencido também porque o Morzelo mordeu o cavalo castanho de Barreda, em um momento crucial da contenda, Canho esteve na mira da morte. No momento seguinte àquele em que atravessou o coração do castelhano com a mesma lança que este utilizara para matar João Canho, Manuel foi salvo por seus cavalos. Morena, vendo que o negro da propriedade onde morava Barreda preparava-se para abater o gaúcho com um tiro de arma de fogo, relinchou e saiu em disparada coiceando o peão e fazendo com que o disparo não acertasse o alvo.

As sequências destacadas, embora breves e esparsas na obra, são suficientemente significativas para que se estabeleça um conjunto de características capaz de sintetizar um enquadramento à obra no escopo das relações entre literatura e região. O levantamento de dados possibilita que se classifique *O Gaúcho* como uma obra regionalista, até porque, na opinião de Jens Steven, "podem ser definidas como *literatura regionalista*" aquelas obras "que propagam a cultura da região, como programa e paradigma, que a diferenciam de outros locais ou que a defendem contra uma perspectiva voltada para um centro" (STÜBEN, 2013, p. 50). O mesmo autor complementa sua definição, salientando que,

Quando a literatura regional representa e reflete uma província, ou o complexo de problemas de uma pátria é tematizado (frequentemente em função de um sentimento de união que influencia a formação literária), ela não precisa ser incluída, *a priori* dentro da *literatura provinciana* ou *patriótica*. Esses conceitos (antes depreciativos) designam a literatura com marcado colorido local que, em sua postura de defesa contra infiltração estrangeira, é nostálgico-regressiva e/ou idilizante e/ou tendenciosa (STÜBEN, 2013 p. 50).

E é essa afirmação que vai possibilitar a recuperação contextual da noção proposta por Antonio Candido, de "ânsia topográfica", ainda que no nível da literatura regional e não no da regionalista; e, também, porque a última

citação de Stüben revela a presença do colorido local, da defesa contra o que é estrangeiro, ainda que no contexto de literatura provinciana ou patriótica.

A dispersão do pingo regionalista

O ímpeto de integrar o extremo sul do país à nação brasileira, presente no romance de José de Alencar, teve um efeito polêmico sobre a literatura e a cultura do estado gaúcho. Assim, analisam-se aqui os contornos dessa controvérsia tendo-se como pano de fundo as definições sobre literatura e região já apresentadas, marcadamente os três elementos regionalistas elencados para estudo: a linguagem enciclopédica, a rejeição ao que é estrangeiro e, principalmente, o exibicionismo colorido e pitoresco, representado pela relação entre o gaúcho e seu pingo. Objetiva-se demonstrar, também, que elementos da obra de Alencar dispersaram-se pelas artes e mídias estaduais, contribuindo para a evolução e o desenvolvimento de uma cultura regional gaúcha, apesar de a impregnarem com alguns (res)pingos regionalistas de *O gaúcho*.

Nessa perspectiva, após a publicação do romance, em 1870, desenvolve-se no Rio Grande do Sul "um movimento de forte regionalização da literatura, [...] visível também nas autoridades e no público a que as obras se destinam (ARENDR, 2010, p. 178). Em *As provincianas*, Bernardo Taveira Junior anexa a nota *Convém ler*, na qual acusa Alencar de ter fantasiado um "pseudogaúcho", mas exalta o seu (de Taveira Junior) gaúcho autêntico com o mesmo tom "romântico alencariano" (ARENDR, 2010, p. 181). Isso inclusive na atitude de rejeição ao que é estrangeiro, pois assevera que o romancista cearense, alheio ao Rio Grande do Sul, incorreu no erro de "não 'visitar a nossa terra, de estudá-la e conhecê-la' a fundo" (TAVEIRA JUNIOR, apud ARENDR, 2010, p. 181).

Já em 1912, Simões Lopes Neto também padece da herança romântica de rejeição ao que é estrangeiro, ou pelo menos ao que é estranho ao lugar, quando lança seus *Contos gauchescos*, que

apesar do sentimento de totalidade propalado [...] no sentido de procurar abranger a diversidade natural e cultural do Rio Grande do Sul [...] restringe seus contos unicamente ao mundo da Campanha, como se o passado e o presente gaúchos fossem formados apenas pelo universo simbólico daquela região (ARENDDT, 2010, 188).

Isso sem considerar que o estado já contava com a zona colonial de imigração europeia há algum tempo e se modernizava em ocupações e afazeres que iam além da atividade campeira. Além disso, o estado já possuía uma literatura proveniente de uma região gaúcha, mas ainda praticava uma escrita muito próxima daquela que criticava em Alencar.

179

Mesmo no que se pode chamar de uma literatura gaúcha moderna é possível encontrar traços, ou talvez, pingos de *O gaúcho*. *O Tempo e o vento*, de Erico Verissimo (1986), por exemplo, está repleto de *O gaúcho*. Na forma de narrativa escolhida, vê-se a presença de personalidades históricas contracenando com personagens ficcionais em eventos que simulam a realidade na ficção. Além disso, no romance de Verissimo tem-se algumas passagens que são verdadeiras citações adaptadas de José de Alencar. É o caso do duelo entre Rodrigo Cambará e Bento Amaral, que contém duas dessas referências: o "R" incompleto no rosto de Bento lembra muito o ferimento que Canho aplicou no rosto de Félix, desfigurando-lhe a face (VERISSIMO, 1986, p. 233-237; ALENCAR, 1978, p. 136), e, também, há semelhança no fato de que tanto Bento quanto o chileno portavam uma pistola escondida, quando o combinado era um duelo de arma branca (VERISSIMO, 1986, p. 233-237; ALENCAR, 1978, p. 161). É, porém, com o pingo, que Erico escreve um dos

melhores trechos do primeiro volume do romance. O excerto é especialmente relevante, porque não se refere apenas aos cavalos e às linhas divisórias da fronteira, mas porque a marca deixada pelas patas do cavalo são tomadas como pingos que homens e armas interligam para desenhar as novas fronteiras do Rio Grande do Sul:

Em Santo Antônio da Guarda Velha, no Rio Grande, no Rio Pardo, em Tramandaí e Viamão não havia ninguém que não tivesse ouvido falar nas proezas dum tal Chico Rodrigues.

E de homens como ele havia centenas e centenas.

As patas de seus cavalos, suas armas e seus peitos iam empurrando as linhas divisórias do Continente do Rio Grande de São Pedro. [...]

A fronteira marchava com eles. Eles eram a fronteira (VERISSIMO, 1986, p. 65).

Mas não foi só Erico Verissimo que propagou o traçado alencariano. A influência do cearense não se deu somente por uma certa ubiquidade equina na literatura gaúcha. Cyro Martins mostra que, mesmo quando ausente, o pingo pode demarcar presença. Por mais paradoxal que pareça, é o que ocorre quando o editor de Cyro Martins convencionou chamar de "trilogia do gaúcho a pé" os romances *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada*, (1944) e *Estrada nova* (1954) (MARTINS, 1985, p. 8). É interessante que um conjunto de textos cuja temática é uma gente sem terra, sem comida, sem dinheiro, "sem eira nem beira", enfim, seja representada pela imagem ausente do cavalo. Não bastasse essa contradição, o surgimento desse tipo de gente na literatura gaúcha mostra o respingo alencariano até mesmo no insuspeito romancista Paulo Ribeiro. Falando-se de ausentes e fronteiras, vem logo à mente a imagem do Brasil estampada como um pingo escorrido na testa do cavalo do frei bom-jesuense. O baio que certo dia entrou na igreja durante a missa. Isso porque - inteligente - "entendia a fala" do capuchinho quando o chamava, mas - ao que parece -

não era muito bom em latim e por isso confundiu-se durante o sermão (RIBEIRO, 2004, 62).

Paulo Ribeiro conta essas histórias no livro *Quando cai a neve no Brasil*, conjunto de crônicas publicadas no jornal *Pioneiro* de Caxias do Sul, entre 1996 e 2004. No entanto, o que interessa é que o escritor Paulo Ribeiro é natural de Bom Jesus, município que já foi a sede dos Ausentes, região de geografia espetacularmente aparada para fazer com que na fronteira com Santa Catarina não se tenha muito o que defender nem atacar. Por isso "ser catarina ou ser gaúcho dá ali mais ou menos na mesma" (POZENATO, 2004, contracapa). É um primeiro passo para que se dê forma à inclusão do gaúcho ao Brasil, proposta por José de Alencar com seu livro de 1870. Erico Verissimo e Cyro Martins sendo classificados na rubrica "literatura brasileira", mostram que alguns objetivos de *O gaúcho* foram plenamente alcançados no âmbito da literatura. A obra de Ribeiro, entretanto, abre espaço para que se observe a presença alencariana em novas expressões. Ao falar sobre a forte nevasca de 1965, ano em que a chuvarada derrubou a ponte sobre o Rio Pelotas, Ribeiro traz o clima, mais especificamente, o frio como elemento cultural observável do gaúcho. E *Vitrola dos ausentes*, título de um dos seus romances, possibilita que se introduza a música como vetor da difusão regionalista de Alencar no Rio Grande do Sul.

A música como vetor regionalista

Essa escolha não se dá por acaso, pois a música é um dos veículos que têm potencial para a dispersão do germe regionalista. Em *Vitrola dos ausentes*, Paulo Ribeiro conta várias histórias ao mesmo tempo. Sua narrativa é inicialmente difícil de entender, porque conta a história de Abgelo, "que matou a [égua] Pretensiosa por motivos de estrago num canteiro de alface

feito por cavalos" (RIBEIRO, 1993, p. 21) do "Simões [que] aprendeu a gostar de música ouvindo uma vitrola" (p. 31) e de outros tantos personagens da "Vila dos Ausentes", todas ao mesmo tempo. Isso lembra muito a concepção de composição musical idealizada por Stuart Saunders Smith, em que há "uma composição de melodia / harmonias / ritmos diferentes para cada instrumento e para cada compositor que complemente a obra coerentemente", denominado por Smith de "trans-media system", que por sua vez está relacionado "com a ideia básica e fundamental da narrativa transmídia em dividir uma grande história em partes e veicular cada parte por um meio de comunicação que melhor possa expressá-la" (WELSH, apud GOSCIOLA [2012], p. 4). Tal movimento representa muito bem a ideia da música como ponte de acesso a outros meios de transmissão da cultura e, na perspectiva aqui adotada, meio de transmissão do pingü gaúcho como elemento regionalista.

Outro fator relevante é o destacado por Franklin Martins, na introdução geral de sua trilogia *Quem foi que inventou o Brasil?* Embora o autor aborde a relação entre música e política no contexto da história do Brasil, entre 1902 e 2002, ele mostra que neste período "quase não há hiatos ou lacunas" de produção musical sobre política em nosso país. Martins salienta, entretanto, que essa inclinação remonta à chegada da família real ao Brasil, ainda no início do século XIX (MARTINS, 2015, p. 18). O autor de *Quem foi que inventou o Brasil?* observou que, em países como França, México, Espanha, Irlanda, a relação entre música e política agudizava-se, tornava-se "militante" e chegava a marcar época em períodos de instabilidade social, mas, resolvido o conflito, a produção musical relacionada à política tendia a "longos períodos de calma ou hibernação". Já no Brasil, "embora em alguns momentos ela também tenha se revestido de caráter militante (ou engajado), seu padrão habitual foi o da crônica dos fatos", por isso sua constância (MARTINS, 2015, p. 20). Não obstante o fato de que Franklin Martins trabalhe com a relação entre música e política, pode-se fazer uma analogia com nosso objeto, o regionalismo - e, mais particularmente, a partir de José de Alencar. Essa

licença decorre da relação que se estabelece entre o título da obra de Martins e o objeto desta análise. "Quem foi que inventou o Brasil?" é o verso de abertura da marcha *História do Brasil*, de Lamartine Babo, cuja resposta na canção é: "foi seu Cabral [...], foram Peri e Ceci [...], foram loiô e laiá" (MARTINS, 2015, p. 25).

Por fim, Antonio Candido assinala que os românticos, o autor de *O guarani* entre eles, conseguiram construir seus livros em torno de um problema humano no qual os personagens existem apesar de todo o pitoresco. Já o regionalismo que os sucedeu buscou alienar o humano dentro da literatura, até colocá-lo

no mesmo pé que as árvores e os cavalos, para deleite estético do homem da cidade. Não é à toa que a 'literatura sertaneja', (bem versada apesar de tudo por aqueles mestres), deu lugar à pior subliteratura de que há notícia em nossa história, invadindo a sensibilidade do leitor mediano como praga nefasta, hoje revigorada pelo rádio (CANDIDO, 2000, p. 192).

Ainda na opinião de Candido, "[é] toda a aluvião *sertaneja* que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 e ainda perdura na subliteratura e no rádio" (CANDIDO, 2006, 121). Como não se tem no país uma cultura da literatura no rádio, é fácil concluir que Antonio Candido refere-se à música sertaneja.

No caso do Rio Grande do Sul os três fatores citados acima são plenamente válidos, mas precisam ser abordados no contexto do Movimento Tradicionalista Gaúcho, o MTG. Uma das passagens emblemáticas desse movimento, em agosto de 1947, diz muito sobre ele:

Jovens estudantes, oriundos do meio rural, de todas as classes sociais, liderados por Paixão Côrtes, criam um Departamento de Tradições Gaúchas no Colégio Júlio de Castilhos, com a finalidade de preservar as tradições gaúchas, mas também de desenvolver e proporcionar uma revitalização da cultura rio-grandense,

interligando- se e valorizando no contexto da cultura brasileira [sic]
(MTG, 2016, [O grupo dos 8]).

Esses jovens estavam preocupados com a crescente influência cultural dos Estados Unidos sobre todo o ocidente, o que fazia com que também a juventude local voltasse as costas para as suas raízes culturais, em detrimento do *american way of life*. Além disso, o "Brasil estava saindo da ditadura de Getúlio Vargas, [...] que prejudicava o desenvolvimento e prática das culturas regionais. [...] Bandeiras e Hinos dos estados [tinham sido] simbolicamente queimados no Rio de Janeiro" (MTG, 2016, [O Grupo dos 8]). Enquanto os gaúchos permaneciam apáticos a essas transformações, os estudantes do Júlio de Castilhos, liderados por João Carlos Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa, "criaram ou recriaram grande parte do que hoje se acredita ser o folclore gaúcho, como algumas danças, canções, indumentária" e alguns costumes (JACKS, 2003, p. 43).

Pode-se dizer que o movimento tradicionalista contribuiu de forma preponderante para a afirmação de uma identidade gaúcha. As referências à Revolução Farroupilha e ao "centauro dos pampas" são dois elementos importantes que ligam o MTG a *O gaúcho*, de José de Alencar, e a toda uma temática musical tradicionalista que começava a se desenvolver. Uma das personalidades que se destacou nesse contexto foi Vitor Mateus Teixeira, o Teixeirinha (1927-1985). Nascido em Rolante, no nordeste do estado, Teixeirinha desde criança acompanhava o pai, que era trovador, e seguidamente era colocado em disputas de improviso de versos com pessoas mais velhas, o que lhe proporcionou um bom repertório de rimas (LOPES, 2007; LEAL, 1989, apud REIS, 2009). De família pobre, quando adolescente, mudou-se para Porto Alegre, onde trabalhou como engraxate, carregador de malas e verdureiro. Com 17 anos, comprou seu primeiro violão e apresentou-se na Rádio Difusora da capital. Mais tarde conseguiu um emprego de tratorista e passou a transitar pelo interior do estado construindo estradas. Nesses lugares

procurava apresentar-se nas rádios. Em 1957, casou-se com Zoraida Lima e foi morar em Passo Fundo. Lá conseguiu seu primeiro programa radiofônico. Com o esforço coletivo de amigos, artistas e patrocinadores locais, gravou seu primeiro disco em 1959. Suas composições tratavam dos assuntos da época, geralmente "eventos trágicos ou importantes" (REIS, 2009, 161). *Coração de luto*, música que conta a história de uma tragédia pessoal do autor, transformou-o em um nome de projeção nacional: o disco ultrapassara "a cifra dos milhões de cópias [vendidas] no Brasil" dos anos 1960 (REIS, 2009, p. 161-162).

Teixeirinha era um homem de mídia. Tanto que, entre os anos de 1966 e 1980, estrelou doze filmes cinematográficos. O primeiro, coproduzido pelo músico Leopoldis Som, o segundo, produzido pela Interfilms, e o último, coproduzido pela produtora que o artista montara e a Embrafilme. Todos os demais foram produzidos pela Teixeira Produções Artísticas (COUGO JUNIOR, 2010 p. 218-220). Pode-se dizer que ele não era exatamente um tradicionalista, mas soube aproveitar o espaço aberto para a onda do Movimento Tradicionalista Gaúcho e embarcou nela. O gaúcho que ele propagou tinha um misto de gaudério rural e urbano. Teixeira foi antes um regionalista, pois explorou com profissionalismo o regional. A sua preocupação com a linguagem foi mantê-la em sintonia com o público que comprava seus produtos, fossem eles discos, filmes ou programas de rádio. Seguidamente sacrificava a concordância, se uma boa rima o exigisse. As cores do seu regionalismo foram várias: o "grosso", o colono e o "gaúcho largado".

Mas, mesmo nesse regionalista particular, podem-se ver, também, os pingos de Alencar. Na última faixa do lado B, do Long Play (LP) *Teixeirinha no cinema*, de 1966, a música *Tordilho negro* traz Alencar à lembrança. A canção conta a história de um cavalo tordilho que fora "mal domado" e, muito bravo, não deixava que o montassem. O dono anunciou que quem conseguisse amansar o cavalo poderia ficar com ele. Oito peões já tinham tentado sem sucesso,

quando a gaúcho de Teixeira tinha o montou. O tordilho "berrava na espora [e] por vinte horas ninguém mais [os] viu". A passagem lembra o trecho em que Manuel Canho domou a baía Morena. O método utilizado demonstra, entretanto, a diferença entre os dois gaúchos. Enquanto Canho entendeu o animal, o gaúcho de Teixeira, para fazer-se entender, "manchou de sangue a espora prateada". Os dois ficaram praticamente vinte horas sobre a montaria. Canho, para encontrar o filhote da baía, e a personagem de Teixeira, para domar o Tordilho⁵.

A geração de um novo centro

Apesar do sucesso - em cujo auge "costumava receber entre 9 e 10 mil cartas de fãs por mês" (REIS, 2009, p. 157) - que lhe valeu também o apelido de "'Rei do Disco', em virtude dos astronômicos índices de vendagem que obteve" (COUGO JUNIOR, 2010, p. 29), Teixeira não era uma unanimidade, principalmente no meio musical e na TV Tupi. Nos anos 1960, Flávio Cavalcanti fazia grande sucesso com *Programa Flávio Cavalcanti*, que tinha um quadro no qual o apresentador quebrava o LP (suporte fonográfico de vinil) que o desgostasse muito. Mais de uma vez quebrou discos de Teixeira, de quem não gostava nada como artista. Os dois trocavam farpas à distância, pois o cantor gaúcho estava distante do eixo Rio-São Paulo, onde ficavam as principais emissoras do país. Mais tarde, a TV Excelsior quis promover o encontro entre o músico e o apresentador, mas Cavalcanti declinou do encontro, justificando que

No momento em que nossa música avança linda, e inteligente, no talento de um Chico Buarque, de um Edu Lôbo, de um Sidney Miller, acontece a tragédia de um Teixeira que, em matéria de música boçal, ignorante, atrasada é fôrça-total.

⁵ A letra da música foi obtida por meio de audição disponível em: <www.youtube.com/watch?v=_PBQfQn-IBc>. Acesso em: 15 fev. 2016.

Não iria à TV encontrar-[se] com o Sr. Teixeira porque - em matéria de música - um encontro com ele só pode ser numa delegacia (CAVALCANTI, apud COUGO JUNIOR, 2010, p. 97).

Se, no "centro do país", a situação de Teixeira estava nesse nível, no Rio Grande do Sul, também havia quem julgasse que a música precisava ir em "busca de coisas novas, de um novo caminho para a música [...]. Tudo no âmbito regional, estava muito repetitivo, com Teixeira, Gildo de Freitas... (BORGES, apud JACKS, 2003, p. 49).

Outros músicos gaúchos também queriam seguir a trilha do disco. Precisavam aproveitar aquele momento, a partir de 1964, em que o disco de vinil substituía os de 78 rotações por minuto, e o mercado fonográfico se multiplicava com o "milagre brasileiro". Em 1970, cem anos, portanto, após a publicação de *O Gaúcho*, de Alencar, "foram vendidos no país 25 milhões de LPs e compactos. Em 1976, esse número saltou para 66 milhões. "As vendas de toca-discos [cresceram] 816% entre 1967 e 1980" (MARTINS, 2015a, p. 31-32). A TV se convertia no principal meio de comunicação do Brasil. Desde 1965, os principais canais investiam em programas musicais, e os "festivais de música [...] se transformaram numa febre nacional, atraindo compositores e cantores [...] e conquistando audiências espetaculares" (MARTINS, 2015a, p. 32). Mas esse progresso cobrava seu preço: a ordem. Por essa época cumpria-se um século do período referido no início deste artigo (a Guerra do Paraguai e a publicação de *O gaúcho*), mas algumas coisas insistiam em se repetir. Ao contrário, porém. O primeiro de abril de 1964 atirou uma onda que demorou para passar. O presidente do Brasil, o gaúcho João Goulart, emigrara para a Banda Oriental, expulso que fora por um cearense, nascido em 20 de setembro e casado com uma argentina, o general Humberto de Alencar Castelo Branco. A "ânsia topográfica" da integração nacional abandonava a pena e ganhava o espaço por meio de uma rede de micro-ondas, via satélite ou via Embratel. "[O] regime militar contribuiu para o desenvolvimento técnico da televisão, [que] foi usada para promover as ideias do regime autoritário" (MATTOS, 2005,

p. 35). A questão da integração do Rio Grande do Sul já não era um problema, pois o presidente da República só não foi um gaúcho durante a ditadura militar, no breve período de Castelo Branco.

Assim, para Costa e Silva, o caminho foi assumir a presidência da República. Para Teixeira, foi lançar em 1973 a canção *Presidente Médici*, elogiando-o. Já para Raul Ellwanger, a solução foi um pouco mais difícil: ele confirma que os festivais da televisão tinham uma influência muito importante para os músicos da época e que a TV Gaúcha também fez o seu Festival Sul-Brasileiro da Canção, em 1967, 1968 e 1969. Esse festival integrava a rede nacional da TV Excelsior. Ellwanger foi o segundo colocado na etapa regional de 1968, com a música “O gaúcho”, que dizia em um de seus versos: “pros milico trago estrago”. A música foi classificada para o Festival da Record de 1969, mas o músico, que já estava na clandestinidade, optou por não se expor e exilou-se no Chile logo depois (SCHMIDT, 2016). “O gaúcho” de Ellwanger ainda lembra Manuel Canho, apesar dos quase cem anos que os separam. A música de Ellwanger não fala em cavalos, mas nela o gaúcho está montado no pingo. Também há pingos de Alencar na tinta da esferográfica que fez o título e na ousadia que levou Ellwanger à decisão de ir ao centro do país.

O movimento de eixos com excentricidade sul

Foi nesse contexto que surgiu o Movimento Nativista no Rio Grande do Sul. “O Nativismo é um movimento predominantemente musical, desencadeado pela criação de festivais de cunho nativista na década de 1970” (JACKS, 2003, p. 44), que se opõe a algumas regras do movimento tradicionalista que limitam o seu alcance cultural. Em 1971, ocorreu o seu festival pioneiro, a *Califórnia da Canção Nativa*, em Uruguaiana, cidade situada na fronteira com a Argentina. Califórnia é uma palavra de origem grega que significa conjunto de coisas belas. A palavra chegou na América do Norte quando o português João Rodrigues

Cabrillo, a serviço da Espanha, assim denominou as terras que lá descobriu. No Rio Grande do Sul, foram primeiramente chamadas de califórnicas as incursões de Chico Pedro na Cisplatina para proteger das pressões do povo uruguaio os brasileiros que lá moravam. Depois, passou a designar corridas de mais de dois cavalos em cancha reta (JACKS, 2003, p. 52). A ideia que parece estar por trás desses eventos é a seguinte: se não é possível participar dos festivais do eixo Rio-São Paulo, cria-se o eixo Uruguaiana. O conceito se propagou de tal forma, que para o ano de 1987, praticamente no auge do nativismo, Nilda Jacks enumera 45 festivais nativistas no Rio Grande do Sul. (JACKS, 2003, p. 46).

O movimento foi um sucesso. Cada um desses festivais transformou-se em um eixo cultural local, ao redor do qual orbitava todo "um mercado de produção artística, [que ampliava] o espaço para seus poetas, compositores e músicos, gerando a profissionalização [...], o crescimento do mercado editorial [e] o aumento dos espaços para a cultura regional na mídia" (JACKS, 2003, p. 52). Ao despir-se de alguns matizes regionalistas do tradicionalismo, o movimento nativista começa a expressar-se de forma regional, principalmente no que diz respeito à noção de onde a ação cultural causa o seu efeito. No caso do nativismo, esse efeito alastrou-se por todo o estado, mas a semente de um processo de expansão além-fronteiras já tinha sido plantada.

A fronteira como um novo centro: a estética do frio

Ao (re)centrar-se sobre o estado em uma época em que o Brasil enfrentava um período de repressão, os gaúchos puderam ver na prática a seguinte situação: "As fronteiras culturais e políticas que dividem as regiões, e que, além disso, frequentemente se deslocaram no decorrer da História, não formam somente linhas de delimitação, mas também pontos de contato" (STÜBEN, 2013, p. 61). Nessa perspectiva, João Goulart foi para o Uruguai, Raul Ellwanger, para o Chile e depois para a Argentina, mostrando que em algumas situações o

estrangeiro oferece menos perigo do que o elemento nacional. Foi nesse contexto, mas não apenas por isso, que alguns festivais, destacadamente, o *Musicanto Sul-americano de Nativismo*, de Santa Rosa, abriram-se para uma temática que alcançasse toda a América Latina, movimentação que não foi unânime e rendeu muita polêmica (JACKS, 2003, p. 47).

Na décima edição da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, o jovem músico Vitor Ramil recebeu "uma das maiores vaias da história da Califórnia" pela premiação da música "Semeadura", na categoria Linha de Projeção Folclórica. A milonga composta em parceria com o letrista José Fogaça, além de apresentar um caráter inovador, tinha uma dimensão latino-americana e foi entendida como uma canção de protesto pela plateia conservadora (FONSECA, 2013, p. 23). Trata-se de um tema escrito para ser cantado na voz de Mercedes Sosa, que gravou a versão em espanhol, "Siembra", no disco *Será posible el Sur?*, em 1984 (FONSECA, 2013, p. 28). A letra da música fala em repartir o pão da vida, o campo e o mar. Mistura palavras em português e espanhol. Propõe um "novo tempo em que a paz e a fartura brotem das mãos". Diz que a guitarra é como um "cavalo que rasga o ventre da noite, beija o relâmpago e desafia os senhores da vida e da morte". "Minha terra, companheiro, é o meu arado semeando na escuridão um tempo de claridade". Efetivamente, surgia uma estrela que determinaria um novo sentido para o regionalismo gaúcho. Vitor Ramil, entretanto, não era uma luz isolada na cultura musical do Rio Grande do Sul. Irmão mais novo de Kleiton e Kledir, chegou a subir no palco aos 10 anos com os estudantes de engenharia que logo formariam o grupo musical *Almôndegas*. Destacou-se, porém, com carreira independente, de grande sucesso de crítica e um público fiel, mas bem distante dos números do "Rei do Disco". Em 24 de outubro de 1987, o jornal *Zero Hora* publicou uma entrevista com Kleiton Ramil, na qual ele fala sobre o conceito de *Estética do frio* que seria desenvolvido pelo irmão Vitor. A ideia surgira quando este morava no Rio de Janeiro. Certo dia, assistia no telejornal a comemoração de um carnaval fora de época no Nordeste brasileiro. A

reportagem mostrava milhares de pessoas seminuas cantando e dançando ao redor de uma caminhão de som. Logo em seguida, o apresentador mudava a entonação e passava a narrar a notícia sobre a chegada do frio no Sul. Um clima europeu. Imagens de campos cobertos de geada, águas congeladas, expectativa de neve na Serra e um chimarrão fumegando. Vitor sentiu-se um estrangeiro no Rio. Ele era do frio. Foi em termos semelhantes a esses que o músico explicou seu conceito estético em Genebra, cidade onde está o corpo de Jorge Luis Borges (RAMIL, 2004, p. 10), durante os eventos “Porto Alegre, un autre Brésil”, organizados em Paris e em Genebra no ano de 2004 (WREGERRASSIER, 2008, p. 188; RAMIL, 2004, p. 9-10).

Mas que música seria adequada à imagem do frio? A melhor resposta que o artista encontrou foi a milonga: "Assim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil" (RAMIL, 2004, p. 21). De origem controversa, o ritmo é chamado de "*blues de Montevideo* pelo compositor uruguaio Alfredo Zitarrosa". Para o argentino Atahualpa Yupanqui, podia ser tocada de múltiplas formas, e para Ramil representa "a expressão musical e poética do frio por excelência.". O vocábulo *milonga* tem origem africana, é o plural de *mulonga*, que significa "palavra" (RAMIL, 2004, p. 22).

No disco de 1997, *Ramilonga - A estética do frio*, Vitor Ramil explora esse significado. A primeira música tem o título do disco e é um neologismo que liga o nome do músico ao ritmo, aproveitando-se da contiguidade possível entre as duas palavras. A Literatura aproxima-se, assim, nas outras letras:

sete das onze faixas relacionam-se diretamente à literatura. Nelas são musicados um poema do português Fernando Pessoa ("Noite de São João"), um texto do folclore uruguaio (com o título de "Milonga"), passagens de um conto de João Simões Lopes Neto ("No manantial") e poemas de gaúchos menos lembrados, como Juca Ruivo ("Memórias dos bardos das ramadas") e João da Cunha Vargas ("Gaudério", "Deixando o pago", "Último pedido"). Com exceção do primeiro desses textos, que corresponde à terceira canção do Cd,

os demais formam um bloco compacto (faixas 6 a 11), no qual Vitor abre espaço ao dialogismo, interpretando e musicando vozes alheias que descrevem a realidade do pampa (WREGE-RASSIER, 2009, p. 113).

Mesmo o estrangeiro Fernando Pessoa parece sentir-se à vontade no pampa, que é colorido, ainda, com os sons asiático e árabe de instrumentos, como o sitar e o talba:

Ao utilizar, em *Ramilonga* - a estética do frio, o português padrão, o espanhol e o vocabulário gauchesco - que aliás é explicado em um glossário disponibilizado no seu site -, o criador evidencia o fundo e a forma regionais. No entanto, através do diálogo instaurado com um poeta e um prosador famosos, e com poetas conhecidos apenas regionalmente; através da utilização de instrumentos inusitados, que dão à milonga nova identidade; através da ênfase dada ao caráter nômade do gaúcho, que tão bem corresponde às experiências contemporâneas de nosso mundo globalizado; através da evocação do pampa e do universo urbano - Vitor Ramil imprime a seu trabalho um caráter universal que o faz atravessar as fronteiras. Como o gaúcho do século XXI de "Indo ao pampa", ele opera a reatualização da tradição, levando em suas andanças uma bagagem transcultural (WREGE RASSIER, 2009 p. 117).

Mas é no CD *délibáb*, de 2010, que Vitor Ramil eleva o aspecto regional da sua obra ao nível mais alto. O disco tem doze músicas. São seis poemas de Jorge Luis Borges, do livro *Para seis cuerdas* (FONSECA, 2013, p. 56), e seis de João da Cunha Vargas, do seu único e raro livro *Deixando o pago*, musicados por Vitor Ramil. As interpretações são essencialmente deste, cantando e tocando o violão de aço, e do argentino Carlos Moscardini, que toca o violão de nylon. A terceira música, "Milonga de los morenos", de Borges, tem a voz do baiano Caetano, e a última, "Pingo à sogá", de Vargas, não tem violão de nylon.

João da Cunha Vargas foi um poeta alegretense que "não passou das primeiras letras". "Ele mesmo costumava dizer que não era muito *manso de livros*" (SOARES, 1981, p. 9). Seus poemas apenas repetem "a poesia que o povo já fez, embora num cunho personalíssimo", e brotam "como em estado de pureza,

sem contaminações", "ditados pelo poeta a seus familiares ou retirados de gravadores, tais quais ele os dizia" para a publicação póstuma (SOARES, 1981, p. 9). Nascido em 1900, Vargas foi o típico gaúcho da "lida" e sabedoria campeiras. Seu vocabulário reflete isto. Sua poesia é a vida do gaúcho que José de Alencar quis descrever. Mais da metade dos vocábulos constantes no glossário do seu livro referem-se ou podem ser associados ao cavalo: são 39 de 74 palavras.

Já Jorge Luis Borges está na frente oposta. Para ele, *os gaúchos* "viveram seu destino como um sonho, sem saber quem eram ou o que eram". Cosmopolita, surrealista, seus animais dão um *Livro dos seres imaginários* (BORGES; GUERRERO, 1989), como o centauro, e seus pingos espalham-se pelo mundo em várias línguas, formam um caminho que se bifurca, de onde surgem três pontas como uma boleadeira. Ramil fez com que uma bola marcasse a milonga do Uruguai; a outra, o Rio Grande dele e de Vargas; e a terceira, a Buenos Aires de Borges e Moscardini. Assim, desenhou uma região, que não estava à margem de um centro, "mas no centro de uma outra história" (RAMIL, 2004, p. 28).

Um espelhismo para conclusão

A palavra *délibáb* nomeia um fenômeno da planície húngara, um tipo de miragem ou espelhismo que traz para perto paisagens que estão distantes. Vitor Ramil confirmou a existência do fenômeno em viagem que fez a Budapeste. Pesquisou a etimologia da palavra e descobriu que "déli" significa "do sul", e "báb" vem de "bába", ilusão. Ou seja, *délibáb* quer dizer a ilusão do Sul (FONSECA, 2013, p. 58).

Em *O gaúcho*, José de Alencar ficcionalizou o gaúcho para integrá-lo à nacionalidade brasileira. Recorreu à escassa pesquisa histórica sobre a personagem, seu ambiente e seus hábitos, para abrasileirar o tipo sulista.

Aproveitou o dialeto rio-grandense para singularizar o português falado no Brasil, tornando também o idioma brasileiro independente de Portugal. A nossa análise mostrou que, mesmo um "livro aparentemente plano, e sem dúvida medíocre" (CANDIDO, 2000, p. 207), pode suscitar questões de alguma profundidade. Foi o que se observou na ansiosa e contraditória tentativa de usar o regional com a finalidade de integração nacional, cujo resultado foi a delimitação de um tipo particular e complexo de categorização espaço-literária: quando a obra literária determina para si um espaço físico e conceitual que não existiam antes. *O Gaúcho* pode ser entendido como uma deformidade espaço-literária, porque faz uso do elemento regional com o fim de causar efeito na integração da nação. Mesmo assim, Alencar, a desacomodação causada por ele foi, talvez, um dos catalizadores das transformações literárias observadas no Rio Grande do Sul depois de 1870.

José de Alencar também acerta na escolha do cavalo como elemento da hipérbole regionalista para a obra. Considere-se que a rejeição ao estrangeiro e o uso de uma linguagem inovadora são decorrências naturais, dados os objetivos do romance já referidos. Mas a utilização do pinga para dar colorido ao texto é um ato discricionário do autor. Obviamente, não foi Alencar o primeiro a fazer tal relação na literatura, e ele mesmo mostra isso quando se refere ao "Bucéfalo de Alexandre, o Morzelo de César, e o Orélia do rei D. Rodrigo" (ALENCAR, 1978, p. 91). Ao vincular a imagem do gaúcho à do "centauro dos pampas", em uma publicação de âmbito nacional, ele conquistou a primazia de ser uma influência para todos os que depois utilizassem essa imagem. Ainda que, muitas vezes, a sua influência fosse a de uma desleitura, uma influência às avessas. No percurso que se analisou aqui, *O gaúcho* é sempre uma referência, mesmo que tomado de forma depreciativa, quer pela ideia artificial que idealizou do gaúcho, quer por ter sido escrita por um estranho ao Rio Grande do Sul.

Já Vitor Ramil começa a definir sua busca pelo regional gaúcho quando se descobre um estrangeiro fora da região do frio e elege a milonga como canal de expressão. Ao contrário de Alencar, não precisa fingir um gaúcho, pois ele é um gaúcho. Apesar disso, segue em busca de uma identidade humana ainda mais elementar para a região. Constrói essa identidade juntando à sua música um autor do cânone da literatura mundial, o escritor argentino Jorge Luis Borges, e um poeta praticamente desconhecido, João da Cunha Vargas. Em *délibáb*, essa montagem cria uma série de oposições intrínsecas na obra de Ramil. Borges e Vargas estão em pontos opostos da fronteira nacional. Um é homem da capital, de qualquer capital, o outro, do mais recôndito interior, Alegrete.

No que diz respeito ao Rio Grande do Sul, as obras de Ramil e Alencar também representam um conjunto de oposições, mas ao fim convergem. Os dois autores fazem uso de anagramas para expressar-se. Enquanto Ramil descreve sua cidade natal por meio da inversão das letras, que fazem de Pelotas, Satolep; Alencar personifica a América pelo anagrama Iracema. Casualmente Canho e Cunha, também são quase anagramas. O nome dos dois personagens são quase um espelhismo das vogais. A diferença é que em Cunha temos a primeira vogal de Canho espelhada rigorosamente, porém a segunda é espelhada pela próxima vogal. De certa forma, esta característica reflete as duas obras. Vitor Ramil encontrou o gaúcho enquanto ser humano. Alencar imaginou o gaúcho enquanto mito humano. E foi Ramil quem alcançou o objetivo de Alencar, quando uma fã paulista disse "ter sentido um aperto no peito, uma espécie de nostalgia do Rio Grande do Sul (que ela nem conhecia), de saudade de algo que não vivera" (FONSECA, 2013, p. 39). Os brasileiros do centro sentiam-se brasileiros também pelo Sul.

O álbum *délibáb* é uma síntese: contém "música, poesia, literatura, cinema, história e jornalismo" (FONSECA, 2013, p. 59). Ao se ouvir *délibáb* é possível

enxergar a distante imagem do romance de Alencar como num espelhismo de pingos e palavras - ou melhor - de pingos e milongas

Referências:

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978.

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. 1873. Disponível em: <http://http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000311.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2016.

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1872. t. I. Acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00015510#page/7/mode/1up. Acesso em: 31 jan. 2016.

ALENCAR, José (Martiniano) de. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro. Obras de ficção de José de Alencar*. Rio [de Janeiro]: José Olympio, 1951. v. XII. Disponível em: <<http://www.passeidireto.com/arquivo/1198919/bencao-paterna---prefacio-de-sonhos-do-iro---ja>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

ARENDDT, João Claudio. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria. *Revista da Anpoll*, Niterói, v. 1, n. 28, p. 175-194, 2010.

BARCIA, Pedro Luis. Hacia un concepto de la literatura regional. In: RIVERO, Gloria Videla de; CASTELLINO, Marta Elena (Ed.). *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004. p. 25-45.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais. O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BORGES, Jorge Luis, GUERRERRO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 6. ed. São Paulo: Globo, 1989.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Apontamentos para uma leitura de *O gaúcho*. In: ALENCAR, José de. *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1978. p. 5-9.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 117-146. Disponível em: http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf. Acesso em: 30 dez. 2015.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 200-211.

CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 97-105.

COUGO JUNIOR, Francisco Alcides. *Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)*. 2010. 221 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/24844>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Edição revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

FOGAÇA, José; RAMIL, Vitor. Semeadura. Intérpretes: Vitor Ramil e Grupo Tribo. In: 10. CALIFÓRNIA da canção nativa do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Discos Copacabana, 1982. Lado B, faixa 1.

FONSECA, Juarez. Casa, milonga, livro, canção, tempo, Satolep. In: RAMIL, Vitor. *Songbook*. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013. p. 15-77.

JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. 3. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

MAESTRI, Mário. O plano de guerra paraguaio em uma guerra assimétrica: 1865. *Revista Brasileira de História Militar*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 10, p. 23-52, abr. 2013. Disponível em: <<http://www.historiamilitar.com.br/artigo2RBHM10.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2016.

MARTINS, Cyro. Prefácio. In: *Sem rumo*. 4. ed. revisada. Porto Alegre: Movimento, 1985. p. 7-9.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a. v. 2.

MATTOS, Sérgio Augusto Soares. *História da televisão brasileira - uma visão econômica, social e política*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

POZENATO, José Clemente. Ausentes e presentes. In: RIBEIRO, Paulo. *Quando cai a neve no Brasil: crônicas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Pelotas: Satolep, 2004.

RAMIL, Vitor. *Songbook*. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

REIS, Nicole Isabel dos. "Quando ser 'povo' envergonha". O cinema popular de Teixeira na ótica de fãs e críticos. *Maguaré*, Bogotá, n. 23, p. 155-180,

2009. Disponível em: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/14977>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

RIBEIRO, Darcy. Brasis sulinos: gaúchos, matutos e gringos. In: _____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Paulo. *Quando cai a neve no Brasil: crônicas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

RIBEIRO, Paulo. *Vitrola dos ausentes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993

SCHMIDT, Marina. Raul Ellwanger relembra os hinos de uma geração. *Jornal do Comercio*, Porto Alegre, 22 mar. 2013. Disponível em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=119714>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOARES, Mozart Pereira. Poesia do natural. In: VARGAS, João da Cunha. *Deixando o pago: poemas xucros*. Porto Alegre: Grupo Habitasul, 1981. p. 9-10.

STÜBEN, Jens. Literatura regional e literatura na região. In: ARENDT, João Claudio; NEUMANN, Gerson Roberto. *Regionalismus - regionalismos: subsídios para um novo debate*. Caxias do Sul: Educs, 2013.

VARGAS, João da Cunha. *Deixando o pago: poemas xucros*. Porto Alegre: Grupo Habitasul, 1981.

VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento - O continente I*. 25. ed. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1949.

WREGG-RASSIER, Luciana. A problemática identitária na *Estética do frio*, de Vitor Ramil. *Antares*, Caxias do Sul, n. 1, p. 108-124, jan.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/303/263>>. Acesso em: 17 fev. 2016.

WREGG-RASSIER, Luciana. De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 32, p. 187-207, jul.-dez. 2008. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4845922.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2016.

Recebido em: 11 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.