

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

RAÍSSA MORAES

**O IMAGINÁRIO DO GAÚCHO NOS POEMAS MODERNISTAS DE
TYRTEU ROCHA VIANNA**

**CAXIAS DO SUL
2026**

RAÍSSA MORAES

**O IMAGINÁRIO DO GAÚCHO NOS POEMAS MODERNISTAS DE TYRTEU
ROCHA VIANNA**

Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras e Cultura pela Universidade
de Caxias do Sul.

Orientador: Dr. Douglas Ceccagno

**CAXIAS DO SUL
2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

M827i Moraes, Raíssa

O imaginário do gaúcho nos poemas modernistas de Tyrteu Rocha
Vianna [recurso eletrônico] / Raíssa Moraes. – 2026.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de
Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2026.

Orientação: Douglas Ceccagno.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Literatura sul-rio-grandense - Poesia - Crítica e interpretação. 2.
Vianna, Tyrteu Rocha, 1898-1963. 3. Gaúchos na literatura. 4. Modernismo
(Literatura). 5. Futurismo (Movimento literário). 6. Mito na literatura. I.
Ceccagno, Douglas, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 821.134.3(816.5)-1.09

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

O IMAGINÁRIO DO GAÚCHO NOS POEMAS MODERNISTAS DE TYRTEU ROCHA VIANNA

Raissa Moraes

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 18 de junho de 2026.

Banca Examinadora:

Dr. Douglas Ceccagno
Orientador
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristina Löff Knapp
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristine Fortes Lia
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro
Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Dedico esta pesquisa, primeiramente, aos meus pais, Maria e Pedro, que caminharam sob o sol ardente para que eu pudesse usufruir do frescor da sombra.

Aos meus irmãos mais velhos, Taís e Luan, que sempre estão de braços abertos para me acolher.

Ao meu doce, paciente e incrível namorado, Isaías, que acompanhou de perto minha jornada acadêmica e me impulsionou a continuar, principalmente nos momentos mais desafiadores.

Aos meus amigos, todos eles, com menção especial a Bianca e Igor, que estiveram ao meu lado durante minha jornada no Ensino Médio e permanecem comigo até hoje, após uma década; e Brenda e Franco, regalos que o Ensino Superior me concedeu, parceiros de desesperos, esperanças, risadas e cafés compartilhados ao longo do caminho.

Dedico este estudo, também, aos animais de estimação que preenchem minha vida: meus gatos e cachorros. Sem vocês, as noites passadas em claro teriam sido muito mais silenciosas e menos acolhedoras.

Agradeço à CAPES pelo incentivo à pesquisa, cuja bolsa tornou possível não apenas a permanência neste percurso, mas também o próprio horizonte do mestrado, que antes me parecia distante. Estendo minha gratidão ao Programa Universidade para Todos (PROUNI), que me concedeu a oportunidade de atravessar a graduação com tranquilidade e com a dedicação que os estudos exigem. Sem essas políticas de acesso e permanência, muitos sonhos acadêmicos permaneceriam apenas no campo da imaginação.

Por último, mas não menos importante, dedico esta pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul e aos seus docentes, que sempre demonstraram paciência, escuta atenta e compreensão ao longo de minha trajetória. Agradeço especialmente ao meu orientador, Professor Douglas Ceccagno, pela sensibilidade, pelas ótimas dicas de livros e discos e pelas conversas criativas e empolgantes. Em meio às dificuldades do percurso acadêmico, encontrei neste espaço o acolhimento humano.

Críticos
Passadistas
Tende piedade amém
Destes
Oswaldandradeanos
Futurismismos
Poupai-os do manejável porrete
Critical
Lembraí-vos sempre ao lê-los
Deste pedido introdutorial amém de novo
E de que a liberdade de fazer versos
Nestes Brasis
Não foi regulada pela lei Adolfo Gordo

Tyrteu Rocha Vianna, Saco de Viagem

RESUMO

Esta dissertação analisa a construção do imaginário do gaúcho e do Rio Grande do Sul na obra *Saco de Viagem*, publicada pela primeira vez em 1928 por Tyrteu Rocha Vianna, a partir dos símbolos presentes nos poemas e de suas relações com o contexto literário, político e social do início do século XX. Considerando o cenário do Modernismo sul-rio-grandense, fortemente marcado pela permanência de traços regionalistas e simbolistas, investiga-se a poética de Tyrteu, cuja produção se aproxima mais intensamente das propostas estéticas das vanguardas europeias, sobretudo do Futurismo. A pesquisa discute de que maneira a obra representa a figura do gaúcho, a vida no campo e na cidade e as transformações sociais do período, de modo a evidenciar, por meio do estudo das características do Futurismo e dos símbolos do imaginário social, questões relacionadas à modernização, às desigualdades sociais, às disputas políticas e aos valores morais presentes na sociedade sul-rio-grandense. O estudo fundamenta-se na teoria do imaginário social, especialmente a partir das contribuições de Bronislaw Baczko, Michel Maffesoli, Gilbert Durand, Cornelius Castoriadis e Juremir Machado da Silva. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de análise interpretativa, ancorada, também, em estudos sobre Modernismo, Regionalismo, Futurismo e literatura sul-rio-grandense.

Palavras-chave: Tyrteu Rocha Vianna; Imaginário Social; Mito do Gaúcho; Modernismo; Futurismo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the construction of the imaginary surrounding the gaúcho and the state of Rio Grande do Sul in *Saco de Viagem*, first published in 1928 by Tyrteu Rocha Vianna, through the symbols present in the poems and their relations to the literary, political, and social context of the early twentieth century. Considering the context of Modernism in Rio Grande do Sul, strongly marked by the persistence of regionalist and symbolist traits, the study investigates Tyrteu's poetics, whose production more intensely approaches the aesthetic proposals of the European avant-gardes, especially Futurism. The research discusses how the work represents the figure of the gaúcho, rural and urban life, and the social transformations of the period, thereby highlighting, through the study of the characteristics of Futurism and the symbols of the social imaginary, issues related to modernization, social inequalities, political disputes, and moral values present in the society of Rio Grande do Sul. The study is grounded in the theory of the social imaginary, particularly through the contributions of Bronislaw Baczko, Michel Maffesoli, Gilbert Durand, Cornelius Castoriadis and Juremir Machado da Silva. This is a bibliographical study based on interpretative analysis and also supported by studies on Modernism, Regionalism, Futurism, and the literature of Rio Grande do Sul.

Keywords: Tyrteu Rocha Vianna; Social Imaginary; Myth of the Gaúcho; Modernism; Futurism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro Saco de Viagem, de Tyrteu Rocha Vianna.....	12
--	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ocorrência de neologismos na obra Saco de Viagem.....	82
Tabela 2 – Ocorrência de termos em língua estrangeira na obra Saco de Viagem.....	87

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
2 UM GAÚCHO FUTURISTA.....	18
2.1 CONTEXTO POLÍTICO-LITERÁRIO.....	19
2.2 TYRTEU ROCHA VIANNA.....	29
2.3 O FUTURISMO DE TYRTEU.....	32
3 O IMAGINÁRIO SUL-RIO-GRANDENSE.....	46
3.1 OPERADORES DO IMAGINÁRIO: SÍMBOLO E MITO.....	52
3.2 O MITO DO GAÚCHO.....	57
4 IMAGINÁRIO SOCIAL EM SACO DE VIAGEM.....	75
4.1 FUTURISMO NO RIO GRANDE DO SUL.....	77
4.2 O GAÚCHO NO CAMPO E NA CIDADE.....	96
4.3 QUESTÕES POLÍTICAS E VALORES MORAIS.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS.....	131

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O início do século XX, no Rio Grande do Sul, foi marcado por conflitos que determinariam os rumos da economia e da vida política no estado em seus anos seguintes. Ainda a colher os efeitos da Revolução Farroupilha (1835-1845), da Revolução Federalista, conhecida por sua disputa entre maragatos e pica-paus, de 1893 a 1895, e da crise da pecuária gaúcha registrada após esse embate, o território foi, novamente, palco da disputa conhecida por Revolução de 23.

Em 1922, Borges de Medeiros, concorrendo ao seu quinto mandato para a presidência do estado, vence a eleição. A Revolução de 23 ocorre quando, no ano de 1923, Joaquim Francisco de Assis Brasil e outros revolucionários organizam-se contra Borges e seus apoiadores. Os dois grandes grupos adversários permaneciam os mesmos. Na Revolução, no entanto, os antigos “pica-paus” passaram a ser representados pelos chimangos, que se utilizavam de lenços brancos para serem distinguidos dos outros, os lenços vermelhos.

Um exemplo da produção literária da época, fortemente vinculada à situação do governo do estado, é o poema *Antônio Chimango* (1915), de Amaro Juvenal, pseudônimo de Ramiro Barcelos. Trata-se de uma sátira a Borges de Medeiros, ridicularizado na figura de Antônio Chimango. O pseudônimo Amaro Juvenal homenageia o escritor romano que criticou os costumes políticos de sua época; o título do livro lembra uma ave de rapina que se alimenta de bichinhos e se aproveita de carniça – referindo-se ao Presidente do Estado –; e a estância de São Pedro é o próprio Rio Grande do Sul (Sachet, 1989).

Desse período da República Velha Gaúcha, em maior parte governado por Borges de Medeiros, é importante destacar os primeiros 20 anos do século XX. A poesia simbolista produzida no Rio Grande do Sul durante essa época, como pontua Zilberman (1992), motivou o reconhecimento nacional do estado, com os poetas Felipe D’Oliveira, Alceu Wamosy, Eduardo Guimaraens e Álvaro Moreyra. Outros autores perpetuaram a influência da escola nos anos seguintes, como é o caso de Theodomiro Tostes, Augusto Meyer, Reynaldo Moura e Mário Quintana.

Segundo Zilberman (1992), esse grupo simbolista assumiu sua identidade por meio de aspectos como o alto nível das obras – que foi reconhecido pela crítica brasileira –, a permanência de sua estética na trajetória da literatura sul-rio-grandense e a ausência de referências à realidade da época. Porém, mesmo com esta última característica, referências ao ambiente não deixaram de aparecer nos textos desses autores, já que a exaltação da natureza revelava a ressonância poética da paisagem regional.

No que se refere ao movimento modernista no RS, herdeiro dessa forte tradição simbolista, a produção literária do estado só começou a aparecer dois anos depois da Semana de Arte Moderna. Essa adesão tardia poderia ser explicada, justamente, pela Revolução de 23, que abalou ainda mais o estado gaúcho já traumatizado pela guerra civil de 1893-1895. Aos poucos, apareceram textos na imprensa e livros que iam modelando um movimento renovador na literatura, nas artes e na política. O Rio Grande do Sul, nesse período, foi bem representado pelos autointitulados “novos” autores gaúchos, alguns egressos do Simbolismo, como Augusto Meyer, Ruy Cirne de Lima e Olmiro Azevedo, com obras consideradas intensamente modernistas, de acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite (2022).

Mas o Modernismo não significou uma ruptura na tradição literária regionalista do estado. Leite (1978, p. 22, grifos da autora) escreve que “*houve e não houve Modernismo no Rio Grande do Sul*. Se a afirmação se sustenta nos fatos enumerados, a negação se apoia no fracasso do projeto renovador da prosa e no caráter diluidor da poesia”. Isso não significa que a autora apoiasse a exaltação do Modernismo em detrimento do Gauchismo; ela dá ênfase, na verdade, à ideia de que os escritores poderiam ter utilizado o Modernismo como forma de superação e de ruptura em relação aos modelos “cristalizados ideologicamente”, de forma a produzir uma arte mais aberta, mais poética e mais resistente (1978, p. 23). Leite oferece-nos, ainda, algumas considerações quanto às características do movimento modernista no RS:

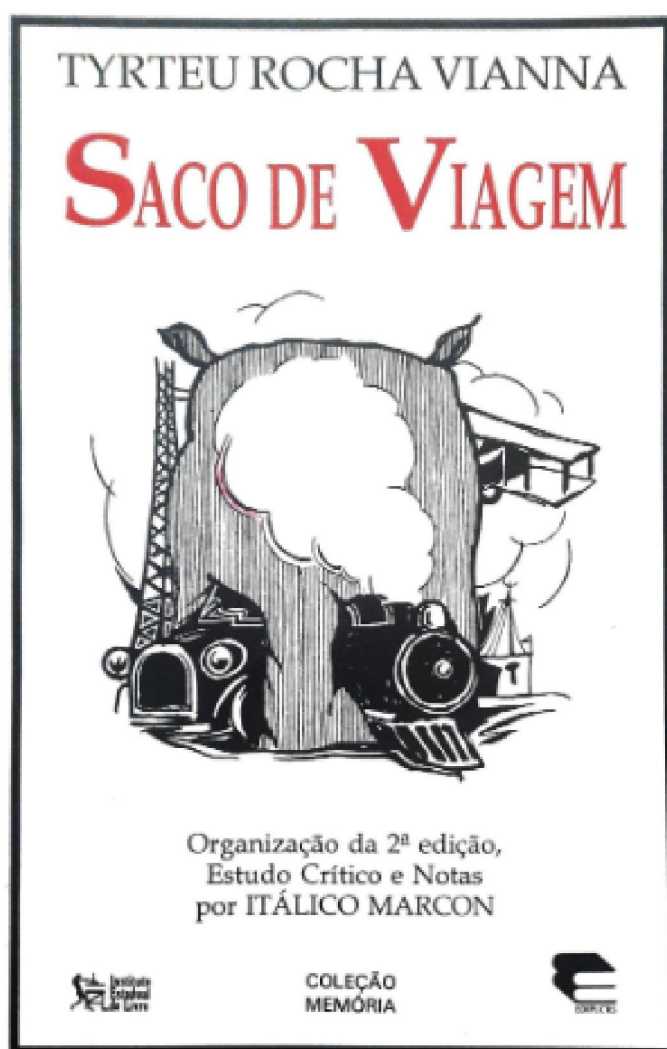
O modernismo regionalista e simbolista do Rio Grande seria, assim, fruto do mergulho na tradição, com base na retomada da cultura popular, oral, recontando a seu modo mitos e lendas, para criar uma nova sintonia com a natureza e as pessoas que habitam as diferentes regiões da “terra gaúcha”, como esse primeiro tempo modernista tentou expressar. (Leite, 2022, p. 208).

Nesse contexto, surge, em 1928, a obra *Saco de Viagem*, de Tyrteu Rocha Vianna. De acordo com Itálico Marcon (1993), o Modernismo rio-grandense, nesse período, encontrava-se em sua Fase Heroica (1922-1930): de um lado, o grupo dos *novos*, vinculado ao Regionalismo *ortodoxo* – característica atribuída por Marcon – e ao Simbolismo, composto por Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Vargas Netto, Ruy Cirne Lima, Olmiro de Azevedo, Ernani Fornari e Paulo de Gouvêa; do outro, o *revolucionário*, composto por Tyrteu. Segundo Leite (2022), em 1928 surgem, também, os últimos livros dos então integrantes do grupo dos novos. Nesse ano, era possível considerar o movimento modernista do Rio Grande do Sul como consolidado, mas essa consolidação não contava com as contribuições de Tyrteu, já que o poeta estava desvinculado do grupo de escritores da região.

Marcon (1993, p. 17) define a obra de Tyrteu como “uma poética da radicalidade”, por ser mais visceralmente ligada ao credo estético da Semana de Arte Moderna de São Paulo de

1922, e por ter características mais críticas que idealistas, explorando o lado cômico e ridículo, mas real, de uma sociedade em decadência, tanto em seu âmbito urbano quanto rural. Ele define o poeta como revolucionário porque, para além do regionalismo, Tyrteu inseriu elementos futuristas na capa de sua obra, que foge do clichê e não exhibe motivos estáticos ligados à terra gaúcha: o pampa, as coxilhas, o gado e a uva (Marcon, 1993). Em vez disso, a capa de *Saco de Viagem* apresenta um trem a vapor, um avião, a dianteira de um automóvel, um navio e uma torre, todos inseridos em um emaranhado unificado por um saco em frente a uma nuvem de poeira.

Figura 1 – Capa do livro *Saco de Viagem*, de Tyrteu Rocha Vianna



Fonte: Vianna, 1993.

Por isso, esta pesquisa busca possibilitar uma compreensão mais aprofundada da poética de Tyrteu, em uma tentativa de ampliar o reconhecimento da contribuição do autor

para a historiografia do Modernismo gaúcho, de modo a trazer seu nome à tona e destacar sua singularidade para o panorama literário sul-rio-grandense de sua época. *Saco de Viagem* apresenta-se, também, como um terreno fértil para que sejam exploradas questões do imaginário social do Rio Grande do Sul, em seus âmbitos urbano e rural, durante as primeiras décadas do século XX, além de possibilitar a compreensão da figura do gaúcho, ou do mito do gaúcho, a partir de uma análise ancorada na teoria do imaginário social.

Uma das motivações desta pesquisa se formula a partir da ideia de que a obra se mostra como bastante diversa em relação às obras contemporâneas a ela, já que explora temas presentes no Modernismo de São Paulo, enquanto já havia um cenário do Modernismo sul-rio-grandense em vigor e bem delineado, composto por escritores que carregavam forte tradição regionalista em suas obras. Nesse aspecto, é importante ressaltar que o autor se diferenciava de seus contemporâneos gaúchos em relação ao seu estilo e ao modo como abordava tópicos políticos e sociais em seus poemas.

A obra se diferencia no cenário sul-rio-grandense do início do século XX por apresentar estética futurista, constituindo-se a partir de traços de humor, criação de neologismos, trabalhando temas políticos e sociais. Ou seja, *Saco de Viagem* é uma obra que apresenta estética futurista em um período que se caracteriza predominantemente por uma literatura modernista no estado – com obras cuja estética não abre mão de traços fortemente regionalistas –, o que se mostra como um fator que motiva uma análise acerca do contexto político-literário.

Quanto à fortuna crítica da obra, Donaldo Schüller, professor, escritor e ensaísta sulino, considera o poeta fundamental para a modernidade gaúcha. Em seu livro *A poesia no Rio Grande do Sul* (1982), no capítulo destinado a Tyrteu, o autor escreve que “ao contrário do costume rio-grandense de inovar sem alarde, Tyrteu ataca, nas primeiras páginas, em prosa e verso, os críticos passadistas que atribuem as ousadias dos novos à imaturidade.” (Schüller, 1982, p. 151).

Antônio Holfeldt também não se absteve do contato com as criações do poeta e expressou seu ponto de vista acerca da edição fac-similada da antologia, preparada por Itálico Marcon, em uma publicação para o Jornal do Comércio, em janeiro de 1994:

O ano editorial de 1993, no que tange ao Rio Grande do Sul, sem dúvida ficará marcado por um lançamento editorial que, sem alcançar maior repercussão no momento, tende a transformar-se em acontecimento fundamental em futuro muito próximo. Refiro-me à publicação, em segunda edição (a primeira é de 1928!) do livro de poemas denominado *Saco de Viagem*, de Tyrteu da Rocha Vianna. (Holfeldt, 1994, s.p.).

Pouco depois dessa publicação, em 1995, Marco Aurélio Biermann Pinto defende, na Universidade Federal de Santa Maria, a dissertação intitulada “Oswaldandradeanos futurismismos: a poética de vanguarda em Tyrteu Rocha Vianna”. Seu trabalho apresenta a obra de Tyrteu como uma poética alinhada com o programa moderno-futurista.¹

Além destes, a pesquisadora Manuela Matté (2013) colocou o autor em evidência em uma análise publicada na comunicação “Poesia e Modernismo no Rio Grande Do Sul”; Regina Zilberman escreveu o capítulo “Futurismo com Regionalismo: a poesia de Tyrteu Rocha Vianna” (2018), presente no livro *100 Futurismo*; e Ligia Chiappini Moraes Leite pontuou as semelhanças entre Tyrteu e Oswald de Andrade no artigo “Modernismo, Simbolismo e Regionalismo: a antropofagia particular dos ‘novos’ no Rio Grande do Sul” (2022). Também em 2022, Luís Augusto Fischer publica o artigo “Modernismos, no Plural”, postulando a tese de que o emprego do termo Modernismo no Brasil precisa ser revisto, uma vez que ele foi *privatizado* pela crítica e pela historiografia dominantes para designar a obra e as ideias apresentadas por autores e críticos paulistas ligados à Semana de Arte Moderna de 1922, em particular Mário de Andrade, e cita dois casos modernistas em Porto Alegre: Tyrteu Rocha Vianna e Ernani Fornari.

Com base nas motivações desta pesquisa, o problema que a norteia constitui-se da seguinte maneira: tendo em vista que Tyrteu Rocha Vianna, em sua antologia poética *Saco de Viagem* (1993), escreve sobre o gaúcho, a lida no campo e a vida na cidade, com todas as suas mazelas políticas e sociais, de que forma a obra representa o gaúcho e a vida no Rio Grande do Sul no início do século XX?

O objetivo geral da dissertação é analisar a construção do imaginário do gaúcho e do Rio Grande do Sul na antologia poética *Saco de Viagem* (1928), de Tyrteu Rocha Vianna, a partir dos símbolos presentes na obra. São levadas em conta as características do Modernismo sul-rio-grandense, bastante caracterizado pela poética regionalista do grupo dos *novos*, de maneira a evidenciar a presença de Tyrteu, poeta pouco conhecido, no cenário literário de sua época. Os objetivos específicos são: a) apresentar a vida e a obra de Tyrteu Rocha Vianna; b) detalhar as características do Futurismo na obra do autor; c) discutir o contexto sócio-histórico e literário da época da publicação do livro; d) questionar a construção do mito do gaúcho herói na literatura sul-rio-grandense; e) analisar o imaginário do gaúcho nos poemas de Tyrteu

¹ Informação encontrada em arquivo referente às dissertações da Universidade Federal de Santa Maria defendidas no ano de 1995: KUREK, Edi Lourdes da Rosa Vivian, et al. Dissertações Defendidas no Ano de 1995. **Letras** 25 (2002): 97-99. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11866/7293>. Acesso em: 09 nov. 2025.

Rocha Vianna, a partir de três categorias de análise: a estética futurista, o imaginário do campo e da cidade e as questões político-sociais.

Esta pesquisa caracteriza-se como um estudo bibliográfico, a partir de textos da teoria do imaginário social, além de referencial sobre as vanguardas europeias e sobre o período modernista brasileiro e sul-rio-grandense. Para isso, é utilizado o método de análise interpretativa, devido ao fato de que se pretende analisar a obra poética de Tyrteu de acordo com a teoria do imaginário social.

Para elucidar de modo mais conciso os traços relacionados aos períodos literários que constituem a obra, é feita uma perquirição acerca das vanguardas europeias no que concerne ao Modernismo e ao Futurismo de Marinetti – que valorizava a velocidade, o movimento, e exaltava a tecnologia, além de outros motivos relacionados às características da Segunda Revolução Industrial. O apoio teórico inclui o livro *Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro* (1997), de Gilberto Mendonça Teles; *Literatura no Rio Grande do Sul* (1992), de Regina Zilberman; *Regionalismo e Modernismo* (1978), de Ligia Chiappini Moraes Leite; e *Poesia Russa Moderna* (1985), de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman.

É importante ressaltar que, por mais que o poeta seja considerado revolucionário por Marcon (1993), justamente por essas atribuições futuristas, há também um motivo pelo qual o grupo dos novos enaltece o regionalismo. Quanto a isso, Bosi (1994, p. 344) escreve, em relação ao movimento no Rio Grande do Sul, que:

Em Porto Alegre configurou-se um grupo cuja melhor produção resultaria de uma síntese das inovações modernas e do respeito à cultura gaúcha. É o que se depreende da leitura de Augusto Meyer a partir de *Giraluz* (poemas, 1928) e de típicos regionalistas modernos como Pedro Vergara, Vargas Netto e Manuelito de Ornelas.

A esse respeito, aproveita-se para pontuar que o autor Augusto Meyer, por meio de uma crônica publicada no Jornal *O Globo*, escreve que, antes de defender a brasilidade da criação literária, traço forte do Modernismo, os autores gaúchos deveriam ser gaúchos, afirmando a necessidade de serem locais antes de serem nacionais (Silva; Arendt, 2019). Ou seja, não se aborda, nesta pesquisa, uma relação de oposição entre Tyrteu e o grupo dos novos – em que estes são considerados ortodoxos, enquanto Tyrteu é considerado revolucionário – devido ao fato de que seguem caminhos diferentes em suas obras. Vê-se, em *Saco de Viagem* (1993), uma outra face do regionalismo – outra, mas sem o julgo de ser mais relevante ou importante – a partir da qual o autor explorou a paisagem urbana da campanha, colhendo suas mazelas e desigualdades sociais.

Para essa contextualização, serve como base o estudo da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, que em seu livro *A República Velha Gaúcha* (1980) busca captar o processo de transformação e reatualização estrutural que se deu no Rio Grande do Sul em sua fase que compreende o período de 1890 a 1930. De acordo com Pesavento (1980), esse recorte de 40 anos, que abrangeu tanto o momento da mudança da monarquia para a república quanto o período que se estende até o ano de 1930, constituiu uma fase crucial para a estruturação de condições necessárias para o desenvolvimento do capitalismo no RS. O grupo detentor dos meios de produção da principal atividade econômica do estado e, portanto, classe dominante, era aquele ligado à pecuária, atividade que se constitui como objeto de assunto recorrente na poética de Tyrteu.

Para compreender melhor a obra em seu contexto, utiliza-se a teoria do imaginário social, isso porque não se pode traduzir os símbolos presentes nos poemas, mas é possível que eles sejam compreendidos devido ao fato de que o imaginário, que é formado pelas expectativas e temores coletivos, corresponde ao encontro entre o inconsciente coletivo e a cultura de um grupo social. É ainda, segundo Maffesoli (2001, p. 75), o estado de espírito que caracteriza um povo, “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. Além disso, constitui-se como coletivo porque ultrapassa o indivíduo:

Pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual. (Maffesoli, 2001, p. 76).

É por meio de seus imaginários sociais que uma coletividade cria a sua identidade, de forma a elaborar uma representação de si, estabelecer uma distribuição de papéis sociais, exprimir e impor crenças comuns e construir uma espécie de código de comportamento. Isso porque o imaginário social de uma comunidade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos reais ou potenciais (Baczko, 1985).

Nesse sentido, Bronislaw Baczko (1985) escreve que é através da produção dos discursos que o imaginário se torna inteligível, porque é nos discursos e pelos discursos que se efetua a reunião das representações coletivas numa linguagem, devido ao fato de que os signos, quando investidos pelo imaginário, podem corresponder a outros tantos símbolos. A função do símbolo não é apenas instituir uma classificação, mas também introduzir valores, de maneira a modelar os comportamentos individuais e coletivos e indicar as possibilidades de êxito dos seus empreendimentos, além de que os mais estáveis dos símbolos ancoram-se

em necessidades profundas e acabam por tornar-se razão de existir e agir para os indivíduos e para os grupos sociais.

Desse modo, para que se possa compreender a implicação da teoria do imaginário social na poética de Tyrteu Rocha Vianna, é necessário que se analise os símbolos presentes nos poemas a partir do texto “Imaginação Social” (1985), de Baczko; da entrevista “O imaginário é uma realidade” (2001), de Maffesoli; dos livros *O Imaginário* (2001) e *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012), de Durand; de *A instituição imaginária da sociedade* (1982), de Cornelius Castoriadis; e de *As tecnologias do imaginário* (2003), de Juremir Machado da Silva.

Esses símbolos são majoritariamente sobre a vida no campo e na cidade, com a inserção de algumas questões políticas e de questões relacionadas à dureza do amadurecimento. A partir dessa teoria, também se explora o mito do gaúcho na poética de Tyrteu, que se apresenta como uma figura de muitas qualidades, mas também de muitos defeitos.

A análise poético-literária da obra tem como aporte os estudos de Massaud Moisés, com *Criação literária: poesia* (1987), e de Norma Goldstein, com *Versos, sons, ritmos* (2005). A base para o estudo da poética modernista no Rio Grande do Sul é constituída pelas obras *Regionalismo e Modernismo* (1978), de Ligia Chiappini Moraes Leite; *A poesia no Rio Grande do Sul* (1982), de Donaldo Schüller; *A literatura no Rio Grande do Sul* (1992), de Regina Zilberman; *Notícia do Rio Grande: literatura* (1994), de Guilhermino Cesar; e *Literatura Gaúcha* (2004), de Luís Augusto Fischer.

A organização dos capítulos da dissertação contempla, primeiramente, uma biografia de Tyrteu Rocha Vianna, um panorama dos debates literários e obras de destaque desde a Revolução Farroupilha (1835-1845) até a Revolução de 23, com uma contextualização político-literária. Propõe-se, em seguida, uma abordagem das vanguardas europeias, com destaque para o Futurismo, de maneira a evidenciá-lo na poética de Tyrteu. O Modernismo é explorado a partir de suas características nacionais e, depois, regionais, no que diz respeito ao cenário do movimento no Rio Grande do Sul.

As teorias do imaginário são destacadas no capítulo relacionado ao imaginário social e ao mito do gaúcho. Por fim, o capítulo referente à análise da obra é trabalhado à luz da teoria do imaginário social e das características do Modernismo.

2 UM GAÚCHO FUTURISTA

O período que abrange o final do século XIX e o início do século XX é marcado por fortes transformações tecnológicas sem precedentes, como a crescente industrialização, a popularização do automóvel, os progressos da aviação e as descobertas científicas, que influenciaram diretamente o andamento da arte e da literatura. Nesse cenário, o Futurismo surge como a primeira entre as vanguardas artísticas que procuraram romper com as tradições estabelecidas na arte. Alinhado à estética da velocidade, do dinamismo das máquinas e da modernidade, o movimento surgiu em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista por Filippo Tommaso Marinetti, em Paris. Embora sua origem tenha se dado na França, seus objetivos estavam todos voltados para a Itália, onde o movimento conheceu seus dias de glória política e literária (Teles, 1997).

Entre seus ideais, é importante ressaltar que o Futurismo pregou a destruição do passado e dos meios tradicionais de expressão literária, de modo que rompeu com a cadeia sintática para que as relações entre as palavras passassem a se fazer através de analogias. Muito próximos a ele surgiram o expressionismo alemão e o modernismo francês – este último caracterizado pelo cubismo, principalmente.

O movimento, com inúmeros manifestos sobre literatura, pintura, escultura, música, arte mecânica, além de outras questões levantadas por seu idealizador, exerceu influência em quase todas as literaturas modernas, mesmo quando negadas, como é o caso dos primeiros escritores modernistas brasileiros (Teles, 1997). O ano de mais importância para o Futurismo é o de 1913, porque compreende o período em que Marinetti lança o maior número de manifestos, como o da política e o da imaginação sem fios e palavras em liberdade. Segundo Teles (1997), nesse mesmo ano, registram-se as adesões de Papini e de Soffici ao movimento, além de que Apollinaire, líder do cubismo francês, lança em Paris o seu manifesto “Antitradição futurista”, por ter se deixado atrair pelos ideais de Marinetti.

Mesmo tendo se difundido primeiramente na Europa, seu continente de origem, o Futurismo manifestou-se em países como o Brasil e a Rússia; neste último, surgido em um contexto pré-Revolução Russa, foi impulsionado por poetas como Maiakóvski e Khlébnikov. Entre os russos, o Futurismo desenvolveu-se, no entanto, a ponto de adquirir características próprias e se transformar no Cubo-Futurismo, isso porque as obras mesclavam literatura e artes visuais, de modo a fundir elementos cubistas e elementos futuristas.

No Brasil, mesmo com a tardia repercussão do Futurismo, a proposta de renovação das letras e das artes acabou tomando para si alguns aspectos futuristas – apesar da recusa dos

escritores em concordar com a ideologia desse movimento, por estar ligado a ideais reacionários e ao fascismo. Dessa forma, apesar das características políticas, concepções como a destruição do passado e culto ao futuro acabaram vindo ao encontro dos propósitos modernistas dos escritores paulistas.

Os futuristas de São Paulo – isto é, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, que são futuristas no sentido largo que abrange aquilo que é atual, ousado, e não no sentido dogmático do movimento – se esforçaram, nos anos seguintes, para divulgar seu programa para além das fronteiras daquela cidade. Tanto que, em 1925, Guilherme de Almeida chega a Porto Alegre, a capital gaúcha, com o objetivo de pronunciar conferências sobre o projeto de renovação das letras nacionais, e é acolhido por intelectuais como Augusto Meyer e Ruy Cirne Lima (Zilberman, 2018). Um dos autores que se beneficia dessa influência futurista é Tyrteu Rocha Vianna, cuja capa de seu livro *Saco de Viagem* (1928) já evidencia traços marinettianos que exaltam movimento, velocidade e modernidade.

Quando Tyrteu Rocha Vianna manifesta, em seu livro, a adesão ao Futurismo, o movimento já tinha perdido seu impacto inicial entre os brasileiros. Isso também se dá devido à visita de Marinetti ao Brasil, em 1926, que parece ter oportunizado a ruptura do grupo paulista com a poética que ele representava. O fundador do Futurismo não portava, na ocasião, nenhuma novidade (Fabris, 1998), e limitava-se a repetir os mesmos argumentos divulgados desde seu manifesto, em 1909, de modo a apegar-se saudosamente ao momento heroico de seu movimento e esquecer-se de olhar para possíveis novos êxitos. Segundo Annateresa Fabris (1998, p. 139), “os manifestos que aqui publica, as conferências, as entrevistas, estão repletos de chavões ou preocupados com a justificação do fascismo, fato que acaba por provocar incidentes na segunda noitada no Rio de Janeiro”. A obra de Tyrteu, entretanto, mantém-se particularizada por referir, em seus versos, o cotidiano das cidades pequenas e da lida no campo, e por “posicionar-se diante dos fatos do presente e depois sobre os desmandos a que assiste”, de modo a expor a vida moderna rural sem idealizá-la, mas a atualizá-la (Zilberman, 2018, p. 630).

2.1 CONTEXTO POLÍTICO-LITERÁRIO

O Rio Grande do Sul, desde os seus primórdios, teve uma formação histórica que, por um lado, era balizada pelo caráter fronteiriço que lhe proporcionou um contorno guerreiro e militarizado e, por outro, pela riqueza da pecuária. O estado integrou-se tardiamente ao território português na América, tanto que a apropriação econômico-militar na região se deu

somente no século XVIII, como área secundária, na dependência do setor colonial de exportação, segundo Sandra Jatahy Pesavento (1980).

De acordo com a autora, um dos elementos que elevou a rentabilidade da pecuária no RS no século XVIII foi a implementação do processo de salgamento de carne, que forneceu ao estado seu principal produto comerciável. Outro importante ponto para a economia colonial de gênero de lavouras de subsistência do estado foi a vinda do imigrante europeu, no século XIX, que incrementou uma atividade agrícola comercial especializada que se dirigia ao mercado interno do país. Desse modo, ao iniciar o século XIX, o RS já tinha seu perfil básico definido: “uma economia mercantilizada e fornecedora do mercado interno brasileiro e uma sociedade militarizada que se forjava nas lutas contínuas com os castelhanos.” (Pesavento, 1986, p. 23). Intensificou-se, porém, a presença das relações escravistas de produção, movidas pela rentabilidade da atividade charqueadora, de acordo com a autora.

Pesavento (1986) ressalta que a visão tradicional da historiografia gaúcha apresenta a sociedade como democrática e igualitária: segundo essa visão, no Rio Grande do Sul, ao negro era dado um tratamento brando e os senhores trabalhavam tanto quanto seus escravos e peões; não havia hierarquias nem privilégios, mas, ao contrário, camaradagem e hábitos fraternais. A tentativa dessa visão – que corresponde à classe dominante agropecuarista do estado – é de supor a inexistência de conflitos sociais e de mecanismos de dominação na sociedade gaúcha.

Algumas formas mais elaboradas dessa tendência chegaram a pontuar que o RS ignorou as oligarquias civis e militares, como é o caso de *Capitania d’El Rey* (publicado em 1964), de Moysés Vellillo, ou a afirmar que havia uma interpenetração das duas classes rurais, ou seja, a senhoril e a servil, como em *Populações meridionais do Brasil* (publicado em 2005), de Oliveira Viana (Pesavento, 1986).

A realidade é que o escravizado foi a principal mão-de-obra da charqueada e, enquanto perduraram os conflitos locais armados, essa população dominada da campanha foi essencial também para as lutas, de modo que cada senhor arregimentava seus homens, armava-os e punha-os a lutar em prol dos interesses da classe dominante (Pesavento, 1986). É o caso da Revolução Farroupilha, que ocorreu entre 1835 e 1845 no estado. Este é o episódio que fez com que o Rio Grande do Sul tivesse sua inserção mais clara na História do Brasil, já que é o acontecimento mais comumente lembrado em termos de história envolvendo o RS. Questões relacionadas ao oferecimento de uma “paz honrosa” ao final da guerra foram elementos fortes para a construção do mito ou para a idealização do movimento, porque,

“para a historiografia tradicional, a Revolução Farroupilha tornou-se o símbolo do espírito de bravura do povo gaúcho e de suas ‘tendências libertárias’” (Pesavento, 1986, p. 8).

A Revolução começou a partir de um contexto de inconformidade dos rio-grandenses – principalmente as oligarquias locais – em relação à centralização política e administrativa do Rio de Janeiro. As acusações relacionavam-se à má gestão do dinheiro público e ao processo de discriminação das rendas entre gerais e provinciais, com prejuízo para o RS; à política tributária, que cobrava altos impostos sobre o sal ao mesmo tempo que pagava baixas tarifas de importação sobre o charque platino; aos impostos mais baixos que eram pagos pelos produtos de exportação – que implicitamente atendiam os interesses dos cafeicultores –, assim como ao dinheiro do estado que era desviado para outras províncias; soma-se a isso a queixa de que as guerras desorganizavam a produção, e a província, que fornecia homens, cavalos e gado às tropas, não era indenizada pelo centro (Pesavento, 1986). Os “farroupilhas”, desse modo, objetivaram a adoção da República Riograndense. A Revolução Farroupilha se inicia oficialmente no dia 20 de setembro de 1835, na mais longa das rebeliões regenciais, pois manteve, por dez anos, uma luta armada contra as forças imperiais.

Uma das figuras mais famosas do movimento é o General Bento Gonçalves da Silva, considerado *herói* pela historiografia tradicional, de modo a corporificar todas as virtudes típicas do homem rio-grandense: “[...] a atribuição do *status* de herói a Bento Gonçalves se insere mais uma vez na tendência da historiografia oficial de reconstruir o passado de uma forma idealista.” (Pesavento, 1986, p. 46); para além dele, a heroicidade do gaúcho também encontrou respaldo nas figuras de Davi Canabarro e Antonio de Souza Netto.

No ano de 1845, o centro, por necessitar do apoio gaúcho na defesa da fronteira sul frente aos conflitos que se avizinhavam com a região do Rio da Prata, ofereceu “paz honrosa” aos rio-grandenses. Além disso, “a militarização da sociedade sulina, em decorrência de sua situação fronteiriça, foi um ponto essencial na barganha política com o Império” (Pesavento, 1986, p. 9).

À época da Revolução Farroupilha também ocorreram as manifestações pioneiras da literatura gaúcha, segundo Zilberman (1992). De acordo com a autora, o início da literatura sul-rio-grandense ligou-se a alguns fatores – como facilidade de divulgação e contribuição popular devido à familiaridade com o cancionário folclórico, que se propagou a partir da cultura rural e dos laços com a produção trovadoresca do Prata –, justificando-se a opção pelo verso. A valorização do mundo gauchesco, assim como os elementos de procedência popular e a ideologia da classe latifundiária caracterizavam a temática das manifestações poéticas. Além disso:

O Romantismo começava a deitar raízes na literatura brasileira, e esta escola afirmou-se inicialmente por intermédio dos poetas, pois a primeira plêiade de artistas foi de versejadores – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freyre. Assim, conciliando a temática local, estimulada pelo ambiente revolucionário, e a influência poética do Romantismo, consolida-se a literatura em versos no Rio Grande do Sul. (Zilberman, 1992, p. 12).

A partir desse excerto, a autora explica a preferência pela forma metrificada, que se dá devido a um fator de ordem histórico-literária. Poucos anos depois, devido ao desenvolvimento lento da literatura sulina oriundo das circunstâncias do meio, como cidades pequenas e reduzidos instrumentos de divulgação, além de uma dependência das diretrizes poéticas advindas do Rio de Janeiro, os intelectuais gaúchos fazem aliança por meio de um jornal literário. Vários periódicos são formados, tendo como finalidade dar abrigo aos escritores (Zilberman, 1992): *O Guaíba* (1856), que teve vida curta; *Revista Mensal*, vinculada à Sociedade Partenon Literário, e *Murmúrios do Guaíba*, ambas surgidas na década de 1860 em Porto Alegre; além da *Revista Arcádia*, em Rio Grande, na mesma época.

O início efetivo da literatura no Rio Grande do Sul coincide, segundo a autora, com a atuação de escritores que tomaram parte na agremiação do Partenon Literário:

[...] deve-se reconhecer o papel central que o Partenon, através de seus agremiados, veio a desempenhar não apenas no ambiente porto-alegrense, mas em toda a Província, pois contava com sócios em quase todas as cidades do interior. Além disso, extrapolou a pura operação poética, pois deu ênfase à participação social do literato, contrariando a imagem estereotipada do artista boêmio e irresponsável, consagrada pela mitologia romântica. (Zilberman, 1992, p. 13).

Quanto a essa participação social, acrescentam-se preocupações voltadas para a questão da abolição da escravidão e da educação noturna para adultos. Dessa forma, o Partenon Literário designa tanto o grupo frequentado principalmente por Caldre e Fião, Apolinário Porto Alegre, Bernardo Taveira Junior – que deu um estatuto artístico à temática regional –, Múcio Teixeira, Hilário Ribeiro, Luciana de Abreu, Lobo da Costa, quanto a época em que estes estiveram atuantes, ou seja, entre os anos de 1868 e 1880 (Zilberman, 1992). Além disso, a partir da fundação do Partenon, inicia-se a sedimentação da figura do gaúcho enquanto mito heroico.

No que concerne às temáticas da literatura sulina, há duas vertentes que Zilberman (1992) utiliza para diferenciá-las. De um lado, apresenta-se a vertente romântica, que explora assuntos relacionados à infância, à morte e ao amor desengano; de outro, impera a apropriação das motivações regionais, seja por meio do épico enquanto modelo humano rio-grandense advindo dos pampas, ou enquanto memória do passado glorioso da província, em que o indígena é exaltado como matriz do campeiro e a Revolução Farroupilha é evidenciada como marco da História local.

Segundo a autora, o mais importante para o desenvolvimento das letras do estado é o aproveitamento da sugestão local: juntamente com a utilização do campeiro como pretexto poético, trabalha-se assuntos regionais na literatura, relacionados a hábitos rurais, à paisagem do Sul e às peculiaridades linguísticas. Um detalhe importante é que, assim como os ideais do Partenon não se restringiam à literatura, sua temática também não se restringia à temática lírica ou à regional:

[...] eles procuraram manifestar seu ideário político, de cunho liberal, e até republicano, como faz Apolinário, criticando a escravidão e participando da campanha abolicionista. É valorizado igualmente o passado rio-grandense enquanto representou um grito de rebeldia contra a arbitrariedade do governo monárquico, no Rio de Janeiro. Por isso, destaca-se a glorificação da revolta farroupilha e de seus heróis, que tanto provêm do meio humilde, como o escravo Gabila ou os mulatos Tobias e Chico Diabo, nas poesias de Apolinário Porto Alegre, como das camadas superiores, como Bento Gonçalves. (Zilberman, 1992, p. 16).

Zilberman destaca que os versos escritos pelos gaúchos eram muitas vezes de escassa qualidade literária, como nesse caso específico de *A evasão* (1877) citado no trecho, de autoria de Apolinário Porto Alegre. Isso se dá devido ao caráter retórico e rebarbativo, à carência de emoção e aos versos pesados e inautênticos da poesia política, em se tratando de assunto lírico. Todavia, não se pode deixar de reconhecer a importância do movimento, que se deve ao seu pioneirismo, por lutar pela valorização da atividade literária em um ambiente precário de condições para desenvolvimento de um trabalho intelectual, e que se deve à instauração de vertentes temáticas que deitam raízes na literatura sulina, principalmente quando dizem respeito à matéria local que, ao longo de sua trajetória, dá panos para o regionalismo sul-rio-grandense (Zilberman, 1992, p. 17).

Do ano de 1865 a 1870, o estado participava da Guerra do Paraguai, que marcou por vezes a história e o folclore do RS – é no contexto da Guerra, inclusive, que surge a Sociedade Partenon Literário, em 1868. Entre as manifestações literárias da época, pode-se destacar *Colombo* (1866), de Araújo Porto Alegre; *Cânticos Juvenis* (1867), *Rosas Loucas* (1868) e *Alcíones* (1870), de Carlos Ferreira; *O monarca das coxilhas* (1867), de César de Lacerda; *Sorrisos e prantos* (1868), de Rita Barém de Melo; *Um casamento por amor* (1868), de Aurélio V. de Bittencourt; *O chapéu* (1869), de Clodomiro Paredes; *Poesias americanas* (1869), de Bernardo Taveira Junior; *Os palmares* (1869), de Apolinário Porto Alegre; *Tretas e petas* (1869) e *Cantos e contos* (1870), de Inácio de Vasconcelos Ferreira; *A douda* (1870), de José Bernardino dos Santos; e *Espinhos d'alma* (1870), de Lobo da Costa.

A nível político, o Partido Liberal estava no poder. No RS, os liberais eram liderados pelo Conselheiro Gaspar Silveira Martins, no plano civil, e pelo General Manuel Luiz Osório,

no plano militar. O ano de 1872 também é importante para as letras, já que é o ano em que Apolinário Porto Alegre publica *O Vaqueano*. Essa obra tem ligação direta com *O Gaúcho* (1870) de José de Alencar, e similaridade com o modelo traçado em *O Guarani* (1857), do mesmo autor, além de apresentar um aproveitamento do espaço rio-grandense por parte do escritor sulino para construir sua narrativa. De acordo com Maria Eunice Moreira (1989):

O *Vaqueano* toma como personagem principal um tipo característico da região sulina, envolvendo-o numa trama de efabulação romântica, na qual o tema norteador – a vingança – mantém uma aproximação com, pelo menos, dois textos anteriores de Alencar: *O guarani* e *O gaúcho*. (Moreira, 1989, p. 66, grifos da autora).

Quanto a isso, observa-se em *O Vaqueano* a estrutura narrativa adotada por Alencar na construção de seus romances: o romance gaúcho apresenta um tema (a vingança); um protagonista (o gaúcho José de Avençal); uma cena (os campos de Vacaria); e uma época (os anos intermediários da revolta farroupilha). Também a marca histórica imprimida por Alencar transparece na narrativa, e mesmo sem se caracterizar como romance histórico, a novela de Apolinário inclina-se para essa modalidade (Moreira, 1989). Um ano depois, em 1873, Apolinário Porto Alegre escreve, nas páginas da Revista da Sociedade do Partenon Literário, um extenso ensaio que firma o lugar de supremacia de Alencar na literatura brasileira e deixa clara a posição dos literatos locais em relação às questões literárias de sua época.

Em 1882, é fundado o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), cuja organização e orientação política foram ditadas pelos seus primeiros grandes líderes, Júlio de Castilhos e Joaquim Francisco de Assis Brasil. Logo após, em 1884, é fundado o jornal do partido, denominado *A Federação* e dirigido por Júlio de Castilhos até o ano de 1889. Neste ano, o escritor Fontoura Xavier publica *Opalas* (1884), considerada a obra mais expressiva do parnasianismo gaúcho, movimento que foi iniciado no RS por Aquiles Porto Alegre e Damasceno Vieira e que teve atuação destacada nas últimas décadas do século XIX.

No ano da proclamação da república, o Rio Grande do Sul deixa de ser província e passa a ter um presidente de estado. Júlio de Castilhos, juntamente com Assis Brasil e Ramiro Barcellos – o futuro autor de “Antonio Chimango” –, foram indicados pela nova Assembleia para integrarem a comissão encarregada de redigir a constituição rio-grandense. Acontece que Castilhos dispensa os dois companheiros e passa a redigir tudo sozinho; essa atitude afasta Assis Brasil para sempre do Partido Republicano Rio-Grandense. Dessa forma, no ano de 1891, a Assembleia Constituinte elege para Presidente do Estado Júlio de Castilhos, com seus 31 anos de idade e líder do PRR.

Quando Deodoro da Fonseca fecha o Congresso Nacional, Júlio de Castilhos, no RS, é acusado de cumplicidade com o golpe, de maneira a ser cercado no palácio e obrigado a renunciar seu cargo. Assume o “Governicho”, composto pelo General Rocha Osório, Barros Cassal e Assis Brasil, que, depois de cinco dias, transmite a presidência ao General Barreto Leite.

Enquanto isso, regressa da Europa, em 1892, Silveira Martins, que funda em Bagé o Partido Federalista. Quanto à presidência do estado, Visconde de Pelotas é chamado para o cargo, porém Júlio de Castilhos se apresenta ao palácio com um grande grupo e empossa-se da presidência em nome da lei. Castilhos imediatamente passa o cargo ao 1º vice-presidente Vitorino Monteiro, que ele mesmo havia nomeado, e renuncia, pedindo novas eleições. Com fraudes eleitorais dos dois lados, Júlio de Castilhos é eleito presidente do Estado, tomando posse em 1893.

Dez dias após a eleição, os federalistas rebelaram-se por não concordarem com o resultado, e, comandados pelo General João da Silva Tavares, invadiram o RS, vindos do Uruguai. Seus ideais iam contra a centralização do poder e a favor de uma maior participação dos estados nas decisões nacionais – ou seja, insatisfação tanto com o novo Presidente do Estado, Júlio de Castilhos, quanto com o Presidente da República, Floriano Peixoto. Iniciava-se a Revolução Federalista, com duração de dois anos.

Os federalistas, liderados principalmente por Gaspar da Silveira Martins e Gumercindo Saraiva, passaram a ser designados pelo termo *maragatos*, por terem trazido consigo uruguaios (*maragatos*) do Departamento de San José. Seu símbolo era a cor vermelha. Já os partidários do governo passaram a ser chamados de *chimangos*, *castilhistas* ou *pica-paus* – este último devido a usarem farda e gorro azuis.

A Revolução Federalista tem seu fim no ano de 1895, quando os republicanos, ou pica-paus, derrotam a força comandada pelo Almirante Saldanha da Gama. A paz foi assinada no dia 23 de agosto de 1895, em Pelotas, de modo a selar a derrota dos federalistas. Uma das heranças culturais da Revolução Federalista são os lenços utilizados pelos dois grupos, *maragatos* e *chimangos*, que passaram a ser utilizados como indumentária gaúcha, principalmente por aqueles que participavam – e participam – dos Centros de Tradições Gaúchas (CTG).

Como salienta Zilberman (1992), ao final do século já se destacava uma influência do simbolismo nas letras gaúchas. A inauguração da estética simbolista no Sul é atribuída a Marcelo Gama, que publica *Via sacra* em 1902. Como seguidores dessa estética, pode-se citar, também, Zeferino Brasil, Álvaro Moreyra, Alceu Wamosy, Eduardo Guimaraens, Felipe

D'Oliveira e Homero Prates. Essa influência propaga-se aos anos modernistas, de modo a recair sobre a produção poética de Theodomiro Tostes, Augusto Meyer, Reynaldo Moura e Mário Quintana.

O grupo simbolista gaúcho destacou-se no cenário nacional devido às raízes sólidas locais e às atividades de Álvaro Moreira, Felipe D'Oliveira, Marcelo Gama e Homero Prates na capital brasileira. Também com Oliveira, Wamosy e Guimaraens, a poesia produzida no estado atingiu *status* artístico que motivou seu reconhecimento nacional durante os vinte primeiros anos do século XX. De acordo com Zilberman (1992, p. 18), o simbolismo sulino é singularizado pela ausência de alusões à realidade circundante e, se confrontado às obras dos autores do Partenon ou dos prosadores Simões Lopes Neto e Alcides Maya, nota-se a ausência da “cor local” que tanto marcou o regionalismo e que teve suas primeiras manifestações na poesia romântica. Além disso, a autora pontua que:

[...] o simbolismo configura-se como uma reação compacta ao separatismo da poesia e da prosa de sua época, buscando maior universalidade tanto temática, quanto imagística. Por outro lado, não se pode deixar de reconhecer que o ambiente avulta colateralmente em suas produções, já que a valorização dos crepúsculos e do clima outonal encontra ressonância na paisagem sulina. Além disto, o obscurantismo do meio, do ponto de vista político e da condição do poeta, evidencia-se ainda no processo de tematização da condição do poeta, constante em seus versos [...]. (Zilberman, 1992, p. 18).

Uma dessas influências do ambiente pode ser percebida na poesia de Wamosy, na qual os elementos simbolistas aparecem por intermédio do aproveitamento das sugestões da luz. A temática traduz ânsia por sol e calor, representantes do desejo de vida e felicidade; a aspiração à luz também significa vontade de elevação: “é o ideal a que se lança o poeta e cuja obtenção culmina na realização amorosa e existencial. [...] É esta busca do elevado e superior que motiva a criação poética.” (Zilberman, 1992, p. 20). Fala-se, especificamente, da poesia “Sol amigo” presente no livro *Flâmulas*, publicado em 1913 por Wamosy – mesmo ano em que *Lendas do Sul* é publicado por Simões Lopes Neto. Outro tema recorrente na poesia simbolista gaúcha, relacionado ao obscurantismo do meio, é a incompatibilidade do Eu, ou seja, trata-se da representação de um ser em dissonância com o mundo externo, também presente em obras de Felipe D'Oliveira, como *Vida extinta* (1911).

Um pouco à frente, no ano de 1916, Eduardo Guimaraens publica *A divina quimera*, que, embora não seja seu primeiro livro, o consagra nacionalmente. Trata-se de um poema longo constituído por assunto único, formado por cinco partes, um prelúdio e um final, em que o poeta desenvolve uma temática amorosa e espiritualista, ao mesmo tempo (Zilberman, 1992).

Borges de Medeiros, em 1917, já se apossava de seu terceiro mandato governamental do estado, que já vinha desde o ano de 1898, com uma reeleição em 1902 – antecedendo a morte de Júlio de Castilhos, ocorrida em 1903 – e outra eleição em 1912. Ainda em 1917, Guilherme de Almeida publica *Nós*; Mário de Andrade publica *Há uma gota de sangue em cada poema*; Manuel Bandeira publica *Cinzas das horas* e Menotti Del Picchia publica *Juca Mulato* (Zilberman, 1992).

O cenário político do RS, alguns anos depois, não varia em relação ao Presidente do Estado: em 1922, Borges de Medeiros se reelege pela quinta vez, enquanto seus opositores articulam apoio a Joaquim Francisco de Assis Brasil, do partido Federalista. Como a Constituição Estadual permitia a reeleição indefinida do Presidente do Estado, os resultados das eleições possibilitaram dúvida de fraude.

Embora em um cenário de revoltas, o crescimento econômico gaúcho foi excepcional na Primeira República (1889-1930), principalmente em relação à expansão de seu mercado interno, de acordo com Ronaldo Herrlein Jr. (2015). A posse de Borges de Medeiros ocorre no ano subsequente à eleição, em 1923. Os federalistas, sob liderança de Assis Brasil, já começavam a se preparar, de modo a conseguir armas e cavalos e a dividir o estado em comandos – seu descontentamento era pela permanência de quase 25 anos de poder nas mãos de Borges. Soma-se a isso o fato de que Borges estava com sua administração desgastada pelo tempo e sem prestígio.

Apesar desse relativo crescimento econômico, existiam ainda os problemas não superados que formam a base da Revolução de 23 e que combinavam aspectos estruturais e conjunturais: a expansão da agropecuária colonial e dos setores urbano-industriais contrastava com a relativa decadência do setor pecuário-charqueador, que percorria uma trajetória de perda de dinamismo econômico e prestígio social para criadores, charqueadores e comerciantes historicamente dominantes na sociedade gaúcha (Herrlein Jr., 2015).

Os combatentes da Revolução de 23 eram caracterizados por serem organizados nas chamadas “colunas”, cada uma com sua própria liderança e divididas por região. Estes não possuíam aporte financeiro e, devido a isso, usavam armas antigas. As forças do governo, no entanto, formavam-se pela Brigada Militar, organizada durante o governo de Júlio de Castilhos e dotada de treinamento e armamento. Desse modo, a estratégia dos revolucionários consistia em invadir vilas e cidades e, após um curto espaço de tempo, desocupá-las, para manter um clima de tensão relacionado ao ataque e à fuga imediatos.

A disputa, dessa forma, termina após quase onze meses de conflitos intensos. O Tratado de Pedras Altas, que previa a impossibilidade de reeleição de Borges de Medeiros –

embora permitisse que o Presidente terminasse seu governo, cujo fim era previsto apenas para anos depois, em 1928 – sela o acordo entre governistas e oposicionistas, após dias de negociações e de recuadas de ambos os lados.

Nesse contexto, a literatura de estética regionalista, que perdurava no estado desde a década de 1870, ainda apresenta influências até os anos iniciais do modernismo, que coincidem com os anos finais da Revolução. O primeiro livro de Augusto Meyer, *Ilusão querida*, é publicado no RS em 1923; Meyer e Theodomiro Tostes, egressos do simbolismo, foram os principais arautos do movimento modernista em Porto Alegre, já que Felipe D'Oliveira e Álvaro Moreyra, que aderiram à revolução modernista, viviam no Rio de Janeiro (Zilberman, 1992). No ano de 1924, embora sem ligação com a literatura, mas com com a história rio-grandense, os jornalistas Fernando Barreto e Carlos Horácio Araújo lançam o *Álbum dos Bandoleiros*, com mais de 250 fotografias que “incensavam” os rebeldes e que alcançou uma tiragem de 20 mil exemplares – o álbum foi uma respostas aos sucessivos editoriais e reportagens da folha governista *A Federação*, que retratava os rebeldes como bandidos, maltrapilhos, arruaceiros, maragatos, desordeiros e salteadores (Axt, 2024, p. 388).

Pouco tempo depois, em 1925, Darcy Azambuja publica *No Galpão* e Vargas Neto publica *Tropilha Crioula*. Em 1926, Felipe D'Oliveira publica *Lanterna Verde*, Rui Cirne Lima publica *Minha Terra* e Ernani Fornari publica *Trem da Serra*. Além disso, *Coração Verde* é publicado por Augusto Meyer – este último é um dos exemplos da herança regionalista tomada pelo modernismo:

Coração verde leva adiante o aproveitamento da sugestão regional, mas, sob o influxo do modernismo, o verso não visa a reproduzir o ritmo regular da trova e sua silabação regular em redondilha maior; além disto, a presença da natureza local motiva sempre uma reflexão, que pode dizer respeito ao objeto mesmo do olhar, como, por exemplo, uma árvore solitária ou o campo, como pode se referir ao sujeito que enuncia o poema. (Zilberman, 1992, p. 53).

No ano de 1927, Getúlio Vargas é eleito Presidente do Estado. Vargas toma posse do cargo em 1928, após o término do mandato governamental de Borges de Medeiros. Neste ano, algumas obras importantes são publicadas no cenário literário sulino, como *Giraluz*, por Augusto Meyer; *Gado Xucro* e *Tu*, por Vargas Neto; *Rodeio de Estrelas* por Manoelito de Ornellas; Theodomiro Tostes publica *Novena à S. das Graças*; e Ruy Cirne Lima publica *Colônia Z e outros poemas* (Zilberman, 1992), além de *Saco de Viagem*, publicado por Tyrteu Rocha Vianna.

2.2 TYRTEU ROCHA VIANNA

A Semana de 22 não foi um evento que repercutiu imediatamente no estado do Rio Grande do Sul. De acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite (2022), isso se dá devido ao período conturbado de causa e efeito da Revolução de 23. A autora escreve que no ano de 1922 há poucas referências, em geral, à Semana de Arte Moderna, e a maioria delas é desfavorável, mas provam, pelo menos, que os autores gaúchos eram cientes quanto à sua existência e aos feitos de seus idealizadores e participantes. Entretanto, nos anos seguintes começa a surgir algum interesse pelo movimento por parte dos autores gaúchos, como Augusto Meyer, cujas letras passam a aparecer na imprensa.

Em 1924 já é possível notar um entusiasmo maior pela nova estética, e o fim da Revolução parece ter trazido novos ânimos que acabaram por despertar o gauchismo como modo particular de se inserir na brasilidade. Começa a se formar um grupo de autores modernistas que desabrocha no ano seguinte, quando as obras que estão escrevendo passam a ser publicadas. Esses escritores surgem como o “grupo dos novos” na Página Acadêmica do *Correio do Povo*, de certa maneira antecipando a Página Literária do *Diário de Notícias*, que só aparecerá em 1927, mas que dará mais destaque aos “novos” e a alguns escritores e críticos mais antigos simpatizantes do grupo (Leite, 2022).

É no ano seguinte que o poeta Guilherme de Almeida faz uma visita ao RS com o propósito de trazer as novidades de São Paulo para o estado. Acolhido por intelectuais como Meyer e Ruy Cirne Lima, realizou algumas conferências sobre o projeto de renovação das letras e das artes nacionais (Zilberman, 2018). Essa visita fortaleceu o grupo modernista gaúcho, que acabou criando, no mesmo ano, a *Revista Madrugada*. O intercâmbio de livros e visitas entre autores e artistas do centro e do sul do país também se intensifica, de modo que iam se fortalecendo, cada vez mais, as trocas e o conhecimento mútuo entre os literatos. Ainda em 1925 organiza-se o “Salão de Outono”, cuja exposição Geral de Belas Artes do Rio Grande do Sul, idealizada por João Fahrion, lança novos artistas, como Oscar Boeira, Fernando Corona e Antonio Caringi, além de seu próprio idealizador. O Futurismo e o Modernismo são tematizados em novos textos e conferências e, na literatura, o regionalismo reaparece, mas de forma renovada, em obras como *No Galpão*, de Darcy Azambuja, e *Tropilha Crioula*, de Vargas Netto (Leite, 2022).

As obras consideradas mais intensamente modernistas do grupo dos novos surgem em 1926: *Coração Verde*, de Augusto Meyer, *Minha Terra*, de Ruy Cirne Lima e *Veio d’Água*, de Olmiro Azevedo. No mesmo ano, Marinetti faz sua primeira visita ao Brasil, mas não vem

para o Rio Grande do Sul. É a partir do jornalista Fernando Callage, que fez grande papel como correspondente entre São Paulo e Porto Alegre, que se teve acesso aos comentários e às conferências do italiano. Nas palavras de Leite (2022):

Marinetti provocava tanto grandes adesões quanto grande rejeição, mas no Rio Grande era avaliado com senso de equilíbrio, sem posições extremadas, como aquelas que eram radicalmente contra Oswald de Andrade ou Graça Aranha, ambos muito radicais para o gosto dos gaúchos. (Leite, 2022, p. 197).

Nesse período, os poetas Augusto Meyer e Ruy Cirne Lima tornam-se mais conhecidos em outros estados brasileiros, assim como a amizade entre Meyer e Mário de Andrade também se aprofunda a partir de correspondências entre ambos, que foi iniciada com o envio de *Coração Verde* por parte do gaúcho. Com o intuito de alimentar mais trocas artísticas entre estados, o escritor, jornalista e político De Souza Jr. viaja para Santa Catarina e Paraná para divulgar a nova literatura sul-rio-grandense, levando consigo uma carta assinada pelos novos escritores (Leite, 2022). No ano seguinte, embora a vida literária estivesse um pouco mais tranquila, muitos do grupo original dos novos faziam-se presentes por meio de publicações de contos, poemas, crônicas ou ensaios críticos. É o caso de Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Ruy Cirne Lima, Luiz Vergara e Álvaro Moreyra – embora este último tenha participado apenas da primeira fase da Página Literária (Leite, 2022).

É em 1928 que surgem os últimos livros dos integrantes do grupo dos novos, como *Giraluz* e *Duas Orações*, de Augusto Meyer, *Novena à Senhora da Graça*, de Theodomiro Tostes, *Colônia Z*, de Ruy Cirne Lima, *Gado Xucro*, de Vargas Netto e *Rodeio de Estrelas*, de Manoelito de Ornellas, de acordo com Leite (2022). A autora escreve que, em meio ao impacto causado pela Antropofagia, alguns autores se recusaram a levar Oswald de Andrade e seu grupo a sério. Mas houve, segundo ela, quem se animou e tentou fazer “poesia-piada”, referindo-se a Tyrteu Rocha Vianna, autor de *Saco de Viagem*:

Quando fiz minha pesquisa, seu nome apareceu apenas uma vez. Tentei obter o livro mas não consegui. Ninguém tinha e tampouco sabiam informar onde eu poderia encontrá-lo. Bem mais tarde, consegui uma cópia em xerox e pude constatar que se trata de uma tentativa interessante mas inacabada de imitar Oswald. Faltou aparar muitas arestas. Por isso mesmo passou quase despercebido, merecendo apenas um breve comentário, em “Nota Crítica” de André Carrazzoni, publicada no *Correio do Povo*, em 13.05.28, que considera o livro “pura piada”². (Leite, 2022, p. 200).

O crítico literário e historiador Itálico Marcon foi quem, em 1993, organizou uma nova edição de *Saco de Viagem*. No prefácio, Marcon elabora uma biografia do autor, de

² Note-se que, na nota de Carrazzoni, “pura piada” não se refere à poesia-piada de Oswald de Andrade, mas a uma crítica ironizada ao livro, diferentemente da concepção de Ligia Chiappini Moraes Leite de “poesia-piada”, que se refere à forma de fazer piada a partir da poesia, de maneira a comparar, realmente, Tyrteu Rocha Vianna a Oswald de Andrade.

modo a esclarecer aspectos também relacionados às influências e ao contexto histórico em que Tyrteu se inseria ao publicar sua obra. Os dados biográficos apresentados neste capítulo são, portanto, todos provenientes das considerações do historiador.

Tyrteu Rocha Vianna nasceu no dia 22 de novembro de 1898 na cidade de São Francisco de Assis, situada na Zona Missioneira do Rio Grande do Sul, na região noroeste do estado³. Durante a juventude, viveu e estudou em Porto Alegre, onde formou-se na Faculdade de Direito no ano de 1922. Exerceu um pouco de advocacia ao retornar à sua cidade natal, mas foi no Alegrete que radicou-se e que estabeleceu vínculo com os *Cadernos do Extremo Sul*, em que publicou o poema “Versos para um tordilho chamado Maomé” (1959)⁴.

Tyrteu esteve no Rio de Janeiro, onde estudou pintura, assim como também percorreu a Europa. Sua renda era advinda sobretudo de seus campos, que lhe dispunham atividades de caça e pesca, além de bons passeios com seus cães importados da Inglaterra. O escritor nunca se casou. Tinha problemas com álcool: “Sob os efeitos etílicos tornava-se violento e provocador, temido pelos próprios parentes e amigos. Quando sóbrio, porém, era afável e gentil, ‘causeur’ desinibido e sobremaneira interessante” (Marcon, 1993, p. 15).

Além de ser um leitor voraz, possuindo uma grande biblioteca e uma pinacoteca, Tyrteu venerava seus cristais e seus cães. O autor também foi um dos pioneiros do Radioamadorismo no RS, por volta dos anos de 1925 e 1927, e comunicava-se, ainda, com o Japão. Tyrteu acabou por falecer no Alegrete em 21 de setembro de 1963. Seu único livro, intitulado *Saco de Viagem*, foi publicado em 1928, bastante tempo depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo, mas bastante próximo, ao mesmo tempo, do credo estético do movimento.

Nessa época, Augusto Meyer estava em seu ápice no RS. Em São Paulo, é o ano de publicação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; Menotti Del Picchia publica *República dos Estados Unidos do Brasil*; Cassiano Ricardo publica *Martim Cererê*. No mesmo ano também é lançada a *Revista de Antropofagia*, fundada por Oswald de Andrade e Raul Bopp. Foi nessa revista, inclusive, que Oswald fez a publicação de seu *Manifesto Antropófago*, ainda em 1928. Na Paraíba, é publicado o livro *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; e Jorge de Lima publica, em Alagoas, o poema *Essa Negra Fulô*. Além disso, em termos de política no RS, é o

³ A chamada Vila de São Francisco de Assis, com a Revolução Farroupilha, passa a pertencer a São Borja, em 1834. Em 1858, é anexada ao município de Itaqui. Anos depois, em 1884, São Francisco de Assis é desmembrada dos municípios de São Vicente e Itaqui. É apenas no século XX que a vila vira cidade, em 1938 (Prefeitura Municipal de São Francisco de Assis, 2025).

⁴ O poema foi inserido na edição de *Saco de Viagem* organizada por Marcon em 1993.

ano de término do mandato de Borges de Medeiros e de posse de Getúlio Vargas como Presidente do Estado.

Saco de Viagem foi publicado pela Livraria do Globo⁵, de Porto Alegre, e era de tiragem restrita: o desejo do poeta era de obter somente dez exemplares para presentear pessoas próximas, porém a tiragem mínima da editora era de mil exemplares. Tyrteu, então, pagou pelos mil exemplares, mas pediu que apenas fossem impressos seus dez, que foram numerados de A a J e distribuídos de acordo com sua vontade inicial.

2.3 O FUTURISMO DE TYRTEU

Tanto na Europa como no Brasil, o início do século XX é marcado pela renovação dos valores estéticos. O Futurismo, criado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti em 1909, nasce a partir de um contexto de grandes mudanças tecnológicas na Europa, já que o fim do século XIX e o início do século XX carregam uma grande bagagem de invenções, relacionadas diretamente aos avanços da ciência, importantes para o desenvolvimento econômico dos países – desenvolvimento que traz consigo o início das inevitáveis lutas proletárias, pelo fato de que a classe trabalhadora passa a se organizar em sindicatos e a reivindicar seus direitos –, e às tecnologias de poder bélico, principalmente utilizadas pelas potências imperiais europeias, que enfrentaram conflitos dentro de seus domínios.

De acordo com Martin Gilbert (2016), o valor dado à vida humana pela religião e pelos costumes estava em conflito com as selvagerias da guerra, o patriotismo e o imperialismo estavam no auge e, ao mesmo tempo, as expectativas sobre um futuro melhor estavam crescendo. Os anos de 1900 e 1909⁶ fizeram emergir transformações tecnológicas que modificaram a vida moderna e que continuam a produzir efeitos ainda na atualidade. O processo industrial, servindo diretamente aos interesses capitalistas, alimentou-se diretamente dessas transformações. Invenções como o dirigível zepelim, a escada rolante moderna, o primeiro sistema de telegrafia sem fio, o gramofone, a descoberta das propriedades do elemento químico rádio, o primeiro táxi a motor e a primeira transmissão radiofônica (entre

⁵ Fundada em 1883 em Porto Alegre pelo português Laudelino Pinheiro Barcelos, a Livraria do Globo, focada em venda de livros e artigos de papelaria, começa a publicar, em 1922, obras da literatura gaúcha, de autores como Telmo Vergara, Darcy Azambuja, Ernani Fornari e vários outros. Nessa época, Mansueto Bernardi, então encarregado do departamento de propaganda, funda a Revista do Globo. No ano de 1932, a edição da revista fica a cargo de Erico Verissimo, cuja trajetória já estava marcada por ser colaborador e tradutor de vários livros publicados pela editora (Correia, 2021).

⁶ Em 1906, Alberto Santos-Dumont conseguiu um feito notável: pilotou seu próprio avião, o 14-bis, por mais de 50 metros de distância, a uma altitude de 3 a 5 metros, diante de uma multidão de espectadores perto de Paris, na França; Dumont ganhou, na ocasião, um prêmio do Aeroclube Francês pelo primeiro voo de 25 metros ou mais (Barbosa, 2022).

outras inovações) transformaram o século XX. Sob o impacto de todas essas transformações tão significativas para o desenvolvimento tecnológico, emergiram com maior força e vitalidade os pensamentos em favor da redefinição da arte. Nesse contexto, no dia 20 de fevereiro de 1909⁷, Marinetti publica, no Jornal *Le Figaro*, em Paris, o Manifesto Futurista, movimento artístico mais famoso entre o Simbolismo e a Grande Guerra.

O movimento não se prendeu, entretanto, aos limites da arte, pois desde o início se ligou aos acontecimentos políticos e sociais na Itália. Além disso, influenciou quase todas as literaturas do início do século, exaltando a vida moderna e pregando a destruição do passado, de maneira a estabelecer o culto à máquina.

A história do Futurismo pode ser dividida em três fases (Teles, 1997, p. 86): a primeira é a que compreende o período de 1905 até 1909, na qual o princípio estético defendido é o verso livre. A segunda, que abrange os anos de 1909 a 1914, é a época em que se redige o maior número de manifestos e que se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade⁸; inclusive, o ano mais significativo de sua história é o de 1913, ligado a uma série de acontecimentos relacionados ao otimismo sobre a guerra, considerada, por Marinetti, como sendo a única higiene do mundo. Já na terceira fase, de 1919 em diante, com a fundação do fascismo, o Futurismo se torna o porta-voz oficial do partido.

Entre as principais características do Manifesto Futurista estão a exaltação ao movimento, à velocidade, às fábricas, às máquinas e aos automóveis, assim como a idealização da agressividade e a glorificação da guerra. A literatura do passado é associada à imobilidade pensativa e ao sono, então o manifesto propõe que seja exaltado o movimento agressivo; propõe, também, que sejam demolidos os museus, as bibliotecas, e que o moralismo e o feminismo sejam combatidos.

Já no Manifesto Técnico da Literatura Futurista, que foi publicado em Milão, em 11 de maio de 1912, Marinetti descreve que, sentado sobre o cilindro da gasolina, em um aeroplano, sentiu a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Ele propõe que a sintaxe seja destruída, de maneira que os substantivos passem a ser dispostos ao acaso; propõe que a pontuação, o adjetivo e o advérbio sejam abolidos, assim como o uso do “eu” – e toda a psicologia presente nas obras literárias –, para substituí-lo pela matéria, pela vida do motor. Além disso, na literatura futurista, o substantivo deve ser seguido pelo seu duplo, ao qual

⁷ Segundo Teles (1997), ainda em 1909, no Brasil, e, mais especificamente, na Bahia, o Manifesto foi publicado no Jornal de Notícias alguns meses depois de sua primeira publicação na Europa. No entanto, passou despercebido pelos brasileiros. Teles não explicou, em seu livro, o motivo que desencadeou esse acontecimento.

⁸ As “palavras em liberdade” são um método futurista que defende a associação livre de ideias e dispensa a pontuação e as regras sintáticas tradicionais, com o intuito de expressar o dinamismo da vida moderna (Rocha, 2002).

estará ligado por analogia em vez de conjunção – a percepção por analogia, segundo Marinetti, é sempre mais natural para o homem.

Outro lugar onde o Futurismo tornou-se importante foi na Rússia, talvez impulsionado pelas duas visitas de Marinetti ao país, e o movimento logo despertou interesse devido ao período pré-revolucionário pelo qual a população passava, relacionado ao cenário preparatório da luta contra o Czarismo. Isso fez surgir uma nova geração de poetas, escritores e pintores, e trouxe vantagens ao Futurismo russo: ele assimilou ritmos de movimentos, de ação, de ataques e de destruição ainda imprecisos. O surgimento do Futurismo no país deu-se com a publicação do almanaque *Sadók Sudiéi* (Armadilha para Juízes) na segunda metade do ano de 1910, de acordo com Bernardini (1970)⁹. Entre os principais participantes do almanaque estão David Burliuk, Vassíli Kamiênski, Viélimir Khlébnikov e Elena Guro. Inclusive, é válido ressaltar, a respeito da pintura, que há uma forte influência dessa arte no movimento no que se refere à inserção de elementos visuais e, principalmente, à aplicação de princípios pictóricos na poesia (Bernardini, 1970). Este é o caso de Khlébnikov, Maiakóvski e Livshits.

Os futuristas russos acreditavam que os fundamentos da arte clássica já não eram capazes de representar as mudanças radicais introduzidas pelo movimento revolucionário na Rússia e, conseqüentemente, as novas visões de mundo advindas dele. De acordo com Ustimenko e Marques (2021), o objetivo dos futuristas russos não era agradar, e para corroborar isso seus comportamentos eram desregrados. Nas aparições públicas declamavam-se poemas e gritavam-se insultos e obscenidades, de modo a provocar em algumas camadas do público – como nos amantes dos clássicos e nos defensores do cânone literário – fortes reações de desagrado e rejeição. Isso fez com que o termo “futurista” fosse igualado ao de “vândalo”.

Ao grupo de poetas que se constitui a partir do almanaque juntaram-se outros, nos dois anos subsequentes à publicação. No ano de 1911, o Futurismo Russo já era, inclusive, um movimento de peso (Bernardini, 1970).

A primeira fase do Futurismo Russo termina em 1912, quando passa-se a designar seu grupo de escritores pelo nome de “Guiléia”. Esse grupo passa a existir oficialmente a partir da publicação do manifesto (considerado cubo-futurista) “Uma bofetada no gosto do público”, cujos aspectos mais significativos são, de acordo com Bernardini (1970), a rejeição de certas características do passado e o direito do poeta de criar novas palavras¹⁰. Contemporaneamente

⁹ O panorama apresentado por Bernardini é elaborado, segundo a autora, a partir dos estudos de Vladimir Markov acerca do futurismo russo, inscritos no livro *Russian Futurism*, que foi publicado pelo autor em 1968.

¹⁰ Esse manifesto possui tom violento e desrespeitoso que remete aos manifestos futuristas italianos, de acordo com Sarhan e Angelides (1978). Inclusive, as autoras pontuam que, nessa época, os contatos internacionais eram

a esse manifesto, Burliuk publicou, no ano de 1913, outro almanaque chamado *Sadók Sudiéi II* (Armadilha para Juizes II), em São Petersburgo. Dentre os princípios de criação apresentados por Burliuk no almanaque, pode-se citar os seguintes:

1. Soltamos a sintaxe. Começamos a ver nas letras os únicos determinantes da fala. Não respeitamos mais a gramática, na formação e na pronúncia das palavras.
2. Começamos a atribuir significado às palavras, de acordo com suas características gráficas e fônicas.
3. O rol dos prefixos e dos sufixos tornou-se claro para nós.
4. Rejeitamos a ortografia.
5. Caracterizamos nomes, não somente por meio de adjetivos, mas por meio de outras partes do discurso, por letras e por números. A escrita manual é um ingrediente do impulso poético.
6. Abolimos a pontuação.
7. Vogais são espaço e tempo. Consoantes são cor, som e cheiro.
8. Demolimos os ritmos. Apoiamos a cadência poética da palavra viva e ‘convencional’. Não procuramos mais metros nos manuais.
9. Trabalhamos as rimas.
10. Consideramos a palavra uma criadora do mito; uma palavra, quando morre, dá origem a um mito, e vice-versa.
11. Estamos obcecados por novos temas: a futilidade, a insignificância e o mistério da mediocridade faminta de poder são por nós glorificados.
12. Desprezamos a fama; experimentamos sentimentos que não existiam antes de nós. (Bernardini, 1970, p. 82-83).

Assim como sugere o manifesto técnico da literatura futurista, a exaltação do novo estilo de vida, repleto de movimento e motorizado, também reflete nas obras literárias russas. Há uma rebelião nas normas usuais do discurso, os artistas passam a utilizar frases fragmentadas que representam a dinâmica e a velocidade, assim como a manipular a sonoridade das palavras para reproduzir os sons e os ruídos de objetos modernos (Ustimenko; Marques, 2021).

Os componentes do grupo “Guiléia” começam a ser chamados de “cubo-futuristas” em 1913, resultado das relações entre poetas-futuristas e pintores-cubistas:

O Cubo-futurismo irá resultar da combinação, quer em pintura, quer em poesia, de elementos do cubismo (decomposição do objeto nas suas estruturas constituintes e a canonização de múltiplos pontos de vista e da deformação) com a estética do futurismo (movimento do objeto no tempo e no espaço). (Ustimenko; Marques, 2021, p. 135).

Segundo as autoras, durante seus primeiros anos, o Cubo-Futurismo foi marcado pelo recurso frequente do *épatage* – violação de noções de moralidade e estética – como provocação visual e de conteúdo; a poesia estava alimentada de recursos gráficos visuais não aplicados até a época, além de que as decorações dos espetáculos teatrais pareciam extraterrestres.

intensos e que as duas viagens de Marinetti para a Rússia, que se deram tanto antes quanto depois do manifesto cubo-futurista, provocaram, alternadamente, “uma guerra de vaías e uma chuva de rosas.” (1978, p. 127).

Em outro cenário, o Futurismo foi a corrente de ruptura que mais se popularizou entre nós, no Brasil, de acordo com Zilberman (1992). Os manifestos futuristas italianos e o manifesto russo cubo-futurista “Uma bofetada no gosto do público” possuem mais semelhança entre si do que em relação a qualquer um dos textos teóricos brasileiros. Mas um ponto de importante diferenciação, de acordo com Sarhan e Angelides (1978), é o modo como os italianos, nos manifestos, exaltam a guerra como a higiene do mundo e seu tom agressivo incita à ação, de modo a repudiar a inércia e o passado e usar a guerra como ferramenta para isso, enquanto os russos e os brasileiros possuem uma relação negativa referente a ela. Mário de Andrade, no Brasil, onde se havia sentido a Primeira Guerra Mundial “por tabela”, escreve, sob o pseudônimo de Mário Sobral, *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917), cujos versos foram dirigidos ao militarismo alemão; Maiakóvski, em sua autobiografia *Ia sam* (“Eu mesmo”), escreve sobre sua repugnância e seu ódio à guerra.

Inclusive, é importante salientar que, no Brasil, não houve grande repercussão do Futurismo nos anos anteriores à década de 20, devido, justamente, ao estouro da Grande Guerra e seu prolongamento de quatro anos. Tanto que, segundo Van Der Ploeg (2013), o contato que havia entre o Brasil e a Europa só voltou a ser retomado após o fim da guerra. Mesmo assim, muitos dos escritores modernistas brasileiros tiveram contato com os movimentos de vanguardas europeias anteriores ao conflito. Oswald de Andrade, por exemplo, conheceu em Paris o Futurismo de Marinetti, no ano de 1909, e foi, segundo Mauro da Silva Brito (1974), o primeiro importador do movimento para o país, já em 1912. Ele teve contato com os projetos modernistas, que o inspiraram a tentar “um poema livre”, como narra em *Um homem sem profissão* (Zilberman, 2018). Também Manuel Bandeira, por meio de seu contato com Paul Éluard na Suíça, voltou ao Brasil marcado por um neossimbolismo a partir do qual nasceria seu modo de ser modernista; Tristão de Ataíde e Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias que centravam-se em Paris; e de Sérgio Milliet veio a poesia “moderníssima” – embora escrita em Genebra – inspirada na Paris de Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cendrars (Bosi, 1954).

Segundo Fabris (1998), o primeiro a dar notícias do movimento liderado por F. T. Marinetti no Brasil foi Manuel de Sousa Pinto, em uma crônica datada de 6 de abril de 1909, publicada no *Correio da Manhã*¹¹, do Rio de Janeiro. Neste ano, em 16 de maio, esse mesmo

¹¹ O Jornal Correio da Manhã foi fundado no Rio de Janeiro, no ano de 1901, pelo jovem advogado gaúcho Edmundo Bittencourt. O caráter do periódico era independente, legalista, liberal e doutrinário, dentro de uma linha abertamente combativa à situação oligárquica da República Velha, destacando-se como jornal de opinião. Suas publicações tiveram fim em 1974 (Brasil, 2021). Para acessar a edição do Jornal Correio da Manhã do dia 06 de abril de 1909: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pagfis=19415.

jornal reproduz “o manifesto entusiástico e revolucionário com que a nova grei literária se apresenta ao mundo intelectual” (Correio da Manhã, 1909). Zilberman (2018) ressalta que essa não é a única versão do manifesto que aparece na imprensa brasileira, já que no dia 6 de junho de 1909, o *Jornal do Brasil*, também do RJ, oferece aos leitores o documento, antecedendo-o pelo comentário que anuncia a fundação da nova escola literária denominada *Futuristas* e propagada pela revista *A Poesia*, dirigida por Marinetti.

Na década seguinte, periódicos como *Careta*¹² e *Fon-Fon*¹³ reprovam o movimento por meio do humor, como é o caso de D. Xicote, pseudônimo de Bastos Tigre, que, no ano de 1913, destaca que a escola é praticada por poetas obscuros e que seus versos são frágeis (Zilberman, 2018).

Segundo Bosi (1954, p. 268), nos jornais brasileiros, o termo “Futurismo” começou a circular a partir de 1914, e todas as conotações de “extravagância”, “desvario” e “barbarismo” foram atribuídas a ele, de modo que o movimento acaba virando “ídolo polêmico na boca dos puristas”. Os puristas e o leitor médio haviam ignorado ou considerado ridículas as inovações simbolistas, como é o caso do verso livre. Ao mesmo tempo, ao lado da prosa regional, lançava-se um gênero de verso sertanista, meio popular e meio culto, que dava a medida do gosto híbrido a que se estava chegando no país. Nesse clima, entretanto, só poderia renovar efetivamente o quadro literário brasileiro um grupo que fizesse parte da burguesia culta, paulista e carioca, cuja curiosidade intelectual pudesse se beneficiar de condições especiais como viagens à Europa, acesso a concertos e exposições de arte. Ainda de acordo com o autor, o ponto de encontro desse grupo é justamente a Semana de Arte Moderna de 1922.

Antes da Semana, os futuros organizadores constituíram-se como um grupo atuante no meio literário paulista, porém, as obras produzidas por eles revelavam que ainda restava o tradicional em suas formações enquanto escritores. O grupo constituído por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo, apesar de todos os elementos

¹² A Revista *Careta* entrou em circulação no ano de 1908 no Rio de Janeiro. Fundada por Jorge Schmidt, era como o órgão dos parnasianos, assim como a *Fon-Fon* o era dos simbolistas. Na *Careta*, Olavo Bilac publicou sonetos de *A Tarde*, por exemplo. A revista contou, ainda, com a colaboração de Martins Fontes, Olegário Mariano, Aníbal Teófilo, Alberto de Oliveira, Goulart de Andrade, Emílio de Menezes, Bastos Tigre e Luís Edmundo (Sodré, 1966). Para acessar a Revista *Careta*:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=0>.

¹³ A Revista *Fon-Fon*, que começou a circular em 1907, no Rio de Janeiro, surgiu a partir da organização de um grupo de escritores simbolistas: Lima Campos, Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Álvaro Moreyra e Hermes Fontes. De acordo com Sodré, a *Fon-Fon* “espelhava o esnobismo carioca, fazia crítica, apresentava flagrantes e tipos do *set* da cidade, com muita fotografia e muita ilustração, e muita literatura na primeira fase”. Seu número inaugural foi aberto com um soneto de Emílio de Menezes (Sodré, 1966, p. 345). Para acessar a Revista *Fon-Fon*:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=0>.

passadistas presentes em suas obras que abrangem o período de 1917 até a Semana, foi se tornando cada vez mais coeso com as propostas modernistas, principalmente nos anos de 1920 e 1921. Se o Futurismo não era o único componente dessa transformação, era, de acordo com Bosi (1954, p. 270), “a pedra de escândalo a ser lançada nos arraiais acadêmicos”. Nas palavras de Van Der Ploeg:

A estética Futurista está inserida na tradição da ruptura que caracteriza as vanguardas históricas. [...] Não há como negar que este movimento foi extremamente inovador no campo da literatura e das artes. No entanto, a sua ligação com o conjunto de ideias reacionárias, particularmente a adesão de Marinetti ao fascismo, e certos valores expressos em seus manifestos, como a glorificação da guerra, podem ter contrariado segmentos relevantes da cultura e da política brasileira dos anos 20. Esse movimento que almejava a ruptura e destruição do passado em pouco tempo foi desatualizado e desacreditado no Brasil, mas nos legou muitas influências. O futurismo no Brasil foi o fomentador de um rico debate cultural que, tal como na Itália, acabou por formar dois grupos distintos: os passedistas e os futuristas, que, posteriormente, se autointitularam como modernistas. (Van Der Ploeg, 2013, p. 63).

Apesar dos modernistas brasileiros se posicionarem contra os pressupostos do Futurismo italiano, eles reconhecem a importância do movimento para a formação da sensibilidade moderna. Dessa maneira, concepções como a rejeição do passado, o culto ao progresso e ao futuro e o cultivo da pureza original vieram ao encontro do que os modernistas buscavam, sendo que os principais pontos programáticos do Futurismo fizeram parte da proposta de renovação das letras nacionais: a ruptura com o passado, a crítica ao Parnasianismo, a defesa do verso livre na poesia, o elogio à velocidade, à vida moderna, às máquinas e à técnica foram alguns dos pontos mais recorrentes entre os escritores brasileiros da década de vinte.

Inclusive, como aponta Brito (1974), o movimento é demasiadamente citado nos jornais e revistas no início de 1920, de modo a adquirir uma carga depreciativa. Não demora para que os modernistas brasileiros passem a tomar o rótulo de futuristas, o que acaba por permitir-lhes uma repercussão de maior alcance na mídia. O rótulo, portanto, é um desafio adotado para aborrecer e para marcar a diferença entre os novos artistas e os conservadores. Ou seja, a denominação é adotada por eles mais por motivos de polêmica do que por uma filiação e devoção à escola lançada por Marinetti, pois ser “futurista” não implicava, necessariamente, a ideia de que esses escritores eram seguidores da estética italiana, mas que simplesmente não eram reconhecidos como agentes da arte apoiada nos padrões estéticos aceitos pacificamente.

No mesmo ano, o grupo paulista já está decidido a prosseguir com o rompimento dos valores estéticos considerados ultrapassados. Menotti Del Picchia garantia, em uma crônica

antes de 1921, que livros definitivos escritos por autores que seguissem a nova estética afirmariam toda a força e o esplendor da grande arte brasileira, e que São Paulo seria, em breve, o líder intelectual da pátria; também promete que esses escritores vão assombrar o país com sua sabedoria, de acordo com as pesquisas de Brito (1974). Realmente, já em 1921, teriam início os ataques e principiaria o recenseamento de valores, e, durante todo o ano, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Cândido Mota Filho e Sérgio Milliet estariam presentes nas folhas dos jornais a discutir e polemizar em defesa de novos postulados literários e artísticos.

A produção modernista dessa época, entre os anos de 1920 e 1921, nos aproxima da caracterização do “momento futurista” como sendo uma formulação utópica e como um antecedente da revolução, já que, nesse cenário, são lançadas as bases para a construção da mentalidade e da atuação da vanguarda no Brasil, de acordo com Fabris (1998). Tanto que São Paulo é o emblema desse momento futurista brasileiro:

A produção cultural quer corresponder ao surto industrial, ao crescimento da cidade que se vê como metrópole, à sua transformação graças aos agentes materiais do progresso (os imigrantes) ou a seus símbolos mais ostensivos – luz elétrica (1890), fonógrafo (1892), automóvel (1893), fotografia animada (primeiro nome com que se designa o cinema, 1896), tração elétrica (1900). (Fabris, 1998, p. 134).

Dessa forma, a autora escreve que somente em uma cidade como São Paulo dos anos 20 poderia surgir essa formulação futurista que se aproxima não das ideias marinettianas, mas do clima de renovação relacionado à modernidade.

Em maio de 1921, Oswald de Andrade publica, no *Jornal do Comércio*, o artigo “O Meu Poeta Futurista”, acerca de Mário de Andrade, e fala sobre o livro *Paulicéia Desvairada*, de modo a considerar que suas páginas possuem a mais bela poesia citadina. Esse artigo, segundo Brito (1974), envolve Mário em um grande escândalo, já que o escritor adquire, a partir dessa publicação, uma popularidade espantosa: os artistas e o público o enxergam como um maluco. O autor nega, ainda, que seja futurista, de modo a fazer um artigo-resposta a Oswald de Andrade esclarecendo que apenas possuía pontos de contato com o movimento – por mais que, para Oswald, que o denominou “futurista”, o rótulo fosse útil devido à sua conotação de renovação.

Fato interessante é que entre os nomes da poesia de Vanguarda mencionada por Mário de Andrade em seus textos encontram-se os poetas Maiakóvski, Aleksandr Blok e Marina Tsvetáieva como representantes da nova poesia soviética. Os contatos de Mário com essas obras deram-se por meio de alguns periódicos, como *L'Esprit Nouveau* (França), *Nouvelles Littéraires* (França), *Fanfare* (Inglaterra) e *Lumière* (Bélgica), que divulgavam os movimentos

artísticos europeus e traduziam alguns poemas de autores soviéticos (Sarhan; Angelides, 1978).

O artigo sobre Mário de Andrade fez, ainda, circular as palavras “futurista” e “futurismo” em São Paulo. Por mais que elas já fossem conhecidas e usadas, foi somente com a publicação de Oswald que elas passaram a cercar-se de rumores e de polêmicas nos meios artísticos da cidade. Essas palavras foram empregadas, também, de forma pejorativa pelos espíritos conservadores, que as utilizaram para pôr em ridículo pessoas, coisas, atitudes e situações (Brito, 1974). Nesse ínterim, o movimento renovador das artes vai ganhando forças: “já não é mais coisa apenas de pintores e escultores, mas também de homens de letras, de jornalistas” (Brito, 1974, p. 247).

Inclusive, os escritores tiveram que enfrentar esse dilema de ser ou não ser futuristas. Ainda em 1921, Y-Juca-Pirama, pseudônimo de Peregrino Júnior, decreta “A morte do futurismo”, isentando Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Oswald de Andrade de o representarem (Zilberman, 2018). Mas Menotti Del Picchia explica, em uma publicação para o jornal *Correio Paulistano*, a posição do grupo renovador paulista em relação à influência de Marinetti:

Falam-se por aí coisas tremebundas e fulminantes contra o futurismo, como se em São Paulo estivesse por estourar um antraz literário dessa ordem. Os que assim gritam, num pudor anacrônico, ignoram talvez tudo a respeito das novas correntes estéticas do mundo, ignoram que o futurismo, inaugurado na Itália, há muitos anos, já não existe, ou melhor, já produziu à saciedade todos os seus benéficos efeitos. Ignoram ainda que ninguém mais pensa nisso e que a arte tomou seus rumos livres, novos, individualistas, criando, cada autor, segundo melhor parece ao seu temperamento e ao seu gosto, a sua ideia da Beleza. (Del Picchia, 1921)¹⁴.

Já no Rio de Janeiro, o Manifesto Futurista foi recebido tão logo foi divulgado por Marinetti. Não encontrou, porém, acolhida no estado, a não ser quando servia como motivo de piadas, tanto que Lima Barreto sintetiza, em “O Futurismo”, o sentimento que parecia geral ao referir sua “sincera antipatia contra o grotesco ‘Futurismo’ que no fundo não é senão brutalidade, grosseria e escatologia, sobretudo esta” (Barreto, 1922, apud Zilberman, 2018). Alguns anos depois dessa reação de Lima Barreto ao movimento, Marinetti faz sua primeira visita ao Brasil, em 1926, de modo a ministrar conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo. De acordo com Zilberman (2018):

¹⁴ Lançado em 1854 em São Paulo, o *Jornal Correio Paulistano* foi inicialmente propriedade de Joaquim Roberto de Azevedo Marques. O periódico iniciou sua trajetória politicamente situado na trincheira liberal para logo em seguida passar ao lado conservador e, depois, tornar-se novamente liberal. Foi, já durante a República, porta-voz do Partido Republicano Paulista (PRP), assim como um órgão de sustentação das oligarquias rurais e urbanas durante a República Velha e de oposição a Getúlio Vargas, além de repudiar aquilo que enxergava como ameaça comunista (Brasil, 2015). Para acessar a edição do *Jornal Correio Paulistano* do dia 23 de maio de 1921: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pagfis=5167.

A *Careta* registra, na capa do volume 937, de junho daquele ano, as vaias e apupos com que os intelectuais cariocas acolheram o líder futurista, agora adepto de Benito Mussolini. Mario Guastini, do *O Estado de São Paulo* e do *Jornal do Commercio*, faz questão de manifestar, em uma série de crônicas, reunidas em *A hora futurista que passou*, o repúdio às ideias do poeta italiano [...]. (Zilberman, 2018, p. 623).

Mesmo nesse clima de rejeição, a turnê de Marinetti rendeu muito lucro. Além disso, os futuristas de São Paulo, com ressalvas quanto ao italiano e mesmo antes da turnê, estavam divulgando o programa de renovação das letras, tanto que, já no Rio Grande do Sul, em 1925, dá-se a visita de Guilherme de Almeida, o que acaba por fortalecer o grupo modernista gaúcho. Coube a Augusto Meyer a recepção ao poeta que, como muitos outros, começou parnasiano e virou modernista (Leite, 2022). Luciana Murari destaca, inclusive, as intenções de Guilherme de Almeida ao chegar no RS e a sua reação ao sair do estado, em setembro de 1925: “Eu vim aqui *pregar futurismo* – como diz um jornal – e, com esse tal saudosismo, vou-me embora *passadista* de uma vez.” (Almeida, 1925, apud Murari, 2013, grifo nosso).

Nesse mesmo ano, o grupo dos novos cria a *Revista Madrugada*, cujo nome surge com o intuito de marcar um novo despertar do Rio Grande na Literatura e nas Artes. As relações entre autores e artistas do centro, enquanto isso, se intensificam por meio de troca de livros e visitas de alguns escritores que viajavam para São Paulo e Rio de Janeiro – dessa forma, fazia-se a ponte entre os estados, de modo que o conhecimento mútuo e a atualização sobre as mudanças nas artes fossem fortalecidos. De acordo com Leite (2022), ainda em 1925, no mês de outubro, é realizado o “Salão de Outono”, com a primeira exposição Geral de Belas Artes do estado, lançando grandes e novos artistas, como Oscar Boeira, Fernando Corona, Antonio Caringi e João Fahrion, cujos textos e conferências tematizavam o Futurismo e o Modernismo.

No ano de 1926, em que se dá a visita de Marinetti ao Brasil, por mais que o poeta italiano não tenha feito conferências no RS, a reverberação de suas declarações provocou muitas reações nos escritores gaúchos, tanto entre novos quanto entre veteranos, que desejavam ter a oportunidade de recepcioná-lo em Porto Alegre mesmo sem possuir verba para tal coisa. É Fernando Callage quem tenta compensar essa ausência, de modo a fazer papel de mediador entre São Paulo e a capital gaúcha, enviando comentários a que tinha acesso sobre as conferências de Marinetti, assim como as entrevistas que este concedeu, tanto antes como durante e depois de sua viagem ao Brasil. Marinetti era avaliado com senso de equilíbrio no estado, sem posições extremadas, nas palavras de Leite (2022).

O cenário modernista do RS, no período de 1926 a 1928, era composto por autores como Augusto Meyer, Ruy Cirne Lima, Olmiro Azevedo, Theodomiro Tostes, Luiz Vergara,

Vargas Netto e Manoelito de Ornellas. Entretanto, o grupo passou ao largo do Futurismo, segundo estudos de Zilberman: Athos Damasceno Ferreira, Augusto Meyer, Theodomiro Tostes e Ruy Cirne de Lima, por exemplo, praticaram o que se poderia chamar, segundo as palavras da autora, de “modernsimo *soft*”, de que é exemplo, justamente, a *Revista Madrugada*, que mescla o estilo gráfico de *art nouveau* àquela nostalgia de procedência simbolista (Zilberman, 2018, p. 624).

Mas, seguindo a estética futurista, Tyrteu Rocha Vianna, também gaúcho, publica seu primeiro e único livro em 1928, *Saco de Viagem*, que foi reeditado apenas uma vez em 1993 pelo crítico e historiador Itálico Marcon, através da editora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O livro divide-se em duas partes, “Vontades de versos futuristas” e “Churrascos de viagens”, que contêm 15 e 8 poemas, respectivamente. Há, porém, um poema que as antecede, visto a seguir:

Críticos
 Passadistas
 Tende piedade amém
 Destes
 Oswaldandradeanos
 Futurismismos
 Poupai-os do manejável porrete
 Critical
 Lembrai-vos sempre ao lê-los
 Deste pedido introdutorial amém de novo
 E de que a liberdade de fazer versos
 Nestes Brasis
 Não foi regulada pela lei Adolpho Gordo
 (Vianna, 1993, p. 33).

Estes versos declaram o compromisso do sujeito lírico com o Futurismo de recorte “oswaldandradeano”, de maneira a resumir a dupla poética adotada: “a que associa ao Futurismo de modo geral, antecipado pela capa do livro; e a que a compromete com o projeto modernista de Oswald de Andrade.” (Zilberman, 2018, p. 625). O eu-lírico apela, ainda, aos críticos passadistas por piedade, lembrando-lhes que não cabe à lei Adolpho Gordo regular sua liberdade de escrever poesia futurista. Essa lei, decretada em 1907, regulamentava a expulsão dos estrangeiros envolvidos em atividades políticas e movimentos operários do século XX, proposta pelo Senador Adolfo Gordo, de São Paulo. Porém, como ela era empregada às ações políticas de estrangeiros, o eu-lírico do poema pede para que lembremos que essa lei não impossibilita ninguém de fazer versos. Essa crítica está relacionada ao fato de que “as teses ‘futuristas’ tinham as máculas da origem estrangeira e da intenção subversiva, pelo que deveriam ser tão expulsas quanto os militantes anarco-sindicalistas indesejados por Gordo.” (Fischer, 2022, p. 94), e é justamente essa expulsão que o eu-lírico deseja evitar.

O eu-lírico também dá vazão ao “bacharel em Direito” Tyrteu Rocha Vianna, autor desse “pedido introdutório”, evidenciando o militante que fala em favor da liberdade em uma época de repressão aos movimentos operários nas grandes cidades brasileiras (Zilberman, 2018). Aliás, a temática da vida moderna em relação aos aspectos que envolvem a tecnologia – como é o caso do poema “São Chico”, que faz alusão aos filmes de *cowboys* produzidos pela Universal – e à criação de neologismos traduz a adesão do poeta ao projeto futurista, juntamente com a falta de pontuação e a adoção de parataxe, que consiste em apresentar as palavras ou expressões de forma justaposta, sem o uso de conjunção coordenativa.

Os neologismos aparecem, por exemplo, em poemas como “Mens Sana”, cujos adjetivos “cervejado” e “vinhodoportizado” são apresentados, assim como em “Purgante”, em que Tyrteu cria o verbo “corderrosando” para o adjetivo “cor-de-rosa”, e faz o casamento entre os adjetivos “verde” e “negra” para formar um único adjetivo, “verdenegra”. Outros verbos são criados nos versos de “Perseguição política”: “habeascorpuseia”, elaborado a partir do termo *habeas corpus*, e “pontofinalizando”, junção da expressão “ponto final”.

O poeta, respeitando as regras do Manifesto da Literatura Futurista de Marinetti, embora tenha dado lugar, em seus versos, à parataxe, não destruiu completamente a sintaxe. Em “Mens Sana”, por exemplo, percebe-se a utilização das duas formas:

Viva o S C 7 de Setembro
 Viva vivoooo
 Ao S C Assisense
 Hip hip hurrah
 Primeiro tempo
 0 a 0
 Segundo tempo piii-piii penalty
 1 a 1
 Os dois clubes fraternizeiros
 Pagam a meia
 Noturnas despesas
 Baile cervejado chá torcedoiral
 Vinhodoportizado
 E luz até às duas
 (Vianna, 1993, p. 41).

Note-se, principalmente, o décimo segundo verso, “baile cervejado chá torcedoiral”, exemplo de parataxe no poema. Por mais que se trate de dois substantivos (“baile” e “chá”) e de seus sequentes adjetivos (“cervejado” e “torcedoiral”), a construção da oração não segue o padrão da sintaxe, já que não há presença de pontuação nem de conjunções. Já a sintaxe pode ser percebida nos versos “Viva o S C 7 de Setembro”, “Os dois clubes fraternizeiros / Pagam a meia” e “E luz até às duas”.

Regina Zilberman (2018, p. 628) escreve, em relação à parataxe, que Tyrteu valeu-se da “escrita telegráfica”. Trata-se de um estilo caracterizado pela eliminação de conjunções, preposições e artigos que não sejam indispensáveis ao entendimento da mensagem, como é o caso do verso “E a vista pernuda banhística madamas” que faz parte do poema “São Chico”. Além disso, nesse mesmo poema, a autora chama atenção ao termo “boquiabertamente”, que sofreu uma migração de classe morfológica, já que é advérbio oriundo do adjetivo “boquiaberto”. Zilberman ressalta que esse é um procedimento prestigiado, nos anos 50, pela poesia dos concretistas, além de ser recorrente na narrativa de Guimarães Rosa.

Além dessas características, há um aspecto provavelmente extraído do projeto modernista brasileiro, reconhecido nos poemas de Oswald de Andrade, a quem, como observado por Zilberman (2018), o escritor gaúcho se filia desde o poema de abertura de sua obra. Trata-se do poema-piada, geralmente curto e de leitura rápida, que se encerra com um sentido irônico ou humorístico.

De acordo com a autora, o humor aparece em dois tipos de situações:

[...] as de ordem escatológica, quando, por exemplo, em “Purgante”, narra os efeitos desse remédio sobre o “turco mascate” que chega de automóvel na cidade; e as de ordem política, como no “Anúncio Carapuçal”, em que denuncia a corrupção eleitoral, vigente já aos tempos da República Velha. (Zilberman, 2018, p. 629).

Zilberman descreve, ainda, que Tyrteu acompanha o Oswald de *Pau-Brasil*, mas desconhece a Antropofagia que se concretiza em Mário de Andrade, com *Macunaíma*, e em Raul Bopp, com *Cobra Norato*. Devido a isso, seu Futurismo parece tardio, mesmo que autêntico; mas, por outro lado, se aproxima de propostas cronologicamente posteriores, como a do Concretismo (Zilberman, 2018).

Tyrteu Rocha Vianna reproduziu nas entrelinhas de seus versos, porém, o universo que a literatura regionalista consagrou. O meio em que seus poemas estão situados é predominantemente rural e, segundo Zilberman (2018), mesmo quando trata-se do meio urbano, do cotidiano das cidades pequenas e dos hábitos tradicionais, assim como do povoamento desses espaços por pessoas simples – e por militares e peões –, o contexto é típico de uma economia cuja característica principal é a exploração da terra. Contudo, Tyrteu apresenta de forma moderna a vida rural, diferenciando-a daquela visão idealizada do Regionalismo.

Assim como os poemas de Tyrteu Rocha Vianna mostram-se devedores da estética futurista, também é possível que sejam exploradas nesses textos questões do imaginário social do Rio Grande do Sul durante as primeiras décadas do século XX, tanto em seu âmbito

urbano quanto rural. Dessa maneira, para que se possa trabalhar com a teoria do imaginário social nesta dissertação, será elaborado, no próximo capítulo, um panorama histórico-político da época de publicação de *Saco de Viagem*, necessário para situar a obra em seu contexto. Isso porque não se pode traduzir os símbolos presentes nos poemas, mas é possível que eles sejam compreendidos devido ao fato de que o imaginário, que é formado pelas expectativas e temores coletivos, corresponde ao encontro entre o inconsciente coletivo e a cultura de um grupo social, marcada em um tempo e em um espaço específicos. Em seguida, a teoria do imaginário social será explorada no subcapítulo referente ao mito do gaúcho, para que se tenha subsídios para compreender a figura do gaúcho nos versos do poeta.

3 O IMAGINÁRIO SUL-RIO-GRANDENSE

O imaginário possui múltiplas funções relacionadas à vida coletiva e ao exercício do poder na sociedade. Baczko (1985) escreve que as ciências humanas colocaram em destaque o fato de que qualquer poder, principalmente o político, se rodeia de representações coletivas. Inclusive, o domínio do imaginário e do simbólico é uma estratégia importante para o poder político. Essa visão, porém, nem sempre foi corroborada pelas correntes de pensamento do século XIX, que criavam rivalidade entre o “real” e o “ilusório”, determinando que ideias não fazem história, já que a verdadeira história está para além das representações que os homens têm de si próprios, ou seja, para além de suas crenças, mitos e ilusões (Baczko, 1985): tratava-se, nesse caso, de uma concepção “realista”, que implicava uma operação de “desvendamento” e de “desmistificação” dos acontecimentos históricos.

Essas disputas entre o imaginário e a razão se fizeram presentes nos debates religiosos, filosóficos, artísticos e científicos no decorrer da história. Segundo João Eduardo Coin de Carvalho (2002), esses debates revelaram espaços de resistência ao Racionalismo e ao Positivismo, por mais que não tenham impedido a hegemonia conquistada por este último no âmbito das ciências. A hegemonia positivista migrou das Ciências Naturais para as Ciências Sociais, de maneira a produzir paradigmas para a Sociologia, para a Antropologia e até mesmo para a Psicologia Social – para essas áreas de estudos, o imaginário era associado ao primitivo, ao sem razão, ou sem ciência, como um conjunto de imagens, mitos e alegorias que caracterizavam um pensamento sem importância.

Entretanto, o positivismo, que pretendia que a razão imperasse sobre o invisível, o imensurável e o irracional, que também constituem os sujeitos humanos, acabou por produzir um efeito contrário, de acordo com Carvalho (2002):

[...] o esforço em conter a não-razão acabou por gerar sua "explosão", e a imagem e seus congêneres metafísicos, como a religião e os misticismos de todas as ordens são, garantida sua presença fora das ciências, uma sombra que ocupa todos os interstícios sociais. Na sociedade do espetáculo, a imagem, mais do que qualquer outro meio, é o instrumento por excelência do convencimento, como bem sabem os profissionais de propaganda ou os terroristas profissionais, descartando as ferramentas tradicionais da ciência, como a lógica clássica, desprestigiada sistematicamente no senso comum e, sintomaticamente, no âmbito universitário. (Carvalho, 2002, p. 28).

No discurso das Ciências Humanas correspondente aos anos antecedentes à escrita de “A imaginação social” por Baczko, ou seja, anteriores a 1985, o termo “imaginário” se deslocou da periferia para o centro de um campo discursivo, de modo a dissociar-se da sua atribuição de “ilusório” e ser cada vez menos considerado como um ornamento de uma vida

material “real”. As funções reais do imaginário, segundo Baczko (1985) – as imagens utilizadas como instrumentos de convencimento, citadas também por Carvalho (2002) –, podem trabalhar a favor dos interesses políticos em casos como o seguinte: em um conflito social, como uma guerra, as imagens exaltantes, relacionadas aos objetivos a atingir e aos frutos de uma vitória que ainda não chegou, possuem uma função específica, que é a de propulsoras de ação, de motivação das forças necessárias para enfrentar o conflito. Essas imagens, ou representações, guiam as ações, mobilizam as energias e até mesmo legitimam as violências.

A manipulação dessas imagens constitui o poder simbólico, que, segundo Pierre Bourdieu (1989), é o poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que estão sujeitos a ele ou mesmo que o exercem. O autor, ao tratar das produções simbólicas como instrumentos de dominação, analisa a tradição marxista, que privilegia as funções políticas dos sistemas simbólicos, e explica as produções simbólicas de maneira a relacioná-las com os interesses da classe dominante: as ideologias – por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado – servem a interesses particulares que tendem a apresentar-se como interesses universais. Dessa maneira, a cultura dominante contribui para a integração da classe dominante, de forma a assegurar uma comunicação imediata entre todos os seus membros e a distinção entre a sua e as outras classes. Toda essa manutenção serve para que se mantenha a integração fictícia da sociedade (as outras classes) ao seu conjunto (a classe dominante), com o propósito de legitimar a ordem estabelecida por meio de hierarquias. Sendo assim:

Os bens simbólicos, que qualquer sociedade fabrica, nada têm de irrisório e não existem, efetivamente, em quantidade ilimitada. Alguns deles são particularmente raros e preciosos. A prova disso é que constituem o objeto de lutas e conflitos encarniçados e que qualquer poder impõe uma hierarquia entre eles, procurando monopolizar certas categorias de símbolos e controlar as outras. (Baczko, 1985, p. 299).

Inclusive, de acordo com Baczko (1985), quando o poder é legitimado por meio de um sistema de representações, também são designados, pela sociedade, certos “guardiões” de tal sistema. Esses guardiões dispõem das técnicas necessárias para o manejo das representações e dos símbolos; são eles que mantêm a ordem.

Esses símbolos estão entrelaçados com tudo aquilo que nos representa no mundo sócio-histórico, segundo o que Castoriadis escreve em *A Instituição Imaginária da Sociedade* (1982), mas não quer dizer que tudo se esgote no simbólico. Mesmo que os atos individuais e coletivos, assim como os produtos materiais, considerados indispensáveis para a vida em

sociedade, não sejam diretamente símbolos, uns e outros são impossíveis fora de uma rede simbólica. Castoriadis (1982) escreve que se pode encontrar o simbólico, primeiramente, na linguagem, assim como se pode encontrá-lo em outro grau nas instituições. Elas não se esgotam no simbólico, mas são impossíveis fora de uma rede simbólica:

Uma organização dada da economia, um sistema de direito, um poder instituído, uma religião existem socialmente como sistemas simbólicos sancionados. Eles consistem em ligar a símbolos (a significantes) significados (representações, ordens, injunções ou incitações para fazer ou não fazer, consequências – significações, no sentido amplo do termo) e fazê-los valer como tais, ou seja, a tornar esta ligação mais ou menos forçosa para a sociedade ou o grupo considerado. (Castoriadis, 1982, p. 142).

Um título de propriedade, por exemplo, é um símbolo do direito do proprietário, que o possibilita a proceder da forma como desejar sobre o objeto de sua propriedade. Assim o é, também, uma folha de pagamento: um símbolo do direito do assalariado, que dá a ele a possibilidade de exigir uma quantidade estabelecida de dinheiro – e as cédulas são o símbolo do direito do funcionário para dedicar-se a uma variedade de atos que vêm a ser simbólicos. Até mesmo o trabalho daquele que recebe uma folha de pagamento vem a ser simbólico, já que é constantemente entremeado por operações simbólicas que permeiam o pensamento do trabalhador, como as instruções que ele recebe. Inclusive, o funcionário também se torna simbólico ao ser reduzido a horas e minutos e ao entrar na folha de pagamento da empresa (Castoriadis, 1982).

Ou seja, toda visão funcionalista deveria reconhecer o papel do simbólico na vida real, mas isso acontece raramente, pois a tendência é limitar esse papel a apenas aquilo que é considerado real, de acordo com Castoriadis (1982), e o imaginário foi por muito tempo considerado ilusório. Dentro da visão funcionalista, a forma está a serviço de um fundo que é, por sua vez, um fundo real-racional; mas a realidade não é assim, e isso destrói, de acordo com o autor, as pretensões interpretativas do funcionalismo.

Há também um exemplo apresentado pelo autor que concerne, ao mesmo tempo, ao simbolismo da linguagem e ao da instituição. Trata-se da reconstrução dos termos “ministros” e “Conselho dos ministros” que faziam parte do regime czarista russo. Após a Revolução Russa, os bolchevistas tomaram o poder e constituíram um governo que precisou reformar algumas designações que não estavam alinhadas aos seus ideais – entre elas, os termos que designavam os ministros e seus conselhos, devido ao fato de que remetiam aos burgueses e a seus modos de governar. Trotsky propôs, dessa forma, as denominações “comissários do povo” aos ministros e, para o Governo, “Soviete dos comissários do povo”. Criava-se, desse modo, uma nova linguagem e novas instituições.

Castoriadis (1982) escreve, ainda, que a escolha de um símbolo, ao contrário de ser simples e natural, não é absolutamente inevitável nem puramente aleatória. Não é possível determinar as fronteiras do simbólico, assim como não é possível determinar o ponto a partir do qual ele invade o funcional: ele não se impõe como uma necessidade natural e não pode privar-se em seu teor de toda referência ao real.

Os símbolos, a partir de ligações simbólicas, também compõem os mitos. Mito, segundo Gilbert Durand (2001), tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as possíveis derivações e, assim como o sonho, o onírico, o rito¹⁵ e a narrativa da imaginação, ele faz parte das manifestações mais típicas do imaginário.

A lógica – ou alógica – do mito encontra-se, de acordo com Durand (2001), na sua diferença em relação à lógica clássica. O mito, dessa forma, é alógico em relação à lógica clássica, isso porque existe a lógica do terceiro elemento: na lógica racional não existe o terceiro elemento; ou a *coisa é*, ou *não é*. A alogia do mito ou do sonho sempre foi rejeitada no purgatório do “pré-lógico” e da “participação mística”, e esse combate assume os ares de uma encruzilhada entre alógica e lógica:

[...] quando evocamos o Diabo em nome do bom Deus é porque precisamos dele! Como Freud já observara, o herói depende do monstro ou do dragão para transformar-se num herói, e os trabalhos de Yves Durand mostram que, quando o monstro é minimizado – “guliverizado”, como diz Bachelard –, o herói pendura a espada no vestiário e calça os chinelos... Na afetividade (Freud), como em qualquer projeção imaginária, há uma conivência dos contrários, uma cumplicidade onde um elemento *existe* pelo outro. (Durand, 2001, p. 83).

Esse entrelaçamento de opostos no mito demonstra que os símbolos não operam por exclusão, mas por analogia. À presença do herói se justapõe a figura do monstro, e à da luz se justapõe a sombra, por exemplo, mesmo que de modo oculto.

Inclusive, a produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida é elaborada a partir de dispositivos denominados “tecnologias do imaginário” por Juremir Machado da Silva (2003). Os imaginários, segundo o teórico, difundem-se por meio de tecnologias próprias, como o cinema, a televisão e a literatura, que acabam por alimentá-lo. Segundo o autor, as tecnologias do imaginário são “elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela” (Silva, 2003, p. 22). Elas tendem para a sedução, assim como as tecnologias da política do corpo inclinavam-se para a manipulação. Ainda, nas palavras do autor:

O mundo pós-moderno forja tecnologias do afeto e domina os sujeitos pela adesão, pelo consentimento, numa espécie de contrato, revogável a qualquer momento, de

¹⁵ De acordo com Eliade (1972, p. 104), “o rito força o homem a transcender os seus limites, obriga-o a situar-se ao lado dos Deuses e dos Heróis míticos, a fim de poder realizar os atos deles.”

assimilação consentida de valores e de práticas sociais efêmeras. O preço da adesão é o prazer imediato. (Silva, 2003, p. 25).

Inclusive, no ocidente, a humanidade alcançou a condição de “sociedade do espetáculo”¹⁶, e, para manter-se e reproduzir essa condição, necessitou de mecanismos de incitação simbólica, ou seja, das tecnologias do imaginário, “dispositivos de alimentação de ‘bacias semânticas’¹⁷, canais de irrigação do real pela imaginação, mecanismos de fabricação do olhar interior” (Silva, 2003, p. 26).

Juremir Machado da Silva destaca três grupos que classificam as tecnologias do imaginário: as tecnologias informativas, que incluem jornais, livros didáticos, televisão e rádio; as tecnologias artísticas, como a literatura, o teatro e o cinema; e as tecnologias mercadológicas, que abrangem a publicidade, o marketing e as relações públicas. Essas tecnologias contribuem com o “olhar” do imaginário:

O que um imaginário quer dizer? O que um imaginário quer mostrar? Que cada olhar é uma imagem. Que cada imagem é um olhar. Imaginação do olhar. Olhar da imaginação. *O que as tecnologias podem fazer pelos imaginários? Ajudá-los a olhar.* Cada um imagina o que vê e vê o que imagina. Não haveria, realmente, oposição entre imaginário e tecnologia? Em caso afirmativo, será preciso considerar que há oposição entre o olho e a lente. Por enquanto, o olho contempla a lente espiar o mundo e imagina o que vê. (Silva, 2003, p. 70, grifo nosso).

O autor também elenca algumas diferenças entre as concepções de imaginário de alguns teóricos, entre eles Jean Jacques Lacan, Gaston Bachelard e Michel Maffesoli. Silva ressalta que Maffesoli, especialmente, trouxe o imaginário para um campo semântico mais geral e compatível com os múltiplos sentidos atribuídos ao termo.

Maffesoli, em uma entrevista concedida a Juremir, “O imaginário é uma realidade” (2001), conceitua o imaginário como o estado de espírito que define um povo, como cimento social – nutrido, inclusive, pelas tecnologias do imaginário –, “uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (Maffesoli, 2001, p. 75). Quando utiliza o termo “atmosfera”, Maffesoli refere que se trata daquilo que Walter Benjamin chama de aura – inclusive, de acordo com o autor, ele não pode ser individual.

Nesse sentido, o autor explica que não há predominância do individualismo no imaginário, pois por mais que o imaginário coletivo repercuta em um indivíduo de maneira

¹⁶ Termo cunhado por Guy Debord no livro homônimo *A Sociedade do Espetáculo* (1997). De acordo com Debord (1997, p. 13), a vida nas sociedades onde imperam as modernas condições de produção se apresenta como “uma imensa acumulação de *espetáculos*.” Ou seja, tudo aquilo que era vivido diretamente tornou-se uma representação. O autor explica que o espetáculo não se trata de um conjunto de imagens, mas de uma relação social entre pessoas que, por sua vez, é mediada por imagens.

¹⁷ A “bacia semântica” é uma metáfora que Durand utiliza para se referir à composição e à circulação dos mitos, de modo a mapear algumas fases de sua constituição (Durand, 2001).

particular e que cada sujeito esteja apto a lê-lo com certa autonomia, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual: é, na verdade, grupal, comunitário, tribal, partilhado (Maffesoli, 2001, p. 80):

Na maior parte do tempo, o imaginário dito individual reflete, no plano sexual, musical, artístico, esportivo, o imaginário de um grupo. O imaginário é determinado pela idéia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma idéia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. (Maffesoli, 2001, p. 80).

Não se pode confundir, inclusive, o imaginário com a cultura de um povo: por mais que a cultura contenha uma parte do imaginário, ela não se reduz a ele; da mesma forma que o imaginário não se reduz à cultura, mas nele entram partes dela. Como explica Maffesoli (2001), a cultura é um conjunto de elementos passíveis de descrição e pode ser identificada de maneira precisa, seja por meio de grandes obras, como as teatrais, as literárias e as musicais, ou por meio de um sentido amplo, como o antropológico, a partir dos fatos da vida cotidiana, das formas de organização de uma sociedade, dos costumes, etc. Já o imaginário tem algo de imponderável: não se trata de algo racional, sociológico ou psicológico, pois carrega um certo mistério da criação ou da transfiguração.

Um exemplo que pode elucidar de modo preciso essa diferença é o imaginário parisiense: ele gera uma forma particular de pensamento em relação à arquitetura, aos jardins públicos e à decoração das casas de Paris. Ou seja, o imaginário da cidade faz ela ser o que ela é; esse imaginário é uma construção histórica e, ao mesmo tempo, o resultado de uma atmosfera, “uma aura que continua a produzir novas imagens” (Maffesoli, 2001, p. 76).

Compreender essa distinção entre cultura e imaginário social é fundamental para analisar a maneira como determinados mitos se constroem a partir de símbolos e se perpetuam. Um exemplo representativo disso, no contexto brasileiro, é o mito do gaúcho. Assim como o imaginário parisiense molda a percepção sobre Paris, o imaginário social gaúcho sustenta e reproduz uma imagem idealizada do homem da região do Rio Grande do Sul. O mito do gaúcho surge a partir da cultura gaúcha, que possui características ricas em símbolos e imagens, e, embora suas influências vislumbrem-se a partir de uma formação luso-espanhola juntamente com a miscigenação com o indígena e com o negro (Guedes, 2003), o mito do gaúcho se forma de maneira hegemônica, já que é operado a partir da classe dominante que, nesse caso, trata-se daquela formada pelo gaúcho caracteristicamente branco.

As manifestações das linguagens oral e escrita do gaúcho, inclusive, misturam heranças populares e eruditas, marcadas pelos adágios, os ditados populares, as frases comparativas, os causos, as lendas, as quadrinhas e a trova que, segundo Guedes (2003), são

representações de um conjunto de valores sociais, ideológicos, políticos e morais que constituem a memória gaúcha, fruto do imaginário e, ao mesmo tempo, produzem e reproduzem atitudes que mantêm vivo este mesmo imaginário. É importante, nesse sentido, que se conceitue, no seguinte subcapítulo, símbolo e mito a partir da teoria do imaginário social, para que se compreenda, posteriormente, como ambos operam dentro do imaginário sul-rio-grandense apresentado por Tyrteu. É traçado, na sequência, um percurso pela história do Rio Grande do Sul, a partir da abordagem do contexto histórico e literário do estado com foco na Revolução Farroupilha, na Revolução Federalista e na Revolução de 23, sendo que as duas primeiras ocorreram no século XIX e são essenciais para a compreensão da origem do mito do gaúcho, enquanto a última, travada já no século XX, é relevante para que se compreenda o contexto próximo à publicação da obra *Saco de Viagem*, em 1928.

3.1 OPERADORES DO IMAGINÁRIO: SÍMBOLO E MITO

Para que se compreenda a maneira como o mito do gaúcho opera por meio dos poemas que compõem o livro *Saco de Viagem* (1928), de Tyrteu Rocha Vianna, é necessário que se conceitue símbolo e mito. Gilbert Durand, em seu livro *A Imaginação Simbólica* (1964), escreve que sempre existiu uma grande confusão em relação aos termos relativos ao imaginário, e que, talvez, isso seja uma decorrência da desvalorização que sofreu a imaginação por parte do pensamento positivista, que prezava pelo racional em detrimento do irracional – categoria, esta última, na qual o imaginário era situado. Quanto a essa perspectiva limitante atribuída aos estudos do imaginário, o século XX oferece ao pesquisador uma transformação radical no enfoque teórico-metodológico de todas as ciências. A História também sente as influências de seu tempo e, assim como as ciências em geral do século XX, ela irá renovar conceitos, abrir-se para outras ciências e buscar novos objetos de análise.

Desse modo, fala-se da História das Mentalidades – primeira metade do século XX. Surgem, com ela, novas abordagens metodológicas, como a demografia histórica, a antropologia histórica, a etno-psiquiatria, a história da cultura material e a história imediata, de maneira a evidenciar que atrás dos grandes acontecimentos existe um processo histórico que independe de reis, ideologias dominantes, ciências oficiais e que se sustenta por realidades subjacentes. Seus objetos de pesquisa são o popular, os silêncios, o literário, a cultura, os sentimentos.

Para a História das Mentalidades interessa o cotidiano, aquilo que está subentendido, escondido, a religião que se vive, aquela que está dentro do homem, as suas superstições e

seus medos – além de que o historiador precisa estudar temas relacionados às perdas, às rupturas, à tradição e, principalmente, às defasagens entre os indivíduos e às mudanças sociais que ocorrem muito rapidamente (Marotta, 1991). Nesse século, ligada às investigações sobre as mentalidades, surge a história do imaginário, como uma tentativa de explicar a organização social não só por meio do concreto, do visível, mas também por meio das representações mentais expressas pelas religiões, mitos, sonhos, sentimentos, emoções, temores e desejos (Ceccagno, 2006).

Já no contexto dos estudos antropológicos do imaginário, Durand (1964) aponta que termos como imagem, signo, alegoria, símbolo, emblema, parábola, mito, figura, ícone, ídolo, etc., foram utilizados indistintamente por grande leva de autores. O autor, para conceituar tais termos, inicia seu raciocínio – embora nosso foco esteja nos dois termos mencionados no início do capítulo – a partir da ideia de que a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo: uma direta e uma indireta. Na maneira direta, a própria coisa parece estar presente no espírito, na percepção ou na simples sensação. Na maneira indireta, por uma ou outra razão, a coisa não pode se apresentar em carne e osso à sensibilidade. Toma-se como exemplo as recordações que um indivíduo tem de sua infância, a imaginação referente às paisagens do planeta Marte ou a representação que se cria para compreender um além da morte. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é representado na consciência por uma imagem.

Isso se relaciona ao símbolo a partir da ideia de que este é a união entre uma imagem significante e um significado. Ele é pertencente à categoria do signo, portanto. Mas a maior parte dos signos é apenas artifício de economia, assim como um sinal, que previne sobre a presença do objeto que representa, e uma palavra, uma sigla ou um algoritmo, que substituem uma extensa definição conceitual:

É mais rápido desenhar numa etiqueta um crânio estilizado e duas tíbias cruzadas do que explicitar o complicado processo através do qual o cianeto de potássio destrói a vida. Da mesma maneira, o nome de Vênus aplicado a um planeta do sistema solar, a sua sigla astrológica ♀, ou mesmo o conjunto de algoritmos que definem a trajetória elipsoidal deste planeta nas fórmulas de Kepler, são mais econômicos do que uma extensa definição assente nas observações da trajetória, da magnitude e das distâncias deste planeta em relação ao Sol. (Durand, 1964, p. 8).

Dessa forma, tendo em vista que o símbolo não precisa se estender em explicações para se fazer entendido, chega-se à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é, de maneira alguma, apresentável, e o signo só pode referir-se a um sentido, e não a uma coisa sensível. Durand salienta que o símbolo, como a alegoria, é a recondução

do sensível, do figurado ao significado, mas também é a aparição, através do e no significante, do indizível.

Entretanto, visto que a representação simbólica nunca pode ser confirmada pela representação pura do que ela significa, o símbolo só é válido por si mesmo. Ou seja, “a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (Durand, 1964, p. 11-12, grifos do autor). O símbolo é, dessa forma, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, e é através do poder da repetição – que, por sua vez, não é tautológica – que ele preenche a sua inadequação; ou seja, se aperfeiçoa através da acumulação de aproximações.

Compara-se essa relação de repetição a uma espiral, que, em cada volta, define cada vez mais seu objeto. Isso não significa que um único símbolo não seja tão significativo ou que dependa de outros, mas que o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros.

A linguagem dos símbolos é utilizada, também, pelos mitos, pois o mito explora símbolos por meio de suas próprias narrativas. O mito, de acordo com Mircea Eliade (1972), é sempre a narrativa de uma criação, uma história sagrada, que relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser* no tempo fabuloso do “princípio”, seja essa realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento, como uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano ou uma instituição. Em suma, os mitos descrevem as diversas irrupções do sagrado, ou do sobrenatural, no mundo.

Já que o mito é considerado uma história sagrada, ele é, portanto, visto como uma história verdadeira, porque sempre se refere a realidades: o mito cosmogônico é verdadeiro porque a existência do mundo o prova; o mito da origem da morte é verdadeiro porque é provado pela mortalidade do homem (Eliade, 1972). Suas personagens são os Entes Sobrenaturais, e o mito, pelo fato de relatar as manifestações dos poderes sagrados dessas entidades, torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas, como o casamento, a alimentação, o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria.

Os mitos narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje, ou seja, mortal, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras:

Se o Mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, *tal qual é hoje*, é o resultado direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos*. Ele é

mortal porque algo aconteceu *in illo tempore*. Se esse algo não tivesse acontecido, o homem não seria mortal – teria continuado a existir indefinidamente, como as pedras; ou poderia mudar periodicamente de pele, como as serpentes, sendo capaz, portanto, de renovar sua vida, isto é, de recomeçá-la indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu *in illo tempore*, e, ao relatar esse incidente, explica *por que* o homem é mortal. (Eliade, 1972, p. 12, grifos do autor).

Para elucidar essa citação, pode-se pensar no seguinte exemplo: imagine-se que uma certa tribo vive de pesca, porque, nos tempos míticos, um Ente Sobrenatural ensinou seus ancestrais a apanhar e a preparar os peixes. O mito conta justamente a história da primeira pescaria, praticada por um Ente Sobrenatural, e revela, simultaneamente, um ato sobre-humano. Essa história ensina aos homens como estes devem efetuar o ato e, finalmente, explica por que a tribo deve nutrir-se de tal maneira. Isso demonstra o porquê de o mito ser uma questão da mais alta importância para o homem arcaico, ao passo que os contos e as fábulas não o são: o mito ensina as “histórias” primordiais que constituíram esse sujeito existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente (Eliade, 1972, p. 13).

Essas histórias primordiais fazem parte, inclusive, da cosmogonia, termo utilizado para denominar a explicação da origem de grupos específicos a partir de mitos. Segundo Eliade (1972), a cerimônia de entronização de um rei, por exemplo, é um ritual que acaba por repetir simbolicamente a cosmogonia dos povos, isso porque o novo rei é tido como o renovador de todo o Cosmo, e são os mitos, tanto os cosmogônicos quanto os mitos de origem, que relembram aos homens como o mundo foi criado e tudo o que ocorreu posteriormente. O rei se torna, desse modo, responsável pela estabilidade e prosperidade de todo o Cosmo – para Eliade (1972, p. 33), isso equivale a dizer que a renovação universal dá-se pelas pessoas e pelos eventos históricos. É nessa concepção que se encontra a fonte das futuras escatologias históricas e políticas. Segundo o autor:

En efecto, más tarde se ha llegado a esperar la renovación cósmica, la «salvación» del mundo, la aparición de un cierto tipo de rey, de héroe o de salvador, o incluso de un jefe político. Aunque bajo un aspecto fuertemente secularizado, el mundo moderno conserva todavía la esperanza escatológica de *una renovatio* universal, conseguida por la victoria de una clase social, de un partido o de una personalidad política. (Eliade, 2001, p. 103, grifos do autor).

Um exemplo disso é a ideia de que todo regime político busca criar seu panteão cívico e exaltar figuras que sirvam de imagem e modelo para os membros da comunidade, de acordo com José Murilo de Carvalho (1990). Esse fenômeno pode ocorrer com pessoas reais que tornam-se símbolos de valores ou aspirações coletivas porque passam por um processo de heroificação. O herói é uma encarnação de ideias e aspirações, um ponto de referência para a

identificação coletiva e, por isso mesmo, é um instrumento eficaz para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos.

Dessa forma, um mito facilita a vida dos indivíduos garantindo a eles que aquilo que eles querem fazer já foi feito, de forma a ajudá-los a eliminar as dúvidas que estes poderiam conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. Um dos exemplos que Eliade traz para essa empreitada é o seguinte: “Por que hesitar ante uma expedição marítima, quando o Herói mítico já a efetuou num Tempo fabuloso? Basta seguir o seu exemplo.” (Eliade, 1972, p. 101). Da mesma forma, não é preciso ter medo ao se instalar em um território desconhecido e selvagem quando se tem consciência de que basta repetir o ritual cosmogônico para que o território desconhecido se transforme em uma habitação ritualmente legitimada.

O indivíduo, aquele inserido nas sociedades nas quais o mito é uma coisa “vivente”, vive em um mundo aberto, embora cifrado e misterioso. Esse mundo fala ao indivíduo e, para compreender essa linguagem, só é necessário que ele conheça os mitos e decifre os símbolos. Por meio dos mitos e dos símbolos da Lua, por exemplo, o indivíduo capta a misteriosa solidariedade existente entre temporalidade, nascimento, morte e ressurreição, sexualidade, fertilidade, chuva, vegetação e assim por diante. O mundo deixa de ser uma matéria opaca de objetos arbitrariamente reunidos e passa a ser um “Cosmo vivente, articulado e significativo.” Ou seja, “o *Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.” (Eliade, 1972, p. 101, grifos do autor).

A construção de mitos fundadores foi um recurso central para consolidar projetos políticos e identitários no Brasil pós-Independência, especialmente na transição do Império para a República – até porque conhecendo o mito conhece-se a origem das coisas, chegando-se à possibilidade de poder dominá-las e manipulá-las à vontade, além de que não se trata de um conhecimento exterior ou abstrato, mas de um conhecimento que é vivido ritualmente, seja no ato da narração cerimonial do mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificativa (Eliade, 1972). Em diferentes regiões do país, personagens históricos foram elevados à condição de heróis, a fim de representar valores como bravura, liberdade e patriotismo. A luta em torno do mito de origem da República, por exemplo, pauta-se na dificuldade de se construir um herói para o novo regime brasileiro (Carvalho, 1990). Quem se revelou capaz de atender às exigências do cargo foi Tiradentes.

Há debates acerca do papel de Tiradentes – sobre ser líder ou mero seguidor – na Inconfidência Mineira. Mas essas interferências não prejudicam o processo de mitificação pelo qual ele passou, pois a construção do mito transcende o debate histórico, já que “o domínio do mito é o imaginário que se manifesta na tradição escrita e oral, na produção

artística, nos rituais.” (Carvalho, 1990, p. 58), e o imaginário, por sua vez, pode interpretar evidências segundo mecanismos simbólicos que lhe são próprios e que não se enquadram, necessariamente, na retórica da narrativa histórica.

É importante pontuar, nesse contexto de estruturas de poder simbólico, que as ideologias, por oposição ao mito, que é um produto coletivo e coletivamente apropriado, servem a interesses particulares que tendem a se apresentar como interesses universais, de acordo com Bourdieu (1989). É, inclusive, no imaginário que se situa o problema da legitimação do poder.

A cultura dominante contribui para a integração da classe dominante, de modo a assegurar uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distingui-los das outras classes: a cultura que une é também a cultura que separa e que legitima as distinções compelindo todas as outras culturas – estas, por sua vez, designadas como subculturas – a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante.

Os sistemas simbólicos, enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento, cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica), de modo a domesticar os dominados. Dessa maneira, as diferentes classes estão envolvidas em uma luta simbólica para imporem a definição do mundo social conforme seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas – estratégias de reprodução que reforçam dentro e fora da classe a crença na legitimidade da dominação da classe –, reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais (Bourdieu, 1989, p. 11). No caso do mito do gaúcho, que será abordado a seguir, existe a questão da exaltação da elite estancieira, e apesar da miscigenação presente na formação do sujeito sul-rio-grandense, a construção do mito do gaúcho se dá a partir de uma formação hegemônica, que elaborou um sistema simbólico para legitimar sua própria posição.

3.2 O MITO DO GAÚCHO

No contexto dessa investigação teórica acerca das conceitualizações de símbolo e mito, é interessante analisar a questão da representação do gaúcho, a começar pela literatura regionalista que remonta aos anos em que ocorreu a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul. Desde a primeira metade do século XIX, sob um contexto de guerras, observa-se a circulação de narrativas que exploram o espaço sulino e a figura do gaúcho. Essa figura acabou sendo ressignificada ao longo do tempo, conforme mais disputas políticas foram se

desenvolvendo e a sociedade sul-rio-grandense foi se transformando. Nessa época, inclusive, a partir do Romantismo e, em especial, do Regionalismo, as primeiras representações enaltecidas do gaúcho se constituíram, principalmente, no interior do movimento da Sociedade Partenon Literário, organização criada por escritores rio-grandenses no ano de 1868, em Porto Alegre. Dessa maneira, sob a perspectiva de se analisar como o gaúcho obteve *status* de herói no decorrer do século XIX, será abordada, neste subcapítulo, a questão do mito do gaúcho e sua representação na literatura do estado.

No cenário do Rio Grande do Sul, marcado por combates, a Revolução Farroupilha e as Revoluções Federalista e de 1923 intensificaram a mitificação do herói gaúcho, que passou a ser visto, além de um homem do campo, como um guerreiro destemido, defensor de sua terra e de seus ideais de liberdade. Para Pesavento (1986, p. 8), a Revolução Farroupilha, por exemplo, tornou-se o símbolo do espírito de bravura do povo gaúcho e de suas tendências libertárias. Estas idealizações se articulam dentro de uma visão mais global que vê na formação histórica sulina a “democracia dos pampas”, na sociedade da campanha a “ausência de classes” e no gaúcho o “centauro dos pampas”, o “monarca das coxilhas”¹⁸. Esse discurso, elaborado e difundido por historiadores no início do século, é de tendência positivista-idealista, e teve uma função muito precisa: dar legitimação ao sistema de dominação vigente e à hegemonia do grupo agropecuarista na sociedade civil.

No decorrer do século XIX, surgem, a partir das guerras ocorridas em solo sul-rio-grandense, figuras como Bento Gonçalves, Davi Canabarro, Antonio de Souza Netto e Giuseppe Garibaldi, que foram incorporados ao imaginário do gaúcho como heróis, de modo a reforçar a imagem do combatente bravo e indomável. A atribuição do *status* de herói a essas figuras – especialmente – também se insere na tendência da historiografia de vertente positivista, predominante até a metade do século XX, de reconstituir o passado de forma idealizada.

Mas, anteriormente às figuras das revoluções ocorridas no contexto do século XIX, havia o gaúcho da Campanha: a Campanha, que cobre o chamado pampa rio-grandense, compreende alguns municípios, como Alegrete, Bagé, Dom Pedrito, Quaraí, Rosário do Sul, Santana do Livramento, São Gabriel e Uruguaiana. Segundo Franco (1969, p. 65), ainda é acertado chamar de “Campanha” toda a metade sul do estado, ou seja, “o grande triângulo, do

¹⁸ A primeira denominação, “centauro dos pampas”, acentua a forte relação do gaúcho com seu cavalo, que o acompanha nas lidas do dia a dia e nas contendas guerreiras (Bertussi, 2013) – a referência ao centauro, criatura mitológica, traz o entendimento de que, naquele momento, homem e cavalo são uma coisa só. A segunda, “monarca das coxilhas”, refere sua confiança em si mesmo e o desejo de autonomia frente a qualquer tipo de regramento ou governo (Bertussi, 2013), além de designar que aquele espaço, a coxilha, é comandado pelo sujeito monarca, que impera ali.

qual uma das faces é a fronteira da República do Uruguai, outra, a linha Ibicuí-Jacuí, e terceira, a borda oeste das lagoas dos Patos e Mirim, excluído, pois, o litoral marítimo, que por outras componentes históricas foi plasmado”. Como esta foi uma região fortemente individuada pelos contratempos da História, a Campanha veio a ser palco de uma interação social em que a economia pastoril e os conflitos entre fronteiras imprimiram marcas próprias. Foi ali, também, que viveu o gaúcho da fase heroica (Cesar, 1994).

Criado à lei da aventura, desde o alvorecer do século XVIII, tanto nas cercanias de Buenos Aires como na Banda Oriental, sua formação constitui, segundo Guilhermino Cesar (1994), um original acaso no complexo da vida americana:

Como consequência natural do predomínio sobre a velha barbárie colonial, da organização inerente à vida civil, as duas linhas de força da ocupação do solo – a portuguesa e a castelhana – acabaram por absorver gente nômade e aventureira, obrigando-a a optar entre as duas soberanias em cotejo. Se o gaúcho brasileiro muito deve ao seu rival platino, se a herança cultural deste influenciou bastante naquele, as similitudes não foram, porém, suficientes para suplantarem as diferenciações que os extremam. (Cesar, 1994, p. 28).

Dessa forma, o meio físico acabou por favorecer o mestiçamento cultural, já que os gaúchos ocuparam com a pecuária uma zona tão dilatada, caracterizada pela uniformidade do relevo e da flora – as coxilhas levemente onduladas e cobertas de pastagens nativas. A localização geográfica permitiu a todos os povos vizinhos o acesso ao generoso criatório da Campanha – foi dali que saiu, durante as lutas pela independência do Uruguai, a principal fonte de abastecimento de quase todos os exércitos postos em confronto na arena política (Cesar, 1994).

O gaúcho, entendido como classe – a dos camponeses e guerreiros –, deu feição ao mito. Outros gaúchos, passando de tropeiros a estancieiros, de peões a soldados ou de milicianos a proprietários rurais, construíram outra tradição, a do chefe do clã, cujo domínio territorial, outrora, se media pela légua de sesmaria. Esses últimos aspectos não seduziram de pronto a literatura, já que os primeiros regionalistas, segundo Cesar (1994), ficaram impressionados principalmente pelo gaúcho solitário, marginalizado, entregue a uma atividade aventureira, numa fronteira agitada pelas rivalidades entre Portugal e Espanha.

A pesquisadora e professora sul-rio-grandense Maria Eunice Moreira analisou, em seu trabalho intitulado “Características tipológicas do regionalismo gaúcho” (2014), as atribuições que tornam o gaúcho¹⁹ um herói ou um anti-herói. A começar pelo herói, tem-se o homem da

¹⁹ Usa-se, no trecho, o termo “gaúcho” para se referir ao mito. Entretanto, ao longo do subcapítulo, apresenta-se o percurso pelo qual o termo passou, deixando de ter sentido pejorativo e passando a se relacionar com a figura do herói. A primeira ocorrência de um uso sem sentido pejorativo aparece em 1877, na obra *Os Farrapos*, de Luís Alves Leite de Oliveira Bello.

campanha, ligado às atividades pastoris, e seu atributo básico é o telurismo, a ligação com a terra, do qual decorrem suas características físicas e morais. Essa relação do homem com a terra pode ser de igualdade, observada através do conhecimento que este possui sobre os acidentes físicos de determinada região, das comparações entre homem/vegetal e homem/animal e da personificação da natureza, ou pode ser uma relação de superioridade, em que a natureza adquire, para o homem, um sentido sobrenatural, alicerçado na superstição, principalmente.²⁰

Suas características físicas incluem ser moreno, alto, ter olhos pretos, pele bronzeada e ter os sentidos aguçados. No que se refere às suas características presentes no eixo relacionado à valentia, força e virilidade, tem-se aquelas que são físicas, como audácia, altivez, coragem, destemor, astúcia, honra, energia, heroísmo e violência, e aquelas que são morais, como honra, dureza, lealdade, franqueza, bondade, desprendimento, fidelidade, jovialidade, sensibilidade e liberdade. Já no eixo saúde, destacam-se, como traços físicos, qualidades como resistência, potência, alegria e ingestão de alimentos pesados e bebida amarga, e, como traços morais, limpeza, igualdade e liberdade. O vestuário do gaúcho herói é composto, de modo geral, por bombacha, bota e tirador de couro, e seu meio de transporte é o cavalo.

No que concerne ao anti-herói, seu atributo básico é o não telurismo, e este é entendido como todo elemento não representativo da classe do gaúcho: o habitante da serra, o gringo, o castelhano, o estrangeiro, de modo geral, e o gaúcho que deixa de preencher os atributos físicos e morais que o consagram como tipo. Suas características físicas, ao contrário das atribuídas ao herói, são: loiro, olhos azuis, baixo, não bronzeado e de sentidos não aguçados. O eixo relacionado à covardia, fraqueza e debilidade inclui traços físicos como delicadeza e fragilidade, e traços morais como desonra, moleza, deslealdade, dissimulação, maldade, ambição e insensibilidade. Seu segundo eixo é o da doença, cujos traços físicos são impotência e ingestão de doces e bebidas fracas, enquanto os traços morais pautam-se em

²⁰ Cita-se o conto “Trezentas Onças”, de Simões Lopes Neto, em que o protagonista, Patrício, desesperado e prestes a cometer suicídio por ter perdido o dinheiro de seu patrão e por medo de ser tomado como ladrão, ouve o chamado de Deus por intermédio das Três-Marias e de alguns animais, como seu cachorro, seu cavalo e um grilo, e pensa logo em um modo honesto de readquirir o dinheiro sem precisar tomar medidas drásticas: “No refilão daquele tormento, olhei para diante e vi... as Três-Marias luzindo na água... o cusco encarapitado na pedra, ao meu lado, estava me lambendo a mão... e logo, logo, o zaino relinchou lá em cima, na barranca do riacho, ao mesmíssimo tempo que a cantoria alegre de um grilo retinia ali perto, num oco de pau!... – Patrício! Não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção...” (Lopes Neto, 1998, p. 22-23).

corrupção, desigualdade e restrição. O vestuário do anti-herói é composto por calça, botina e pala de seda, e seus meios de transporte são o carro ou a carreta.²¹

Nesta dissertação, o conceito de anti-herói será utilizado a partir da concepção que Flávio R. Kothe apresenta em seu livro *O herói* (2000), no capítulo “O anti-herói épico”. Traz-se o exemplo do soldado Térsites, presente na segunda rapsódia da *Iliada*. Este é surrado em público por Odisseu por apresentar uma reclamação e uma reivindicação oriundas de seu cansaço por ter enfrentado dez anos de guerra: Térsites diz que os resgates originados de nobres troianos aprisionados pelos soldados gregos acabavam sendo revertidos apenas para os chefes, para os aristocratas gregos, tendo estes todas as vantagens da guerra. Ele propõe, inclusive, que seria melhor voltar para casa.

Segundo Kothe, a fala de Térsites parece a de um líder sindical e parece de acordo com o que se pode imaginar que fosse uma forte tendência entre a maioria dos soldados, entretanto:

[...] Homero o apresenta como profundamente desprezado pelos companheiros. Além de ele ser ridicularizado pela surra, é apresentado como vesgo, corcunda e torto: em suma, uma inacreditável figura de soldado, impossível. Desperta a sensação de que boa parte de tal deformação decorre não da natureza, mas das palavras que proferira, contrárias aos interesses dominantes naquele momento. *Nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz.* (Kothe, 2000, p. 16, grifo nosso).

Dessa forma, o anti-herói só deixa de ser herói porque não se enquadra no esquema de valores do ponto de vista narrativo. Ou seja, o anti-herói acaba sendo ridicularizado por aquele que escreve o texto; o discurso o ridiculariza.

Esclarecida a concepção de anti-herói adotada para a análise dos poemas de *Saco de Viagem* (1993), é importante pontuar que a poesia, o romance, o conto e o teatro, desde o Romantismo, viram no herói gaúcho um fio interminável de ações guerreiras e de feitos generosos, tomando-o como representante de uma “raça” – grande equívoco, depois revigorado pelos devaneios cientificistas do Naturalismo, já que imaginá-lo como expoente de uma “raça” era mais fantasioso, pois esse gaúcho encarnava, sob esse ponto de vista, virtudes imemoriais, e poetizava a antropologia cultural. Além disso, estes podiam ser “mamelucos”

²¹ Note-se que, aqui, o gaúcho anti-herói não se refere a um sujeito dessacralizado, mas a um sujeito que nem mesmo teve passado de herói. O Regionalismo sul-rio-grandense elegeu o gaúcho da campanha como modelo de herói, especificamente. Supõe-se que Maria Eunice Moreira se refere, com o termo “gaúcho anti-herói”, àquele que não possui nenhuma atribuição e nem passado heroicos reconhecidos pelo Regionalismo gaúcho – o gringo, o castelhano, o estrangeiro, etc. Mas a atribuição de herói da decadência que se utiliza nesta dissertação se refere àquele sujeito que foi derrotado pelo meio, pela modernização, um homem vencido, mas que ainda faz parte da tradição e que teve atributos de herói em um passado não tão distante – tornou-se anti-herói porque o seu telurismo foi, sobretudo, prejudicado/impossibilitado (contra sua vontade), o que acabou obrigando-o a adaptar-se.

ou brancos, mulatos, negros ou ameríndios, já que a verdade é que os gaúchos da idade do couro só se distinguiram dos demais ocupantes da terra pelo seu meio de vida e pelas técnicas empregadas (Cesar, 1994, p. 29).

Muito importante para o teatro sulino foi o primeiro drama gauchesco, *O Monarca das Coxilhas* (1867), de Augusto César de Lacerda, escrito na cidade de Rio Grande, onde foi representado pela primeira vez. O enredo desenvolve-se no Rio Grande do Sul, próximo à cidade de Jaguarão, nos anos de 1864 e 1865. É importante salientar que, nessa peça, o termo “monarca das coxilhas” refere-se ao rio-grandense que anda a cavalo, de boleadeiras e laço na mão, enquanto a denominação “gaúcho”, quando referida, é considerada pejorativa, utilizada para designar os brancos, vizinhos castelhanos que invadiam o território brasileiro. O termo também era utilizado da seguinte maneira, nas palavras de Luciana Rossato (1999):

O gaúcho, de errante, que andava de estância em estância em busca de trabalho, transforma-se em vagabundo, que tinha horror ao trabalho. Seu espírito de independência e liberdade o tornava contrário aos compromissos familiares, [...] [ele] não tinha condições de sustentar uma família. Era um solitário que buscava no jogo, na cordeona e no álcool uma distração para suas horas vagas. (Rossato, 1999, p. 59).

Complementa-se essa definição explicando que, além disso, nomeavam-se “gaúchos” os sujeitos que vagueavam pelos campos roubando gado e contrabandeando couro, segundo Antônio Evaristo Zanchin de Campos (2008).

Já em relação ao retrato físico do sujeito sul-rio-grandense idealizado, contrário deste citado no parágrafo anterior, a ficção dá destaque ao seu primitivismo, representando-o como rude, abarbarado, de psicologia elementar e com requinte em seu modo de falar, além de atribuir a ele coragem e permanente disponibilidade sentimental (Cesar, 1994). É uma figura tão valente na guerra como na luta com as reses e outros animais. Vive na solidão do pampa, sem conforto e sem fixar-se em localidades específicas:

De generalização a generalização, a literatura terminou por colocá-lo numa espécie de Arcádia crioula, território de evasão muito procurado pelos imaginativos. O resultado é um sentimento estereotipado, que emigrou da letra de forma para outras modalidades de arte, e segundo o qual o habitante da Campanha encarna sempre a galhardia, a coragem, a lealdade, o desprendimento de uma criatura perfeita. (Cesar, 1994, p. 30).

Esse foi o molde em que se fundiu, junto da figura do “monarca das coxilhas”, a do “centauro dos pampas”. Cabe dizer que esta última expressão mistura uma palavra de ares clássicos, gregos, “centauro”, com uma palavra de uso arraigadamente romântico, “pampa”; mistura estranha, de acordo com Luís Augusto Fischer (2004, p. 39), caso se pense que na Europa o Romantismo apresentou-se ao mundo como uma escola anticlássica, pelo fato de os

elementos da tradição greco-romana serem supranacionais. Estes tipos inscritos nas duas figuras são representados, justamente, em algumas obras publicadas pelas principais figuras da Sociedade Partenon Literário (1868-1885) – fundada por Apolinário Porto Alegre e Caldre e Fião –, a partir da qual o Romantismo e, em especial, o Regionalismo, expressou-se, tanto que as primeiras representações enaltecedoras do gaúcho constituíram-se a partir de meados do século XIX, no interior do movimento. O Partenon teve um importante papel em campanhas a favor da abolição da escravatura e contra a monarquia. Devido ao fato de muitos dos membros desse grupo serem adeptos à república, algumas obras exaltavam o gaúcho, de modo a associá-lo aos ideais da epopéia farroupilha, em que “o culto aos heróis farrapos é homogeneizado como modelo de unidade moral e de uma raça” (Rossato, 1999, p. 59).

Ressalta-se que as obras portadoras desses ideais circulavam por meio de um periódico criado pelo grupo. De acordo com Maria Eunice Moreira (2024), elementos como lugares, costumes, tradições e tipos característicos da província eram veiculados pela *Revista do Partenon Literário*. Em suas páginas, escreveram os autores regionalistas mais representativos do momento, e estes começaram, nessa atividade, a definir a literatura da região, de maneira a possibilitar o reconhecimento de que essa geração foi a responsável por moldar a face do regionalismo no RS.

O regionalismo nas letras do estado abrange os anos iniciais da década de 1870 até os primeiros anos do modernismo. De acordo com Zilberman (1992), assume importância, para esse movimento, um conjunto de valores e uma estrutura social: a organização da sociedade rural rio-grandense, que consiste em dois segmentos, o dos fazendeiros e o dos peões e escravizados. Entre esses dois setores não há antagonismo, mas solidariedade, porque todos devem mostrar as mesmas virtudes humanas, ou seja, são os valores vividos comunitariamente que sustentam a unidade entre os indivíduos, destacando-se a coragem, a disposição para a luta e o anseio pela liberdade. Esse último, segundo a autora, configura um ideal e explica por que o gaúcho é um homem sem laços afetivos. Por isso, o gaúcho do regionalismo é um indivíduo inserido em uma ordem social, ordem esta que ele defende ao incorporar suas ideias e lutar por elas até a morte (Zilberman, 1992). O espaço escolhido é o pampa, e a continuidade entre o indivíduo e esse cenário físico assegura a uniformidade do mundo regional.

Após essa contextualização, é importante, antes de tratar do contexto de alguns autores do Partenon, que se aborde uma questão ocorrida em contexto nacional: em 1870, José de Alencar publica *O Gaúcho*, considerado “figura de proa do Romantismo brasileiro” (Fischer, 2004, p. 37), que se apresentou como “Uma Novela Brasileira” – seu subtítulo –, de modo a

inserir a figura rio-grandense no parâmetro nacional. A obra exalta a geografia, a formação e as peculiaridades culturais do povo sulino, sendo, de acordo com Campos (2008, p. 29), a primeira a mitificar o personagem do campo como o centauro dos pampas. No contexto da publicação, *O Gaúcho* surge em uma tentativa de encaixar-se dentro de um projeto ideológico de formação da identidade nacional, de modo a criar uma imagem infiel do povo e da cultura do RS. Um exemplo, porém, da sua falta de verossimilhança é a utilização da palavra “gaúcho” que, neste período, ainda era pejorativa, ou seja, não se caracterizava como uma boa escolha para o título de um livro cujo objetivo era exaltar a região sulina.

Dois anos depois, *O Vaqueano* (1872), publicado por Apolinário Porto Alegre, surge como uma errata ao livro de Alencar, com a intenção de corroborar a ideologia contida na obra *O Gaúcho*, mas adaptando-a para a aceitação do público leitor rio-grandense. Porto Alegre, um dos fundadores e também membro da Sociedade Partenon Literário, destacou-se como poeta, romancista, dramaturgo, professor, político, “figura de absoluta relevância em todo o período, autor de poesias em que aparece diretamente o elogio do tipo sul-rio-grandense que será consagrado algum tempo depois” (Fischer, 2004, p. 37). Fala-se, aqui, do tipo humano apresentado como livre, ativo, insubmisso, leal, amigo de seu cavalo, vigia da fronteira e monarca das coxilhas. Inclusive, de acordo com Polesso (2010), é dessa forma que Apolinário inaugura verdadeiramente o regionalismo no Rio Grande do Sul.

Seu livro, *O Vaqueano*, romance regionalista que foca no sujeito sul-rio-grandense e em suas atividades básicas, narra a história de José de Avençal, personagem que carrega todas as qualidades de índole e bravura, tendo como pano de fundo o desenvolvimento da Guerra dos Farrapos, além de ser repleto de descrições ufanistas. Desse modo, a obra de Apolinário Porto Alegre corrige as imprecisões de sua antecessora (*O Gaúcho*), sendo que a principal delas é a alteração do termo “gaúcho” – cuja conotação não era aprazível – para “vaqueano”. Apolinário acrescenta alguns personagens de grande importância para o projeto de unificação e contemplação de todas as culturas regionais: os negros escravizados, os indígenas (vistos como heróis) e os soldados farroupilhas de todos os escalões, em uma tentativa de demonstrar a suposta democracia dos pampas (Campos, 2008). Além disso, o narrador procura mimetizar a história do RS, descrevendo o *habitat* local, os costumes e a história do território (Moreira, 2024).

Além desse romance, dá-se destaque, em termos de poesia, a *O umbu*, escrita por Apolinário Porto Alegre em 1873:

Suspende, bárbaro! Suspende o braço
Não corte dum só golpe o machado

A tradição, a glória, a lenda altiva,
 O tronco até dos tempos respeitado.
 Assim ao capataz um moço brada,
 De indignação a voz entrecortada.
 Ó para longe o gume iconoclasta!
 Para longe de mim! não quero vê-lo...
 Sinto a alma contristada retrair-se,
 Sinto ainda banhada a fronte em gelo...
 E o olhar umectado de ternura
 Dos mais tênues raminhos se pendura.
 (Porto Alegre, 1873, apud Póvoas, 2024).

A obra trata dessa árvore tradicional do pampa gaúcho, o umbu, importante pela sombra que fornece àqueles que transitam pelos campos. Além disso, no poema, um sujeito implora pela suspensão do corte de um exemplar da árvore, marcada por dar abrigo ao herói farroupilha Bento Gonçalves (Póvoas, 2024). O umbu é uma testemunha da história, uma entidade sacralizada pelo curso do tempo: “o tronco até dos tempos respeitado”. Como ele representa a tradição, pela sua ligação com Bento Gonçalves, cortá-lo seria como desrespeitar a memória do herói e infringir o símbolo sacro inscrito na figura da árvore.

Um ano após a publicação desse poema, Apolinário Porto Alegre, sob o pseudônimo de Irema, publicou o poema *Tobias: episódio da Revolução* (1874):

Ia o barco co’as velas enfunadas,
 A tricolor bandeira sobre o mastro,
 Lábaro da República, águia excelsa,
 Que no espaço se libra como um astro!
 Ia o barco, e de súbito bombeia
 Imigas canhoneiras pela proa.
 – Imperiais! – bradou, e muito longe
 Na vastidão do lago a voz reboa!
 Adeus, esposa, filhos, disse o bravo,
 Ou vencedor ou morto, nunca escravo.
 (Porto Alegre, 1874, apud Nascimento, 2024).

Os versos tratam de uma batalha naval, dos símbolos sul-rio-grandenses, da dedicação do soldado à causa da Revolução, além da preocupação entre liberdade e escravidão, que se manteria no hino regional (Nascimento, 2024). O “bravo” se insere na tradição do herói, corajoso, capaz de fazer renúncias à vida pessoal – esposa, filhos – em nome do ideal político. Vencer ou morrer são opção, enquanto a dominação forçada, representada pelo termo “escravo”, não é: há, nesse verso, uma tentativa de elucidar que a coragem, a honra e a recusa do domínio acarretam na conquista da liberdade²². Note-se, também, que a bandeira tricolor, forte símbolo da identidade rio-grandense, é alçada em direção ao plano do sagrado.

²² Salienta-se que a escravidão, no contexto oitocentista brasileiro, não ocorre por falta de recusa do domínio, coragem ou honra por parte dos escravizados, mas devido a um sistema de dominação que desumaniza, coage e subjuga, impedindo a manifestação plena da liberdade. A escravidão não é fruto da passividade dos escravizados, mas da violência estrutural, simbólica e física imposta por aqueles que detêm o poder em um contexto sócio-histórico e geográfico específico.

Bento Gonçalves ganhou especial atenção no poema *A evasão: episódio da Revolução* (1877), também de Apolinário Porto Alegre. O título do poema, nas palavras de Fábio Varela Nascimento (2024), já aponta para um dos episódios mais marcantes do período revolucionário: a fuga de Bento Gonçalves do Forte do Mar, na Bahia. O autor não se intimida em representar o chefe farroupilha como um homem singular: “herói”, “filho sem rival do imenso pampa”, “o bravo, cujo nome encerra / Os destinos do Sul”, “nobre guerrilheiro”, “guerreiro que as forças desafia / Dos Césares da Terra”. Assim como não faltam informações acerca da divindade do farrapo, como se este fosse uma espécie de Prometeu preso ao monte, fugitivo respeitado e auxiliado pelo mar. Todas essas características relacionam-se à imagem do tipo sulino ideal, valente, preocupado com os companheiros e amante da liberdade (Nascimento, 2024).

No ano de 1877, Luís Alves Leite de Oliveira Bello publica a obra *Os Farrapos*, na qual o termo “gaúcho” aparece pela primeira vez como símbolo sulino, igualando-se a alguns termos identitários e típicos do regionalismo sul-rio-grandense, como “bom campeiro”, “monarca das coxilhas”, “vaqueano” e “centauro dos pampas”, em vez de ser utilizado em sua forma pejorativa. Essa valorização do termo, referindo-se àquele que é portador de uma natureza livre, honrado, destemido e defensor de sua pátria, desenvolveu-se em conjunto com a campanha republicana no RS.

Na obra *Os Farrapos*, a rebelião separatista é condenada com vigor. Sob o ponto de vista apresentado no romance, o fio condutor da rebelião é a paixão: houve na revolução duas paixões, a primeira é aquela relacionada ao entusiasmo, nobre em si, exagerada em seus transbordamentos; a segunda é aquela ligada ao assolamento, que explora a subversão. De acordo com Moreira (1985), ainda que Bello mantivesse, na narrativa, um distanciamento do conflito, tentando mostrar um outro lado da guerra, o autor acaba por desenvolver uma obra que se insere na dimensão que o regionalismo literário vinha tomando nessa época, a partir da década de 1870.

Outro importante membro da Sociedade Partenon Literário foi o pelotense Bernardo Taveira Junior, que meditou sobre a condição gaúcha em seu livro *Provincianas* (1886), sua obra mais reverenciada pelos jornais da época e pela crítica. O livro faz alusão ao período em que o autor permaneceu no interior da província, devido à sua saúde debilitada, poetizando o Rio Grande do Sul por meio de seus costumes e tradições. Sob a ótica de Taveira Junior, ele foi o único letrado a retratar o gaúcho sob a originalidade da estética regionalista, pois reivindicava para si a primazia dos versos acerca dos costumes e tradições regionais,

desmerecendo qualquer obra publicada anteriormente, sob a alegação de que seu livro estava pronto desde 1873 e que começou a escrevê-lo em 1865 (Gonçalves, 2015).

Todavia, em outro sentido, Cesar (2006) afirma que Bernardo Taveira Junior foi o primeiro a compilar uma série de poesias e organizá-las em um livro. Zilberman (1992) também destaca *Provincianas* como a primeira obra sul-rio-grandense que apresentou uma unidade em torno da temática do gaúcho. Um dos poemas presentes no livro é “Rio Grande do Sul”, acerca do qual Carlos Alexandre Baumgarten (1982) afirma que há uma exaltação da figura do gaúcho, de seus feitos na Revolução Farroupilha, além de sua consciência de liberdade em relação ao império brasileiro:

[...] És a terra fecunda em que nasceram
Bento Gonçalves, Canabarro e Neto-
As águias a quem sempre alvoreceram
Belas auroras de um porvir dileto!...

Oh! Já muito mais longe estive a esperança
De remir-nos de velha monarquia!
Aqui de trinta e cinco a ideia avança
E de hora em hora engendra o grande dia.
(Taveira Jr., 1986, p. 36).

Mariana Couto Gonçalves (2012) escreve que, à medida que os críticos analisaram as *Provincianas*, passaram a apontar o escritor como um entre aqueles que implantaram o ideário romântico no Rio Grande do Sul, de maneira a concordar que sua contribuição foi de suma importância para a literatura do século XIX no RS.

Além dos escritores supracitados, também ao Partenon pertenceram os poetas Alberto Coelho da Cunha, Amália dos Passos Figueiroa, Apeles Porto Alegre, Aquiles Porto Alegre, Artur Rocha, Augusto Totta, Aurélio Veríssimo de Bittencourt, Azevedo Júnior, Carlos Jansen, Carlos von Koseritz, Damasceno Vieira, Hilário Ribeiro, José Bernardino dos Santos, José de Sá Brito, Luciana de Abreu, Luísa de Azambuja, Manuel José Gonçalves Júnior, Múcio Teixeira, Nicolau Vicente, Revocata Heloísa de Melo, Silvino Vidal, Vasco de Araújo e Silva e Vítor Valpírio (Póvoas, 2024). É possível dizer que os anos de 1860 e 1870 foram, para o Rio Grande do Sul, o começo da circulação em escala apreciável das letras em revistas, jornais, teatros e nos encontros do Partenon. Essas obras foram marcadas profundamente pela visão do Romantismo, evidenciada a partir do gosto pelas descrições e figuras tidas como representativas, como, especialmente, a do gaúcho, que pela primeira vez foi encarado como “monarca das coxilhas” e “centauro dos pampas”, ou seja, idealizado.

Não se pode esquecer que, ao fazer poemas e narrações sobre o cavaleiro-guerreiro, os escritores estavam recolhendo, ao mesmo tempo, um cadáver que a história estava deixando

para trás e transformando-o em símbolo, que se marcava, por sua vez, por ser diverso dos símbolos identitários já forjados no cenário do Rio de Janeiro, supostamente para todos os brasileiros, como no caso dos indígenas mansos e a exuberante natureza de Gonçalves Dias e José de Alencar (Fischer, 2004). O gaúcho estava deixando de existir enquanto tipo social: aquele que não morreu, ao fim da Guerra, pôde se integrar ao exército imperial, abandonando a vida levada à margem da lei:

[...] pela crescente integração de mercado que o charque estava experimentando, ele passava a ser mais um empregado na estância e eventualmente em tarefas próximas da cidade; os campos começam a ser cercados, fisicamente, e ao longo do tempo as estradas vão substituindo os caminhos espontâneos do campo, e isso também vai limitando a mitológica andança livre, sem restrições, a que ele [o gaúcho] talvez estivesse afeiçoado. (Fischer, 2004, p. 40).

Nesse cenário, Fischer (2004) escreve que a literatura regionalista não escolheu o homem urbano, o descendente de açoriano e trabalhador de comércio, nem mesmo o trabalhador braçal ou o soldado regular das incontáveis guerras. Escolheu, especialmente, o gaúcho cuja ação real estava se reduzindo drasticamente, pois era esse tipo que encarnava a marca local de um jeito heroico, porque era livre, distinguia-se em relação ao centro do Brasil e colocava a literatura em uma tarefa de expressar o ressentimento sul-rio-grandense contra o que o Império havia feito em suas terras. Era como se os escritores sulinos tivessem marcado, mesmo que simbolicamente e nas páginas de livros, uma autonomia em relação ao Brasil, reconhecendo os próprios heróis: “Podia ser uma fantasia desvairada; não importa. O certo é que estava armada uma situação cultural e literária nova, que teria muito futuro, para o bem e para o mal.” (Fischer, 2004, p. 41). Essa situação, inclusive, trazia a novidade de tomar como assunto um tipo social e histórico de larga importância nos países do Prata, já que toda a literatura identitária romântica de argentinos e uruguaios fala de gaúchos, iguais aos campeiros sul-rio-grandenses de que a literatura sulina fica cheia desse período em diante. De acordo com o autor, demoraria muito até que o RS literário se integrasse de fato ao âmbito brasileiro, por ser uma literatura identitária²³, carregada de um gesto reivindicador de autonomia com uma dose de ressentimento.

²³ Em outro âmbito, fora do sentido das letras, há um evento importante que ocorreu na metade do século 20, anos depois desse cenário da Sociedade do Partenon, que contribuiu para a idealização do estereótipo do gaúcho que perdura até a atualidade: a criação do Departamento de Tradições Gaúchas no Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, que deu início ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), em 1947. O DTG era composto pelos conhecidos como “os 8 pioneiros”, que realizaram a ronda gaúcha, hoje conhecida como Semana Farroupilha. Em 1948, o mesmo grupo decide criar os Centros Tradicionalistas Gaúchos (CTGs), seguindo iniciativas de intervenção cultural. Esses centros criaram tradições com a finalidade de celebrar o gauchismo, com costumes advindos do campo – que, segundo seus fundadores, seriam autênticos da região. Vale ressaltar que seus fundadores eram membros da elite rural (Gomes, 2015).

No período de 1889 e 1896, após os anos de existência formal da Sociedade Partenon Literário e nos entremeios da Revolução Federalista (1893-1895), há uma utilização paralela dos termos “rio-grandense” e “gaúcho”, embora o primeiro tenha sido utilizado com muito mais frequência. Entretanto, “gaúcho” também é utilizado como denominação dos homens ligados às lidas campeiras – o que diferencia os dois termos é a forma e o momento em que são utilizados, e não a frequência de sua utilização –, assim como uma forma de motivar os rio-grandenses a contestarem a situação política vigente no Estado (Rossato, 1999, p. 60). Pontua-se que, ao final do século XIX, já se destacava uma influência do simbolismo nas letras gaúchas.

A inauguração da estética simbolista no Sul é atribuída a Marcelo Gama, que publica *Via Sacra* em 1902. Pode-se citar, também, Zeferino Brasil, Álvaro Moreyra, Alceu Wamosy, Eduardo Guimaraens, Felipe D’Oliveira e Homero Prates como seguidores dessa estética. Desse modo, durante os primeiros 20 anos do século XX, a poesia simbolista produzida no estado motivou seu reconhecimento nacional, como pontua Zilberman (1992), a partir dos escritos dos poetas Felipe D’Oliveira, Alceu Wamosy, Eduardo Guimaraens e Álvaro Moreyra – outros autores perpetuaram a influência da escola nos anos seguintes, como é o caso de Theodomiro Tostes, Augusto Meyer, Reynaldo Moura e, mais à frente, Mário Quintana. Com obras de alto nível, mesmo que sem referenciar a realidade da época, os poetas não deixaram de inscrever referências ao ambiente, já que a exaltação da natureza revelava a ressonância poética da paisagem regional. Mas é importante ressaltar que o simbolismo produzido no Sul se distingue por não apresentar referências à realidade ao seu redor: comparado às obras dos escritores do Partenon ou às dos prosadores Simões Lopes Neto e Alcides Maya, percebe-se a falta da “cor local”, que tanto caracterizou o regionalismo e que se manifestou inicialmente na poesia romântica (Zilberman, 1992, p. 18).

Adiante, à época das vanguardas europeias, o projeto modernista não causou impacto no Sul, e isso se deu devido a dois fatores, segundo Cesar (1969): as novas produções não haviam perdido seus vínculos com o simbolismo e a ênfase na tradição local, proposta pelo modernismo, coincidia com os resultados já alcançados pelo regionalismo. Dessa maneira, mesmo com o grupo dos “novos” escritores gaúchos, o modernismo não significou uma ruptura na tradição literária regionalista do estado. Entre os autores que compõem o grupo, pode-se citar Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Ruy Cirne Lima, Vargas Netto, Manoelito de Ornellas, Olmiro de Azevedo, Ernani Fornari e Paulo de Gouvêa.

É devido a isso que Leite (1978, p. 22) escreve que “houve e não houve Modernismo no Rio Grande do Sul. Se a afirmação se sustenta nos fatos enumerados, a negação se apoia

no fracasso do projeto renovador da prosa e no caráter diluidor da poesia”. Isso não significa que a autora apoiasse a exaltação do Modernismo em detrimento do Gauchismo; ela dá ênfase, na verdade, à ideia de que os escritores poderiam ter utilizado o Modernismo como forma de superação e de ruptura em relação aos modelos “cristalizados ideologicamente”, de modo a produzir uma arte mais aberta, mais poética e mais resistente. Tanto que, em 1926, *Coração Verde*, publicado por Augusto Meyer, dá-se como exemplo da herança regionalista que persiste durante modernismo:

Coração verde leva adiante o aproveitamento da sugestão regional, mas, sob o influxo do modernismo, o verso não visa a reproduzir o ritmo regular da trova e sua silabação regular em redondilha maior; além disto, a presença da natureza local motiva sempre uma reflexão, que pode dizer respeito ao objeto mesmo do olhar, como, por exemplo, uma árvore solitária ou o campo, como pode se referir ao sujeito que enuncia o poema. (Zilberman, 1992, p. 53).

Mas há um motivo pelo qual o grupo dos novos enaltece o regionalismo: Augusto Meyer, em sua crônica ao Jornal O Globo, escreve que antes de defender a brasilidade literária, traço forte do Modernismo, os autores gaúchos deveriam ser gaúchos, afirmando, dessa forma, a necessidade de serem locais antes de serem nacionais (Silva; Arendt, 2019).

Ressalta-se, em relação a esses anos posteriores a 1922, que abrangem o período tardio da produção dos modernistas do estado, que o eixo da política e da economia se deslocou da fronteira para os municípios mais próximos da cidade de Porto Alegre, para o complexo agroindustrial criado com a colaboração de imigrantes alemães e italianos (Cesar, 1994). Dessa forma, o gaúcho idealizado, diretamente ligado à tradição regionalista, cede lugar a outras realidades sociais nas manifestações literárias: o latifúndio já não é mais produtivo; a peonagem vive em meio à miséria; as máquinas fazem o serviço nas lavouras; o trigo compete com a pecuária; e o automóvel toma o lugar do cavalo – ou não há nem mesmo automóvel.

Surge, a partir dessas transformações sociais, o *gaúcho a pé*. Esse é o gaúcho da cidade, que já não se denomina *centauro dos pampas* porque o cavalo não faz parte de seu contexto²⁴, assim como a vida na campanha. O início do século XX vê a economia da campanha sofrer algumas modificações, como a falência de bancos, de fazendeiros e charqueadores. Desse modo, ocorre a desvalorização da moeda. A pecuária começa a ter sua importância diminuída, cedendo lugar à agricultura e à indústria. Os desempregos ocorrem intensamente, resultando no êxodo dos trabalhadores rurais para as cidades; estas, por sua vez,

²⁴ Essa figura foi trabalhada na Trilogia do Gaúcho a Pé, de Cyro Martins, composta pelos romances *Sem Rumo* (1937), *Porteira Fechada* (1944) e *Estrada Nova* (1954). A Trilogia trabalha a questão do gaúcho que foi indiretamente expulso do campo, devido às mudanças econômicas do estado, e obrigado a procurar no contexto citadino seu sustento. O gaúcho a pé não tem seu centauro, não vive na natureza e se vê marginalizado na cidade.

se veem despreparadas para receber a população rural que não tem qualificação profissional para sobreviver em outros contextos que não o campo (Lara, 1979, p. 15).

Nesse sentido, pensa-se na relação existente entre os espaços do campo e da cidade. Na longa história das comunidades humanas, sempre esteve evidente a ligação entre a terra, da qual se extrai a subsistência, e as realizações da sociedade humana. Uma dessas realizações é a cidade. De acordo com Raymond Williams (1990), o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida, àquela relacionada à paz, à inocência e às virtudes simples; também há algumas associações negativas, como a perspectiva do campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. Já a cidade, por um lado, se associou à ideia de centro de realizações, de saber, de comunicações e luz e, por outro, ao lugar de barulho, de ambição e de mundanidade.

Surgiam, dessa forma, maneiras de interação e tensão, e algumas cidades adquiriam certo grau de autonomia (Williams, 1990). As bases efetivas da sociedade, ou seja, a propriedade de terra e a produção rural a ela associada, e as cidades, até mesmo as capitais, estavam funcionalmente relacionadas a essa ordem dominante. Entretanto, segundo Williams (1990, p. 72), ao lermos as comparações abstratas entre “virtude rural” e “ganância urbana”, não devemos cair na tentação de esquecer os vínculos regulares, necessários entre as ordens sociais e morais que eram contrastadas de modo tão convencional.

Embora o espaço físico possua características que o definem, uma região cultural não se define somente a partir de sua espacialidade. Ou seja, ela é composta, também, pelos fenômenos culturais que ocorrem em determinado espaço, a partir de características compartilhadas pelos sujeitos. Uma região cultural é, dessa forma, constituída pela rede de relações sociais que se estabelece.

De acordo com Bourdieu (1989), ao buscar a etimologia de região temos a palavra *regio*, que conduz ao ato propriamente social de *diacrisis*, que introduz, por decreto, uma descontinuidade decisória na continuidade natural. Essa descontinuidade pode ocorrer entre as regiões do espaço, entre as idades, entre os sexos, etc. O autor escreve, inclusive, que o *regere fines*, ato que consiste em “traçar as fronteiras em linhas retas, em separar o interior do exterior, o reino do sagrado do reino do profano, o território nacional do território estrangeiro” (Bourdieu, 1989, p. 114), é um ato religioso realizado pelo *rex*, a personagem possuidora da mais alta autoridade, encarregado de fixar as regras, de falar com autoridade.

Desse modo, José Clemente Pozenato (2003) – ancorado nos estudos de Bourdieu –, destaca que a região não é, na sua origem, uma realidade natural, mas uma divisão do mundo natural estabelecida por um ato de vontade. Essa divisão só não é totalmente arbitrária devido

à ideia de que por trás do ato de delimitar um território existem, certamente, critérios, entre os quais o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o *auctor* da região. O *auctor*, segundo Bourdieu (1989), é aquele que diz com autoridade aquilo que é, publicamente e oficialmente, de modo a santificá-lo, sancioná-lo e consagrá-lo.

Enquanto esse poder do *auctor* é reconhecido, a região por ele regida existe, ou seja: sem deixar de ser em algum grau um espaço natural, com fronteiras naturais, a região é, antes de tudo, um espaço construído por decisão, seja política ou seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências (Pozenato, 2003). Em outras palavras, de acordo com André Pelinser (2015, p. 31), “a região existe enquanto existirem os laços simbólicos que a sustentam, laços que podem ser reforçados ou combatidos por toda sorte de representações”, e esses laços simbólicos que sustentam a região simbólica são compartilhados entre as pessoas que dela fazem parte.

Humberto Félix Berumen (2005, p. 56) já abordava esse tema ao escrever que uma região sócio-cultural se reconhece por meio do conjunto de valores compartilhados pelos habitantes de um mesmo território, assim como pelas formas de vida cotidiana que caracterizam uma comunidade e a distinguem de outras, pela existência de um passado histórico comum e por aspectos que envolvem a existência de uma identidade cultural e que se pode traduzir em atitudes, tradições, símbolos, costumes e crenças que são comuns a um grupo humano. Isso acontece porque não são as características físicas ou geográficas do território as mais importantes, mas a dimensão espacial dos fenômenos culturais.

Ou seja, mesmo que a região seja uma realidade espacial, ela é delimitada por outros critérios, de modo que se possa falar de região histórica, região cultural e região econômica, por exemplo, com fronteiras distintas no mesmo território físico (Pozenato, 2003). Desse modo, a região geográfica compõe-se por aspectos físicos e econômicos, enquanto a região cultural leva em consideração a história de determinado espaço e as características que fazem com que aqueles que interagem comportem-se de determinada maneira. Isso ocorre de diferentes modos em cada espaço, já que a história e as características de cada um deles são únicas. Entretanto, embora possuam uma estrutura básica que as caracterize, as regiões culturais não são homogêneas, pois são compostas por grupos de pessoas que apresentam características semelhantes em alguns aspectos e divergentes em outros, decorrentes de suas experiências de vida.

É importante destacar que a ideia de região, no Brasil, tem uma referência no passado, vinculada ao processo de consolidação da nacionalidade iniciado há quase dois séculos. A questão regional nunca deixou de estar presente, sob diferentes formulações, desde a

independência do país e, especialmente, no período republicano, quando se institui um governo central forte, num precário equilíbrio com a ideia de federação de estados – tudo isso nos planos político e administrativo, mas não é diferente no plano cultural.

Nessa perspectiva, o regional se define por contraposição ao nacional, quando existe uma reação à homogeneização cultural como uma maneira de salientar-se culturalmente. Apesar de alguns sintomas isolados de separatismo, no caso brasileiro, as lutas regionais têm sido vistas como uma busca por relações cada vez mais adequadas de integração nacional, “nas quais haja um grau satisfatório de respeito às diferenças de cada região e também um grau satisfatório de atendimento administrativo de suas carências” (Pozenato, 2003, p. 5).

Sendo, por excelência, o “lugar do homem”, a cidade se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados que abordam o real na busca de cadeias de significados. Essa postura, que coloca a história cultural urbana na ordem do dia, pressupõe o que se chamaria de “metaforização social”. Nas palavras de Sandra Pesavento (2002, p. 9), “[...] as representações da cidade tendem a assumir uma forma metafórica de expressão, com apelo a palavras e coisas que, associadas ao conceito de cidade, lhe atribuem um outro sentido.”

No apanhado dessas metáforas, há aquelas que são visíveis e expressam-se nas imagens urbanas visuais, na fotografia, na arquitetura, na pintura, nas esculturas, nos monumentos e prédios como um todo, no traçado das ruas e, contemporaneamente, nos *graffitis* e na publicidade. Há, também, práticas metafóricas, que são aquelas públicas ou privadas que se realizam no território urbano. Essa potencialidade metafórica de transfiguração do real tem a capacidade de revelar os sonhos de uma comunidade, “que projeta no espaço vivido suas utopias” (Pesavento, 2002, p. 13), assim como constitui uma possibilidade de existência e coexistência social. Desse modo, a literatura também corresponde a uma maneira de “dizer a cidade”, ou a esforços para representá-la.

Dessa maneira, nessa região delimitada pelo poder do *auctor*, construída a partir de decisões, o gaúcho não é apenas um habitante do campo ou um sujeito que circula pela cidade, pois está inscrito nas redes simbólicas a partir de sua representação como mito. A construção desse mito deriva do conjunto de práticas, valores e imagens partilhadas pelas comunidades pertencentes ao território sul-rio-grandense, símbolos que configuram a própria ideia de região e que são controlados pelos detentores do poder simbólico, com a adesão da coletividade.

É nesse contexto que a obra *Saco de Viagem* (1928), de Tyrteu Rocha Vianna, embora dialogue com a questão do mito do gaúcho, rompe com a cristalização regionalista predominante entre os escritores do grupo dos “novos”. O autor reproduziu em seus versos o

universo que a literatura regionalista consagrou. O meio em que seus poemas estão situados é predominantemente rural e, segundo Zilberman (2018), mesmo quando trata-se do meio urbano, do cotidiano das cidades pequenas e dos hábitos tradicionais, assim como do povoamento desses espaços por pessoas simples – e por militares e peões –, o contexto é típico de uma economia cuja característica principal é a exploração da terra.

Ou seja, ao explorar tanto o ambiente rural quanto o urbano e incorporar elementos do Futurismo, exaltando a tecnologia, a velocidade e o movimento, pode-se observar que Tyrteu inscreve em seus poemas características diferentes daquelas regionalistas, como a exaltação nostálgica do passado ou a representação do herói idealizado. É a partir dessa perspectiva que, no capítulo seguinte, será examinada a forma como o autor trabalha com o mito do gaúcho em *Saco de Viagem*.

4 IMAGINÁRIO SOCIAL EM *SACO DE VIAGEM*

Neste capítulo, a obra *Saco de Viagem* (1928), de Tyrteu Rocha Vianna, será analisada a partir de características relacionadas ao contexto histórico em que foi escrita, além de elementos estilísticos provenientes do Futurismo, vanguarda europeia muito aproveitada por Tyrteu, e do Modernismo – este último no que diz respeito, especialmente, ao modo como a corrente estética se manifestou no cenário literário do Rio Grande do Sul. Por fazer parte de uma tradição literária regionalista, da qual o mito do gaúcho emergiu, a análise também se pautará em como esse mito se manifesta entre tais características estilísticas e históricas, sobretudo porque ele se corporificou e atingiu seu ápice na literatura sul-rio-grandense do século XIX, além de ter marcado suas influências nos escritos modernistas sulinos do século XX.

Para Itálico Marcon (1993, p. 18), Tyrteu Rocha Vianna foi o modernista mais ortodoxo e vanguardista do Rio Grande do Sul, além de descompromissado com a estética nativista-simbolista que embasava o movimento sulino da fase heroica até o ano de 1930. Diferentemente de seus contemporâneos, que recorriam a influências regionalistas de caráter saudosista, Tyrteu voltou-se para a paisagem urbana da campanha, retratada de forma desidealizada, “sem idílios ou embriagadores perfumes”.

Sua obra *Saco de Viagem* é dividida em duas partes, totalizando 23 poemas. A primeira parte, cujo título é “Vontade de Versos Futuristas”, é composta por 15 poemas: “São Chico”, “Mens Sana”, “Purgante”, “Baderna”, “No Galpão”, “Perseguição política”, “Mau hábito”, “Recordações”, “Anúncio Carapuçal”, “Pontaria”, “Marcação”, “Para a história”, “Briga de touros”, “Duendes” e “Caçada”.

A segunda parte, denominada “Churrascos de Viagens”, é composta por 8 poemas: “Pelotas”, “Rio Grande”, “Florianópolis”, “Santos”, “Rio de Janeiro”, “Livramento”, “Alegrete” e “Santiago”. Alguns desses poemas saem de um panorama gaúcho e transportam-se para um cenário catarinense, paulista e carioca, apresentando a visão do gaúcho fora de sua terra.

Os poemas de Tyrteu caracterizam-se por serem férteis de gauchismos, castelhanismos e neologismos, além de introduzirem palavras em latim, italiano, inglês e alemão. Há, na reedição, uma sessão de notas para explicar alguns desses termos, assim como estrangeirismos, onomatopeias e nomes relacionados à tradição histórico-literária gaúcha: encontram-se neologismos como “bandaoriental” e “marechalsetembrínico”, nomes como Garibaldi, Bento Gonçalves, além de emprego de termos em outros idiomas, como *field* e

cow-boys (inglês), *la naturaleza* e *porteños* (espanhol), *dei due mondi* (italiano) e *ita est* (latim).

Estes exemplos, retirados do índice de expressões presentes na obra, criam a ponte entre o campo e a cidade, a vida platina e a vida moderna, esta última marcada, nos poemas, por termos estrangeiros não tão comuns ao Rio Grande do Sul da época, como é o caso do inglês, mas que refletem a adesão do idioma por grupos seletos. Haja vista, quanto a essa questão, que o ensino do inglês no Brasil foi homologado em 22 de junho de 1809, pelo príncipe regente de Portugal, que ordenou a criação de uma escola de língua francesa e outra de língua inglesa. Até 1930, ao final do período da elite cafeeira, tanto a educação como a aprendizagem de um outro idioma continuavam concentradas nas mãos de uma pequena parcela da população (Sousa; Vargas, 2023), e Tyrteu Rocha Vianna, assim como uma grande parte abastada da população brasileira, teve formação intelectual tanto no Brasil como na Europa. O autor foi, inclusive, um dos pioneiros do Radioamadorismo no Rio Grande do Sul, durante os anos de 1925-1927, comunicando-se, inclusive, com o Japão. Na Revolução de 30, Getúlio Vargas levou a estação de rádio do poeta para ser utilizada pelo Estado Maior, e, posteriormente, ela foi instalada no Palácio do Catete (Marcon, 1993).

A reedição de *Saco de Viagem*, organizada por Itálico Marcon em 1993, também traz em seu apêndice o poema “Versos para um tordilho chamado Maomé”, publicado por Tyrteu nos *Cadernos do Extremo Sul*, em 1959, e a peça jurídica “Allegações n’um processo crime” (1928), além de três documentos oficiais e escaneados acerca do nascimento, do falecimento e do testamento do poeta. A edição é finalizada com um levantamento genealógico, ainda que incompleto, da família Viana, organizado por Lothar F. Hessel, publicado em 1984. Nesse levantamento, se sobressai o genearca Antonio José Viana, natural do Minho, Portugal, bisavô de Tyrteu e ascendente dos intelectuais Theodomiro Tostes, Vianna Moog, Ary Veríssimo Simões Pires, Carmen Vianna, Tarcísio Taborda e do próprio Lothar F. Hessel.

Dessa maneira, considerando as temáticas urbana e rural presentes nos poemas de Tyrteu, bem como o cabedal teórico discutido nos capítulos anteriores – que abrange desde a vanguarda do Futurismo até o imaginário sul-rio-grandense analisado a partir do contexto histórico e literário do estado, marcado pelas guerras da Revolução Farroupilha (1835-1845) e da Revolução Federalista (1893-1895), passando, adiante, pela influência das vanguardas europeias no Brasil, pelo desenvolvimento do modernismo gaúcho e pela forte presença do mito do gaúcho na literatura regional –, este capítulo será estruturado em categorias de análise, para que se possa abordar os poemas de Tyrteu Rocha Vianna à luz das características evidenciadas pelo percurso teórico desenvolvido. Essas categorias compreendem, em ordem

de análise: o gaúcho no modernismo, visto, principalmente, a partir da estética futurista, e o humor, que, nos poemas de Tyrteu, é de vertente futurista, embora em um contexto sul-rio-grandense; a representação do gaúcho no campo e na cidade (incluindo as localidades situadas fora das fronteiras do estado); e as questões políticas e os valores morais que permeiam o contexto sul-rio-grandense das personagens.

4.1 FUTURISMO NO RIO GRANDE DO SUL

Na sessão 2.3, dedicada à estética futurista, demonstrou-se que o dinamismo, presente também em obras de arte visuais, objetiva incorporar o movimento à obra. A decomposição da perspectiva única torna-se um dos principais procedimentos de que a estética futurista se utiliza para transpor para as obras a experiência moderna. A presente análise parte do pressuposto, desenvolvido no capítulo acerca do Futurismo, de que esse movimento estético não se define apenas por uma temática ligada à máquina ou à exaltação da modernidade técnica, mas, sobretudo, por uma transformação radical da linguagem poética no campo das letras. Conforme se discutiu, o núcleo do programa futurista reside na ruptura com a sintaxe tradicional, na supressão de conectivos e na busca por uma escrita capaz de expressar velocidade e dinamismo e daquilo que se acreditou que seriam as palavras em liberdade. Todas essas características foram idealizadas por Marinetti em seu manifesto futurista. Trata-se, segundo o idealizador do movimento, de uma reconfiguração estrutural da palavra, que deixa de servir à descrição estática para converter-se em força e movimento.

À luz desses pressupostos, propõe-se analisar, em *Saco de Viagem* (Vianna, 1993), os elementos que evidenciam a assimilação de procedimentos futuristas. O objetivo é identificar a fragmentação sintática, o uso de neologismos, a aceleração rítmica que indica movimento (decorrente dos elementos anteriores) e outros elementos que demonstrem a adesão dos poemas à estética, como adoção dos versos livres, a não pontuação, a presença de termos em outros idiomas e o humor futurista.

Observa-se que, ao longo dos poemas de *Saco de Viagem*, desde os primeiros, cujo cenário é o campo, até aqueles que tematizam a cidade, a linguagem é utilizada para produzir efeito de dinamismo, como sugere o Manifesto Técnico da Literatura Futurista (Teles, 1997, p. 95). Em “Mens Sana”²⁵, por exemplo, já se apresentam alguns dos elementos mencionados

²⁵ Poema “Mens Sana”: “Viva o S C 7 de Setembro / Viva vivoooo / Ao S C Assisense / Hip hip hurrah / Primeiro tempo / 0 a 0 / Segundo tempo piii-piii penalty / 1 a 1 / Os dois clubes fraternizeiros / Pagam a meia / Noturnas despesas / Baile cervejando chá torcedoiral / Vinhodoportizado / E luz até às duas” (Vianna, 1993, p. 41).

no parágrafo anterior: “Viva o S C 7 de Setembro / Viva vivoooo / Ao S C Assisense / Hip hip hurrah” (Vianna, 1993, p. 41). A sequência não se organiza por descrição contínua pois se utiliza a parataxe, e o que decorre disso é o efeito de explosões de sons, como as vozes dos torcedores, a partir do alongamento gráfico em “vivoooo”, que traz a noção de duração sonora, entremeado pelo som do apito do árbitro, representado pela onomatopeia “piii-piii penalty”. Não há sintaxe que organize o poema como uma unidade: alguns versos possuem sintaxe e outros não; o efeito que decorre dessa opção estilística pode ser comparado a um fluxo de consciência – especificamente a um fluxo que tem a capacidade de agrupar vozes de diferentes interlocutores, como se este fosse um fluxo de diferentes consciências. Tem-se, dessa forma, a “destruição da sintaxe” (Marinetti *apud* Teles, 1997, p. 95), primeiro princípio marinettiano expressado no Manifesto Técnico da Literatura Futurista e seguido à risca por Tyrteu Rocha Vianna em sua obra. Os neologismos surgem a partir de substantivos que se tornam adjetivos, como “fraternizeiros”, “cervejado” e “vinhodoportizado”.

Em “Baderna”²⁶, a parataxe apresenta-se com bastante evidência a partir dos versos:

*Noturnos soturnos troçadores
Viajantes
Seduziram frete pago
E serenateantes caravanizados
Foram dar música sedutora mulatinha
Emprestados ansiosos Vitrola
Portátil nas escuridões cúmplices
Polícia patrulha unânime noiva rival
Desconcordou serenateira poética
[...] (Vianna, 1993, p. 45, grifo nosso).*

Os versos não apresentam métrica regular, não há uso de pontuação, os adjetivos são utilizados de modo bastante recorrente, além de se acumularem, como nos versos “Noturnos soturnos troçadores / Viajantes”, e de passarem pelo processo de formação de neologismos, como em “Espadagais abusos sargenteais planchando” (Vianna, 1993, p. 45, grifo nosso). Por vezes também surgem encadeamentos (“[...] Vitrola / Portátil [...]).

²⁶ Poema “Baderna”: “Noturnos soturnos troçadores / Viajantes / Seduziram frete pago / E serenateantes caravanizados / Foram dar música sedutora mulatinha / Emprestados ansiosos Vitrola / Portátil patrulha unânime noiva rival / Desconcordar serenateira poética / Baderneiam / Espadagais abusos sargenteais planchando / E o guaiepeca interventor / Rasgou disparadíssimas / Calças Oxford casa Secco e Companhia / O disco quebrado Fumando espero / Rosita Quiroga / Curativo ferimental levíssimo / Na pleonástica popular Farmácia popular” (Vianna, 1993, p. 45).

Mais exemplos de parataxe podem ser observados em “Perseguição política”²⁷ (Vianna, 1993, p. 49), a partir dos versos “Vistosa nervosa chorando ataque povo socorro / Mexerico falatório chá de laranjeira”, e no verso “Co-partidário rábula habeascorpuseia ameaçando”. Ou, ainda, em “Recordações”²⁸ (Vianna, 1993, p. 53): “Homenageavam filarmônica churrasco / Cervejada subscrição República do Piratinim”.

Mesmo nos poemas de temática mais ligada à paisagem e às práticas populares, o que se observa é a substituição da descrição estática por listagens (ou enumerações) rápidas de palavras, assim como cortes de assuntos. Em “Marcação”²⁹ (Vianna, 1993, p. 59) tem-se os versos “Colorado sargento indiamuertano” e “Emigrado cachaça paradista” que caracterizam de modo direto e rápido o uruguaio em seus momentos de lida no campo; esses versos dão lugar, de modo brusco, à descrição do momento em que o uruguaio laça e carneia um boi. Esses exemplos esclarecem a ideia de que o dinamismo futurista não se refere somente à exaltação da máquina, pois o movimento pode ser utilizado como modo de intensificação da experiência.

Esse era o objetivo de Marinetti, que a sintaxe, ao ser rompida, tornasse os enunciados mais energéticos. A sucessão rápida de imagens, a enumeração descontínua e os neologismos criam sensação de simultaneidade, de coisas que estão acontecendo ao mesmo tempo na narrativa, tudo isso para dar à literatura “a vida do motor” e para “exaltar [nela] o movimento agressivo” e a “insônia febril”, já que, para Marinetti, tudo o que fez a literatura até sua época foi enaltecer a “imobilidade pensativa, o êxtase e o sono” (Marinetti *apud* Teles, 1997, p. 91).

²⁷ Poema “Perseguição política”: “O foguete da festa Garibaldi / Arrebentou o dinamite / Bem debaixo da mulatinha da serenata / Vistosa nervosa chorando ataque povo socorro / Mexerico falatório chá de laranjeira / E o delegado Arbitrariedade / Mandou prender o curandeiro aliancista / julgando ele fosse / Criminoso voluntário por amor previsto / No artigo 300 do Código Penal / Co-partidário rábula habeascorpuseia ameaçando / Violenta defesa telegráfica júri / Pontofinalizando / Sem que a junta de Pelotas / Soubesse” (Vianna, 1993, p. 49).

²⁸ Poema “Recordações”: “O general Bento Gonçalves da Silva / Fez a separatória república de 35 / Com bandeira / Verde amarela encarnada / Escudo complicado / Ajutório de Garibaldi dei due mondi / E o rubro barrete frígio / Da mulher deusa Razão parisiense / Quando eu gurizava fundações passarinhos / Em um São Chico bastante menor / Que o / O atualíssimo de empréstimo americano / Asseio público e praça de esporte / Hipotéticas hipóteses relatoriais / Ditadurazinha desgovernamental de Trois...tky / Felizmente quadrienal / Homenageavam filarmônica churrasco / Cervejada subscrição República do Piratinim / Subindo barbante / Foguetório vivarada / Discurso obrigatório major Lalão / Meio metro bandeiral / Histórico reverenciado respeito / Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada / Meu Pai respondente / Sentado me dizia / É o regime econômico da vaca magra / Das tetudas economias invisíveis / Do dinheiro municipal calotíssimo” (Vianna, 1993, p. 53).

²⁹ Poema “Marcação”: “O bandaoriental capataz D. Fulano / Colorado sargento indiamuertano / Por su mala cabeça / Emigrado cachaça paradista / Dúzias de homicídios comissariais / Homizantes / Enrodilhar o laço de 11 braças / E pialou de colher a zebuzinha jaguané / Guachita mocha / Rodada perna quebrada mamona / Na mamadeira dos guris da estância / Nunca na minha vida comi matambre tão macio / Nem vi meu primo tão brabo / Nem nunca soube por que D. Fulano não iniciou com ele / A sua dúzia de muertes brasileiras / Desomizantes” (Vianna, 1993, p. 59).

É possível perceber, nestes e em outros poemas da obra, que a parataxe, embora recorrente, é entremeada por alguns versos regidos pela sintaxe. Os neologismos, nesse sentido, por mais que se façam presentes em todos os poemas da obra, ganham evidência quando o uso se dá juntamente com versos de estilo paratático.

Os neologismos, utilizados para agrupar a percepção com o objetivo de causar uma única sonoridade a partir da pronúncia ou da leitura, aparecem nos poemas por meio da transformação de termos correspondentes a classes gramaticais como adjetivos, verbos e substantivos. Sua construção se dá a partir de uma ligação por analogia. Nas palavras de Marinetti:

Assim como a velocidade aérea multiplicou o nosso conhecimento de mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem. É preciso, por conseguinte, suprimir o como, o qual, o assim, o semelhante a. Melhor ainda, é necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando à imagem um esboço mediante uma só palavra original. (Marinetti *apud* Teles, 1997, p. 95-96).

Seguindo esses princípios, em “Purgante”³⁰ (Vianna, 1993, p. 43), Tyrteu cria o verbo “corderrosando”, para o adjetivo “cor-de-rosa”, e faz o casamento entre os adjetivos “verde” e “negra” para formar um único adjetivo, “verdenegra”. Já em “No Galpão”³¹ (Vianna, 1993, p. 47) há o exemplo de um neologismo criado a partir de dois substantivos, “bandaoriental”, referente àquele que advém da região da Banda Oriental, termo de conotação xenofóbica, utilizado para denominar o capataz uruguaio D. Fulano. Outras nomeações de personagens são criadas seguindo a mesma lógica: “índiamuertano”, referindo-se a um sargento que lutou na Batalha de India Muerta, no Uruguai, presente no poema “Marcação” (Vianna, 1993, p.

³⁰ Poema “Purgante”: “As sariemas cantavam escondidas nas coxilhas / Havia ipês floridos corderrosando / A mataria verdenebra / Do capão do fundo / O céu estava sem um borrão de nuvem / O turco mascate chegou de fordsinho / Puñuelos de berfun de olor / Vinha de cara inchada / Queixos com dor de dente da umidade / Pedindo um remédio / Eu fui mandando que ele tomasse um chá / De semente de umbu / E de noite o ringido da porta do quarto dele / Não me deixou dormir / Na manhã seguinte / Os lugares escondidos no quintal / Tinham um cheiro insuportável / Porque o seu Nagib nos apuros não seguira / As recomendações da comissão Rockefeller / Sobre a fossa fixa” (Vianna, 1993, p. 43).

³¹ Poema “No Galpão”: “Lá fora o patrão D. Inverno / Mais D. Frio e seu capataz Minuano / Mais a peonada deles feita de pingos de garoa / Iam repontando / A manada retacona dos peões / Do pasto alto das noturnas cavaleiragens pelos ranchos / Da vizinhança grávida de gurias cubiços palpáveis / Para a mangueira das 4 paredes do galpão / E à roda do fogo D. Chimarrão os pastorejava / Formados / Seu Tibúrcio era o contador de histórias de plantão / Sia dona Conversa foi vindo vagarosa e lerda / Como a baía aguateira lunanca / E pela boca desdentada do Aurélio chegou-se / Na história recente dos fantasmas assombradores / Do posto do rodeio das bragadas / Houve risadas mui reticenciais dos circunstantes / Largas longas e cortantes como facão marca touro / E D. Silêncio chegou montado no pschit / Do capataz bandaoriental D. Fulano / Seu Tibúrcio mandou D. Silêncio à fava / E foi se defendendo na maciota / Retrucão a fechar um crioulo filado / Mas não foi eu que o sobreintendente / Ia prender na cadeia / Como desencaminhador da fia mais moça / Da sia dona Anaia / E o pai do aleijadinho / E logo em seguida / Deu vontade de fazer pipi no capataz / Bandaoriental D. Fulano / Peleador de amores impúberes abafados” (Vianna, 1993, p. 47).

59), e “marechalsetembrínico”, referindo-se ao marechal Setembrino de Carvalho, no poema “Briga de touros”³² (Vianna, 1993, p. 63).

Além disso, alguns verbos são criados nos versos de “Perseguição política” (Vianna, 1993, p. 49), como “habeascorpuseia”, elaborado a partir do termo *habeas corpus*, e “pontofinalizando”, junção dos dois termos que compõem a expressão “ponto final”. Também em “Caçada”³³ (Vianna, 1993, p. 67) tem-se o verso “Madrugadeio churrasqueado previdente”, com neologismos verbais conjugados em primeira pessoa, sendo que seguem a lógica da locução verbal no particípio.

Termos como “fundações passarinhos” também podem ser encontrados em “Recordações” (Vianna, 1993, p. 53). O primeiro é uma espécie de aumentativo (assim como “ricaço”, “bonitaço”, etc), enquanto o segundo termo, com sufixo “-eiro”, indica profissão, ofício ou origem. Há neologismos criados, ainda, para satisfazer a sequência de rimas, embora não recorrentes: “Discurso obrigatório major Lalão / Meio metro *bandeiral*” (Vianna, 1993, p. 53, grifo nosso).

É em “Anúncio Carapuçal”³⁴ (p. 55) que são encontrados termos cunhados para servir ao exagero: “Os mistérios misteriais / Misteriosais / Falatorianos / Faladissimamênticos”. São neologismos que expõem a demora da burocracia, de modo a evidenciá-la, além de utilizarem-se da repetição dos núcleos das palavras para evidenciar os embargos políticos da cidade.

Esses neologismos buscam efeitos rítmicos, como a supressão de intervalos sintáticos que, por sua vez, aceleram a leitura e produzem sensação de impulso contínuo. São usados na elaboração das frases paratáticas, de modo a salientar o efeito de fragmentação – esta é uma ferramenta recorrente nas obras da estética futurista, pois recusa a descrição linear e a substitui por uma justaposição de impressões.

Observe-se a tabela abaixo acerca das ocorrências de neologismos nos poemas:

³² Poema “Briga de touros”: “Os peões compadres brigaram pitangueiros porretes / No posto do fundo / Fundindo fundíssimos ciúmes mútuos / Pelas corneações reciprocadas de tempos / Na luarada da mesma noite funda / A mulher do valente / Foi morar fugitiva / Com o apanhante ferido / Do outro lado do rio a vão na cachoeira / Levando o filho e os tarecos / Para o município lindeiro / E o subintendente parental / Usou do direito costumeiro / Da extradição intermunicipal / E conciliatório marechalsetembrínico / Recangou padrecal o casal boi amansado / Na canga da carreta matrimonial” (Vianna, 1993, p. 63).

³³ Poema “Caçada (Ao Boche)”: “Allá no fundo é que hay perdigones / Madrugadeio churrasqueado previdente / Cavalgando a baía aguateira lunanca / Banhadeio as minhas botas / Busca Boche / Santa fês navalhas / Buracos agudados molhados tombos / Cada vez mais me convencendo / D. Fulano / É parente por decreto / Do livro do alemão barão das caçadas / Mentiras / Molhado de whisky retorno no cavalo branco / Do porre para sonhar / Trinta perdigões / Na mira e em escabeche / Nos quentes da cama com café sem açúcar” (Vianna, 1993, p. 67).

³⁴ Poema “Anúncio Carapuçal”: “Os mistérios misteriais / Misteriosais / Falatorianos / Faladissimamênticos / Do cofre Berta da Intendência / Romance evasivo do dinheiro municipal / Arrecadado / Em quatro tomos / De doze meses cada um / Distribuição propagandal grátis / Romance com personagens vivos / Para a lida / Das municipais ambições / Dissidências” (Vianna, 1993, p. 55).

Tabela 1 – Ocorrência de neologismos na obra *Saco de Viagem*³⁵

Neologismo	Poema
a) atrasadeira; b) Sermoneiro; c) Missar; d) 3\$000sando; e) banhísticas madamas; f) Marificado; g) boquiabertamente.	“São Chico” (p. 39)
a) fraternizeiros; b) cervejado; c) torcedoiral; d) Vinhodoportizado.	“Mens Sana” (p. 41)
a) corderrosando; b) verdenegra.	“Purgante” (p. 43)
a) serenateantes caravanizados; b) Desconcordou serenateira; c) Baderneiam; d) Espadagais; e) sargenteais planchaçando; f) ferimental.	“Baderna” (p. 45)
a) cubiços; b) bandaoriental.	“No Galpão” (p. 47)
a) falatório; b) habeascorpuseia; c) Pontofinalizando.	“Perseguição política” (p. 49)
a) Ajutório; b) fundações passarinheiros; c) Foguetório vivarada; d) bandeiral; e) respondente; f) calotíssimo.	“Recordações” (p. 53)
a) misteriais; b) Misteriosais; c) Falatorianos; d) Faladissimamênticos; e) propagandal.	“Anúncio Carapuçal” (p. 55)
a) febronial.	“Pontaria” (p. 57)
a) bandaoriental;	“Marcação” (p. 59)

³⁵ Elaborada pela própria autora.

b) indiamuertano; c) Homiziantes; d) Desomiziantes.	
a) espadagal; b) barbicachudo; c) abigeatorial; d) californiais; e) lazão; f) Rebencãos falatórios;	“Para a história” (p. 61)
a) pitangueiros; b) corneações; c) marechalsetembrínico; d) Recangou padrecal.	“Briga de touros” (p. 63)
a) golondrinal; b) banhadaís.	“Duendes” (p. 65)
a) Madrugadeio churrasqueado; b) Banhadeio.	“Caçada” (p. 67)
a) telegramando; b) deputadaís; c) Brigadores; d) gafanhotaís.	“Pelotas” (p. 71)
a) papareias; b) brônzea; c) superabundância.	“Rio Grande” (p. 73)
- a)ilharga barrigal verdoenga; b) catarineta; c) castanholas; d) Bananíssimas; e) Antoniodelfinizados; f) impatriotical; g) cantadores; h) bananosos.	“Florianópolis” (p. 75)
a) Neurastênica; b) mioleira; c) invomitáveis; d) Fernetizando misturação; e) Vaquíssima; f) deformantes; g) palmeirada; h) cubatânea; i) horariado; j) roletíssimas.	“Santos” (p. 77)

a) purgativa; b) mosquital; c) serigaitismo.	“Rio de Janeiro” (p. 79)
a) Pasmaceira domingueira são paulistanal; b) guarujaicos; c) aplanada; d) revolverizados; e) 44tíssimas.	“Livramento” (p. 81)
a) purgatorial; b) vitrolortofonizado; c) Pecuaríssima.	“Alegrete” (p. 83)
a) massarocalíssima; b) povoadal; c) impercevejável; d) coronelando; e) comandantal; f) botequineiro; g) Dordecorneal.	“Santiago” (p. 85)

No que diz respeito às formas livres, observa-se a predominância de versos irregulares, cortes abruptos e disposição gráfica que favorece o ritmo acelerado. A ausência de métrica regular e de esquema de rimas não implica desorganização, mas uma ordem fundada na interioridade do enunciado, nas significações. Essa pulsação aproxima-se da concepção futurista de velocidade como principal questão estética. Não há, ainda, nos poemas, uso de ponto ou vírgula. Observe-se “Mau hábito”:

Em que lugar que more a Mãe d'Água mamãe
É lá na fonte da vovó
Como é que ela é
É uma mulher bonita de cabelo verde
Corpo de peixe vestida de estrelas rabuda
Por que é que eu não vejo ela
É porque ela não se mostra aos meninos
Que tiram ranho do nariz com os dedos
E durante todo o tempo em que
Eu podia crer na Mãe d'Água
O meu nariz foi o único culpado
Dela não ter me aparecido (Vianna, 1993, p. 51).

Não se tem marcação de início de diálogo, embora haja um diálogo entre mãe e filho; também não se tem a marcação do fim do diálogo e do início da consciência do narrador³⁶ a

³⁶ Utilizo o termo “narrador” para me referir ao *eu* dos poemas de caráter narrativo. Na obra *O ser e o tempo da poesia* (1977), de Alfredo Bosi, a narrativa em verso é abordada por meio da evolução do *epos*, em que o narrador conduz a história e absorve empaticamente as personagens e o drama narrado (como na *Divina Comédia*, de Dante).

partir dos versos “E durante todo o tempo em que / Eu podia crer na Mãe d’Água”. Esse exemplo, embora aplicado em “Mau hábito”, vale para todos os poemas de *Saco de Viagem*, pois estes seguem a lógica pregada por Marinetti no Manifesto Técnico da Literatura Futurista: Marinetti propõe, neste manifesto, que a sintaxe seja destruída, de maneira que os substantivos passem a ser dispostos ao acaso, e que a pontuação, o adjetivo e o advérbio sejam abolidos, assim como o uso do “eu” – e toda a psicologia presente nas obras literárias –, para substituí-lo pela matéria, pela vida do motor. Além disso, na literatura futurista, o substantivo deve ser seguido pelo seu duplo, ao qual estará ligado por analogia em vez de conjunção.

Entretanto, nem todas essas regras são acatadas: Tyrteu não aboliu o uso de adjetivos nem de advérbios. Também não aboliu o uso do “eu” e de outras formas de referências psicológicas – isso porque mesmo em “Mau hábito” se pode notar o *modus operandi* do raciocínio da criança ao culpar o próprio nariz e a si mesma por nunca ter podido ver a figura da Mãe d’Água. Aboliu, entretanto, o uso de pontuação, de modo a concordar com as determinações expressadas por Marinetti no item 7 do Suplemento ao Manifesto Técnico da Literatura Futurista:

7. As palavras livres da pontuação se irradiarão umas sobre as outras, entrecruzarão seus magnetismos diversos, seguindo o dinamismo ininterrupto do pensamento. Um espaço branco, mais ou menos longo, indicará ao leitor as pausas ou os sons mais ou menos longos da intuição. Suas letras maiúsculas indicarão ao leitor os substantivos que sintetizam uma analogia dominadora. (Marinetti *apud* Teles, 1993, p. 103).

Os espaços em branco utilizados para indicar as pausas são delimitados a partir dos versos. É importante mencionar que Tyrteu não separa seus poemas em estrofes e que cada verso é iniciado com letra maiúscula, sem vírgulas ou pontos finais. Entretanto, alguns símbolos e números são utilizados. Essa é outra importante retomada da estética futurista, pregada por Marinetti (*apud* Teles, 1997, p. 96), quando este menciona que para acentuar certos movimentos e indicar suas direções serão empregados os sinais da matemática (como “+”, “-”, “X”, “:”, “=”, “>”, e “<”).

Essa concepção também é pregada pelo almanaque *Sadók Sudiéi II*, manifesto futurista russo publicado por Burliuk em 1913: “5. Caracterizamos nomes, não somente por meio de adjetivos, mas por meio de outras partes do discurso, por letras e por números. A escrita manual é um ingrediente do impulso poético.” (Bernardini, 1970, p. 82-83). Observa-se o uso deste último artifício no poema “Mens Sana”, com referências ao nome de um time (“Viva o S C 7 de Setembro”) e ao placar do jogo de futebol (“Primeiro tempo / 0 a 0

/ Segundo tempo piii-piii penalty / 1 a 1”), assim como referências a leis, em “Perseguição Política” (“No artigo 300 do Código Penal”), ou como mecanismo de medida, em “Pontaria”³⁷ (“11 palmos de boca a rabo”) e “Marcação” (“Enrodilhou o laço de 11 braças”). Mas as referências mais específicas ao uso de numeração e que fazem jus ao que o manifesto prega³⁸ estão em “São Chico”³⁹, no verso “Missar batismos 3\$000sando economias baratas”, pois há presença de um neologismo criado a partir da junção entre números e um sufixo que indica verbo no gerúndio, e em “Livramento”, no verso “Brigando brigas mamadeiras 44tíssimas”, também a partir de um neologismo criado pela utilização de números e de um sufixo que indica grau superlativo.

Soma-se a isso a referência à modernidade – e suas respectivas transformações –, às máquinas, à tecnologia – como ocorre na menção aos carros da marca Ford (“Mens Sana”) –, à vitrola e às calças Oxford. Entram, ainda, nesta lista, elementos que remetem à cultura internacional, como o disco “Fumando Espero”, da cantora argentina Rosita Quiroga (“Baderna”), assim como a menção ao escritor Rudyard Kipling (“Pontaria”) e ao livro *Aventuras do Barão de Munchhausen*, escrito por Rudolf Erich Raspe (“Caçada”). Faz-se referência aos “Telefones automáticos da Light and Power” e aos “Milagrosos bondes sem condutor” (“Pelotas”), às exportações em quantidade demasiada (“Rio Grande”), à Ponte Hercílio Luz (“Florianópolis”), à novidade dos cassinos e aos menus em cinco línguas (“Rio de Janeiro”), à industrialização a partir da menção ao Frigorífico Armour (“Livramento”) e à Londres do futuro, referenciada de modo ironizado (“Alegrete”).

De acordo com Marshall Berman (1986, p. 14-15), a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia. Nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana,

³⁷ Poema “Pontaria”: “No açude grande / O morador D. Jacaré / Papava / As ninhadas cuidadas / Das marrecas / Ladrão assassino de gansinhos tenros febrionial / 11 palmos de boca a rabo / Feitos de assaltos plumitivos de engordar / Couro de pedra ferro / Rabo de serrote humano / Eu peguei na Mauser / E a minha prima me pagou / O doce de côco apressado / Da aposta duvidada de matá-lo / Eu amanheci cá em casa com saudades de ler / Os construtores de ponte de Rudyard Kipling / E me esfolei na viagem a cavalo / O tiro foi bem no olho” (Vianna, 1993, p. 57).

³⁸ “[...] 5. Caracterizamos nomes, não somente por meio de adjetivos, mas por meio de outras partes do discurso, por letras e por números. A escrita manual é um ingrediente do impulso poético. [...]” (Bernardini, 1970, p. 82-83).

³⁹ Poema “São Chico”: “5.000 brasileiros e outros tantos gringos e / Meia dúzia de ruas cordas largas / Enforcando a praça sombra / Tocaia do dia do povo bestificado / Novidades / Cinema domingos sem chuva / E os bailes por cabeça pagantes / Depois das fitas cow-boys da Universal / E os três feriados municipais / Na semana / Quando chegam as malas das notícias assinadas / Nos jornais do correio ansiado / Sino na torre atrasadeira do relógio só / Quando vem fr. Marcial / Sermoneiro no degote das gurias / Missar batismos 3\$000sando economias baratas / Água benta Almas do Purgatório / Carolas ita est etc. / E a vista pernuda banhísticas madamas / Nas enchentes do Inhacondá / Parindo lavadeiras pelas margens / Marificado / E as ruas buracos esfomeados boquiabertamente” (Vianna, 1993, p. 39).

segundo o autor; mas esta é uma unidade paradoxal, pois se trata de uma unidade de desunidade. Esse turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: pelas grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; pela industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; pela explosão demográfica, que empurra pessoas de seu *habitat* ancestral em direção a novas vidas; pelo catastrófico crescimento urbano; e pelos sistemas de comunicação em massa, etc.

Entretanto, essa experiência não se realizou de forma integral em todos os contextos. No interior do Rio Grande do Sul, por exemplo, persistiram estruturas sociais tradicionais, marcadas pelo caudilhismo e pela lógica hierárquica de chefe e peão, o que evidencia a persistência de formas arcaicas. Segundo Beatriz Sarlo, em *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (2003), a experiência da modernidade na América Latina é compreendida como uma modernidade periférica, definida fundamentalmente por ser uma cultura de mistura. Esse conceito liga-se a um fenômeno continental em que elementos defensivos e residuais do passado coexistem com programas de renovação técnica e estética importados da Europa. Em cidades menores, esses elementos aparecem de maneira mais difusa e retardada, funcionando antes como indícios ou tentativas de inserção em uma dimensão permeada por artifícios modernos do que como expressão de uma experiência moderna propriamente dita.

Assim como a referência às transformações modernas, é importante mencionar o uso de termos derivados de outras línguas. Observe-se a tabela abaixo:

Tabela 2 – Ocorrência de termos em língua estrangeira na obra *Saco de Viagem*⁴⁰

Idioma	Termo/Expressão	Poema
Inglês	<i>Cow-boys</i>	“São Chico” (p. 39)
	<i>Penalty</i>	“Mens Sana” (p. 41)
	<i>Light and Power</i>	“Pelotas” (p. 71)
	<i>Field</i>	“Florianópolis” (p. 75)
	<i>Puñuelos</i> <i>Olor</i>	“Purgante” (p. 43)
	<i>Por su mala cabeza</i>	

⁴⁰ Elaborada pela própria autora.

Espanhol	<i>Guachita mocha Muertes</i>	“Marcação” (p. 59)
	<i>Dios</i>	“Duendes” (p. 65)
	<i>“Allá no fundo é que hay perdigones”</i>	“Caçada” (p. 67)
	<i>Porteños La naturalesa (la naturaleza)</i>	“Florianópolis” (p. 75)
Latim	<i>Carolus ita est</i>	“São Chico” (p. 39)
	<i>Mens Sana</i>	“Mens Sana” (p. 41)
Italiano	<i>Dei due mondi</i>	“Recordações” (p. 53)
Alemão	<i>Vaterland</i>	“Florianópolis” (p. 75)
Francês	<i>Maire</i>	“Rio de Janeiro” (p. 79)

A ocorrência de termos provenientes de diferentes línguas, conforme se observa na tabela acima, constitui mais um recurso que contribui para o dinamismo da linguagem poética na obra. Tyrteu, a partir de sua experimentação da linguagem, trabalha com a liberdade de manipulação das palavras, princípio fundamental da renovação estética proposta pelo Futurismo. Os vocábulos estrangeiros, observados como elementos de heterogeneidade, alimentam o caráter fragmentário da construção textual, ainda mais devido à falta de tradução ou mediação dessas palavras, o que reforça o efeito de justaposição de ideias. Toda essa construção de versos com termos em outros idiomas reforça a ideia anterior de ruptura da sintaxe, ruptura já evidenciada pelo uso de parataxe e de neologismos.

Percebe-se que os termos em língua estrangeira mais utilizados são provenientes do idioma espanhol. Essa utilização é decorrente da situação das fronteiras do Rio Grande do Sul: tem-se, a oeste, a Argentina, e, a sul, o Uruguai. A forte influência do idioma espanhol na formação cultural do RS dá-se devido à formação luso-espanhola do estado – juntamente com a miscigenação com o indígena e com o negro – e ao passado marcado por conflitos nas fronteiras entre essas três regiões. Até mesmo a identidade que se constrói referente ao *gaúcho* é compartilhada; toda a literatura identitária romântica de argentinos e uruguaios fala de gaúchos (Fischer, 2004). Desse modo, a presença recorrente de termos oriundos do espanhol nos poemas pode ser compreendida como reflexo direto desse contexto histórico e cultural compartilhado. A circulação de pessoas nas regiões fronteiriças contribuiu para a

constituição de um espaço cultural marcado pelo contato entre diferentes formações linguísticas.

É, inclusive, pertinente mencionar que essas influências do espanhol no gauchesco e o uso dessa linguagem na obra de Tyrteu são contribuições do autor ao estilo futurista. Os castelhanismos se dão de modo a evidenciar a variação linguística da região de São Francisco de Assis – única localidade mencionada nos poemas da primeira parte da obra, “Vontades de versos futuristas” –, variação formada por conflitos e questões sociais específicos do Rio Grande do Sul. A literatura gaúcha se utiliza, frequentemente, de cenários de fronteira, onde a transição entre o “lado de cá” (Brasil) e o “lado de lá” (países platinos) é fluida. Essa proximidade, ao mesmo tempo física e histórica, fez com que o Rio Grande do Sul desenvolvesse mais semelhanças culturais com os países da região do Rio da Prata, que acabaram por ser refletidas nas danças, no folclore e, principalmente, na língua (Borstmann; Schneider, 2012). Tem-se um exemplo no poema “Livramento”⁴¹ (Vianna, 1993, p. 81), da segunda parte do livro, “Churrascos de viagens”, em que Vianna evidencia a proximidade entre Sant’Ana do Livramento e sua vizinha uruguaia, Rivera, com a qual divide a única praça binacional do mundo, descrevendo a cidade gaúcha como “Cabaré com dupla nacionalidade / A xipófaga polissemizada Rivera aplanada”, e com a qual divide traços culturais e, dadas as influências e formação histórica, traços linguísticos.

Os temas da campanha, da lida no campo e de atritos políticos, assim como os neologismos, as referências regionais e o humor, são condensados a partir da perspectiva do narrador, um sujeito gaúcho com propósito futurista, embora com o olhar pitoresco e proseador direcionado para a pequena cidade onde vive(u). Outras características, como as referências à modernidade nos poemas de “Churrascos de viagens”, são provenientes de uma tentativa futurista de seguir o modo de ser de um sujeito cosmopolita, com experiências de viagens e com referências linguísticas que se apresentam a partir do uso de termos em inglês, espanhol, latim, italiano, alemão e francês.

Quanto ao humor, tem-se a tentativa de fazer poema-piada, e por vezes a piada recai sobre questões de ressentimento. Estas seriam consideradas negativamente cômicas, pois fazem rir às custas de conflitos sociais, e o humor, “ao canalizar ódio e ressentimentos,

⁴¹ Poema “Livramento”: “Eucalíptica centenária caduca / Solenidade / Pasmaceira domingueira são paulistana / Sem a fuga automotora refrescante / Aos frescores mulheres guarujaicos / Pela estrada de cemitérios de Santos / Ama de leite do partido Maragato / Frigorífico Armour / D. Pedro Yrigoyen / Cabaré com dupla nacionalidade / A xipófaga polissemizada Rivera aplanada / E os guris no colo das amas revolverizadas / Brigando brigas mamadeiras 44tíssimas / Emigrando mortes outro lado / Terra de heróis / Clube de regatas de remar em seco / 300 e tantos autos / Caçadores de sonhos / De perdizes / Lebres e o resto da bicharia cacável / Nos campos banhados e camas da pensão Cocô” (Vianna, 1993, p. 81).

transforma-se numa forma privilegiada, embora efêmera, de representação da sociedade” (Saliba, 2002, p. 113). O humor utilizado pelo sujeito que narra os poemas de *Saco de Viagem* é direcionado desde um olhar de superioridade até uma forma de ridicularizar as personagens não aceitas nos contextos representados na obra. São personagens marginalizadas pelo grupo dominante. Este é o grupo que domina a terra, a política e as decisões sociais; é o grupo, inclusive, cujas perspectivas são apresentadas em cada verso, mesmo sendo em relação a problemas e conflitos ou em relação a comemorações ou saudosismos. Tem-se dois tipos humanos que são alvo de piadas escatológicas nos poemas: o primeiro é o turco e o segundo é o uruguaio. Entretanto, outras personagens surgem na mira das piadas e são introduzidas de formas distintas.

O primeiro, o turco, surge no poema “Purgante” (Vianna, 1993, p. 43), irrompendo à maneira de um problema a ser solucionado em um cenário campesino que denota paz. O turco chega “de cara inchada”, com uma reclamação de dor de dente, pede um remédio e recebe um chá. O chá, oferecido pelo narrador, entretanto, não faz com que o sujeito se sinta melhor. Ao contrário, causa nele uma dor de estômago tão forte que o submete a fazer suas necessidades no quintal:

Na manhã seguinte
Os lugares escondidos no quintal
Tinham um cheiro insuportável
Porque o seu Nagib nos apuros não seguira
As recomendações da comissão Rockefeller
Sobre a fossa fixa (Tyrteu, 1993, p. 43).

Ocorre, nesses versos, “a redução última, o cúmulo do rebaixamento da condição humana” (Minois, 2003, p. 197) pelo desfecho escatológico que se emprega. Henri Bergson, nesse sentido, mesmo não trabalhando propriamente com termos oriundos da palavra “escatologia”, formula situações em que necessidades ou funções do corpo interferem na vida intelectual ou moral dos sujeitos: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral” (Bergson, 1978, p. 27). Não ironicamente, para evitar o efeito cômico, evita-se mostrar, por exemplo, heróis de tragédia realizando necessidades básicas, como comer, beber ou se agasalhar, pois essas ações remetem à ideia de que eles possuem um corpo material. No caso do turco, deseja-se exatamente o contrário disso, pois a materialidade de seu corpo é colocada em evidência quando suas necessidades fisiológicas são ridicularizadas e mencionadas indiscretamente.

Não é à toa que se represente o turco nesse nível de exposição, já que sua presença já é marcada a partir de um grau narrativo que conota o julgamento: “O turco mascate chegou de

fordsinho / Puñuelos de seda berfun de olor / Vinha de cara inchada” (Vianna, 1993, p. 43). A personagem, um “forasteiro”, o “outro”⁴², uma ameaça para os negócios locais por ser vendedor e invasor de terras alheias – como é representado, assim como os outros estrangeiros nos poemas de Vianna –, não merece um bom tratamento aos olhos do narrador. Entretanto, enquanto o turco sofre as consequências de ter aceitado, em “Purgante”, o chá oferecido pelo narrador, no poema “Duendes”⁴³ (Vianna, 1993, p. 65) a situação está um pouco melhor para seu lado, mas as camadas de julgamento social permanecem, de modo a demonstrar que, embora ele não seja, novamente, alvo de piadas, sua presença ainda não é totalmente aceita e seu caráter é colocado à prova:

O correntino
 Parente golondrinal de Rosas
 Arrendador de caçadas banhadais de nútrias
 Pediu por Dios a desmanhada
 Do negócio
 Emagrecido medroso do assombro enxofrado do Boi Tatá
 Estoiros e caveiras de fogo
 O turco concorrente
 Chegou petiçando no outro dia
 Me contou quem era o fantasma
 Me convidou
 Um trago de canha
 Fechou o negócio
 E inda emprestou o petiço para D. Rosas
 Se ir (Vianna, 1993, p. 65).

Nesse poema, o turco é representado a partir do traço da esperteza, figurando um trapaceiro numa situação de competição comercial. Não se pode esquecer que o narrador em primeira pessoa não é confiável. Aqui se delimita uma situação de narração com juízo de valor: parte do narrador a atribuição de adjetivos às outras personagens. Dessa forma, o turco mascate representa uma ameaça para os negócios locais, por ser associado ao uso de artifícios desonestos e, principalmente, por conhecer o bastante a cultura em que está inserido, já que se utiliza da lenda do Boitatá para amedrontar o concorrente. Enquanto isso, o correntino – natural de Corrientes, Argentina – é alvo do turco por ter um negócio de caça às nútrias.

⁴² Até o ano de 1920, o Rio Grande do Sul recebeu um número aproximado de 2.565 sírios e libaneses, sendo o quarto estado brasileiro em número de ingressos oficiais desses grupos. As duas nacionalidades, a partir de um processo excludente de homogeneização, passaram a ser identificadas como “turcas”, embora fizessem parte dessa mesma corrente imigratória outras nacionalidades, como a dos palestinos e, propriamente, a dos turcos. Isso ocorre devido à questão de os brasileiros chamarem todos os ex-integrantes do Império Otomano de turcos. A entrada desses primeiros imigrantes no RS deu-se a partir do porto de Rio Grande, a partir do porto de Santos – por via terrestre – e, não raras vezes, a partir da Argentina e do Uruguai (Francisco, 2013).

⁴³ Poema “Duendes”: “O correntino / Parente golondrinal de Rosas / Arrendador de caçadas banhadais de nútrias / Pediu por Dios a desmanhada / Do negócio / Emagrecido medroso do assombro enxofrado do Boi Tatá / Estoiros e caveiras de fogo / O turco concorrente / Chegou petiçando no outro dia / Me contou quem era o fantasma / Me convidou / Um trago de canha / Fechou o negócio / E inda emprestou o petiço para D. Rosas / Se ir” (Vianna, 1993, p. 65).

O efeito cômico que se pretende a partir dessa situação é colocar em evidência dois inimigos em comum do gaúcho: o turco e o argentino. O turco porque representa perigo econômico, na visão do gaúcho, por entender demasiadamente de negócios, e o argentino porque representa toda a disputa histórica ocorrida na região platina – este é, portanto, “mais” inimigo que o turco. Colocá-los numa espécie de ringue de luta já é, por si só, motivo de riso para o narrador. Tem-se, dessa forma, que o riso não pode ser absolutamente justo. Bergson (1978, p. 93) escreve que, nesse caso, o riso também não pode ser bom, porque tem por função intimidar humilhando: “Não conseguiria isso [*ou seja, humilhar*] se a natureza não houvesse deixado para esse efeito, nos melhores dentre os homens, um pequeno saldo de maldade, ou pelo menos de malícia”. O autor descreve o riso como um “trote social”, uma espécie de iniciação punitiva, ou seja, que visa punir as excentricidades e a falta de adaptação do indivíduo ao grupo – toma-se esse exemplo para o caso do humor escatológico contra o turco em “Purgante”, também. A humilhação serve para despertar o indivíduo de seu sonho ou isolamento, obrigando-o a tornar-se mais flexível e atento aos outros.

Nesse caso, a reação de medo do correntino também é relevante, pois por mais que o medo seja frequentemente exorcizado através do riso, aquele que demonstra medo em situações de perigo costuma tornar-se o alvo da piada, de acordo com Georges Minois (2003). Dessa forma, motivada pelo medo, tem-se a *fuga* como última etapa da comicidade nesse poema, pois o correntino precisa fugir em um petiço – cavalo pequeno, de pernas curtas – emprestado pelo próprio turco, já que o argentino não desconfia que o mesmo que lhe empresta o veículo é a causa de seu pesadelo. Segundo Minois (2003, p. 118), no Charivari⁴⁴ inglês, por exemplo – ritual diante da casa de alguém que cometeu uma “falha” social, como um viúvo que se casa com uma moça jovem ou um marido espancado pela esposa –, o agente da sanção era o riso zombeteiro e a pessoa alvo da piada era muitas vezes montada em um asno, voltada para trás, ou forçada a fugir sob vaias e uivos. De modo similar, o correntino sela seu medo fugindo, de maneira humilhante, em um animal de porte insuficiente para sua fuga, e finaliza o momento cômico – momento, este, apreciado pelo narrador e pelo turco.

Isso também acontece, em outra medida, em “Briga de touros” (Vianna, 1993, p. 63). Embora a personagem do turco não faça parte deste poema, tem-se a falha social relacionada ao Charivari, pois é apresentada ao leitor a narrativa de uma situação de infidelidade no matrimônio. A questão da infidelidade é resolvida por intermédio das autoridades locais, o que demonstra a invasão da privacidade individual por forças públicas e a ridicularização das personagens envolvidas na situação.

⁴⁴ Prática que remonta à Alta Idade Média e que prossegue até o século XIX (Minois, 2003, p. 117).

O segundo tipo humano alvo de piadas, o capataz “bandaoriental” D. Fulano, é citado em três poemas: em “No Galpão” (Vianna, 1993, p. 47), em que, numa tentativa de manter o silêncio entre os peões que participavam de uma contação de “causos”, D. Fulano é ridicularizado, mesmo estando em uma posição de chefia; em “Marcação” (Vianna, 1993, p. 59), poema que aborda a personagem de maneira um pouco mais aprofundada, já que apresenta os afazeres do capataz enquanto este laça e carneia um animal; e em “Caçada” (Vianna, 1993, p. 67), em que o narrador sai em busca de perdigões e acaba seguindo a dica de D. Fulano. A dica, entretanto, não leva a lugar nenhum, pois os desejados perdigões não são encontrados, e o efeito que se sucede é a frustração do narrador em relação ao capataz uruguaio, resultando em insultos e acusações de que D. Fulano é mentiroso.

O humor escatológico surge novamente, desta vez com o alvo em D. Fulano, já no primeiro poema em que a personagem é citada. É diferente da primeira situação escatológica referente ao turco com dor de estômago. Em “No Galpão”, o capataz uruguaio, figura marcada pela inimizade histórica advinda de conflitos com os gaúchos, encontra-se em posição de superioridade em relação aos peões. Entretanto, essa posição não é bem aceita, e as ordens do capataz são explicitamente ignoradas e ridicularizadas. Uma das formas de ridicularização é por meio dos versos “E logo em seguida / Deu vontade de fazer pipi no capataz / Bandaoriental D. Fulano / Peleador de amores impúberes abafados” (Vianna, 1993, p. 47). Não necessariamente a intenção é colocada em prática, mas o modo como ela é expressada demonstra a falta de consideração pelo uruguaio. Quando alguém é atingido por algo repulsivo, a atenção do espectador é bruscamente desviada da personalidade, dignidade ou intenções daquela pessoa diretamente para a sua materialidade pura e bruta – da alma para o corpo. O riso, segundo Bergson (1978, p. 27), surge quando o corpo humano deixa de ser um instrumento da alma e passa a ser visto como um “envoltório pesado e embaraçante”. O excremento funciona, desse modo, como um incômodo que prende a alma à terra e evidencia as necessidades físicas mais baixas em detrimento da vida intelectual ou moral. O uruguaio, nesse contexto, é desumanizado e reduzido a um objeto sem valor, submetido a situações insalubres, mesmo que estas sejam apenas imaginadas. A intenção por trás da piada já revela a opinião dos colegas quanto ao valor do capataz.

Em “Marcação” (Vianna, 1993, p. 59), D. Fulano, sob a perspectiva do narrador, é descrito como se fosse agressivo ou mesmo irracional. Apesar de suas habilidades para lidar com bois e carnações, seu passado como sargento é trazido à tona como uma desculpa para a sua agressividade, apesar de o capataz não apresentar traços de agressividade em nenhum dos poemas em que é citado. Dessa forma, o humor se constrói a partir dos seguintes versos:

“Nunca na minha vida comi matambre tão macio / Nem vi meu primo tão brabo / Nem nunca soube por que D. Fulano não iniciou com ele / A sua dúzia de muertes brasileiras / Desomizantes” (Vianna, 1993, p. 59). O narrador não deseja realmente que D. Fulano tire a vida de seu primo. Nesse caso, a morte é o evento trágico ao máximo, e ao brincar com ela como se fosse um incidente, um tropeço ou uma bola de neve que rola, a personagem reduz a solenidade do assassinato a uma rigidez mecânica (Bergson, 1978, p. 41). Essa rigidez mecânica é atribuída ao uruguaio, em uma tentativa, a partir do humor do narrador e das outras personagens, de transformá-lo em um fantoche cujos fios são manejados pelo hábito ou pela distração – opta-se, nessa análise, pela primeira opção, pois se supõe, nos poemas, que D. Fulano, por ser ex-militar, tenha em si normalizada a agressividade contra outros indivíduos.

Já em “Caçada” (Vianna, 1993, p. 67), o narrador, desiludido pelas palavras do capataz de que “Allá no fundo é que hay perdigones”, pragueja contra o uruguaio chamando-o de mentiroso, já que não conseguiu encontrar os perdigões. O grande ápice do poema é perceber que o narrador foi enganado e que nada pôde fazer em relação a isso, a não ser xingar o oponente; entretanto, não se deveria esperar que o capataz o ajudasse, já que este é julgado por seus hábitos e por sua origem.

A partir desses poemas e das relações construídas pelo humor, percebe-se que a comicidade atua na formação do imaginário, pois organiza e busca fixar certas imagens limitantes e preconceituosas sobre o sujeito considerado *outro*. Quando repete traços e reduz as personagens, o artifício do humor contribui para a formação dessas representações, ligadas a modos coletivos de percepção. Nesse sentido, tais imagens podem ser compreendidas como parte do imaginário social.

A construção do imaginário social e o uso do humor para a marginalização de grupos podem ser entendidos, a partir de Gilbert Durand (1993), como um processo de degradação da função simbólica. O autor argumenta que a consciência humana dispõe de formas de representar o mundo e, quando essa representação perde sua profundidade, ela é reduzida ao que Durand chama de “sintema” (1993, p. 29): o sintema é uma imagem que passou a servir apenas como um instrumento de segregação convencional social, “um símbolo reduzido ao seu poder sociológico”, de modo a marcar divisões e excluir aquele que é definido socialmente como *outro*. Nesse contexto, a piada ou a ridicularização são utilizadas como uma forma de ferramenta que reduz o símbolo – trazido a partir da pessoa ou do grupo ao qual ela pertence – a uma superficialidade frequentemente devido a um preconceito.

Essa redução simbólica é operada pelo que Durand classifica como “hermenêuticas redutoras”, sistemas de pensamento que tendem a tirar as camadas do símbolo até que se possa encontrar apenas um sinal ou um sintoma deste (1993, p. 41). Além disso, o humor utilizado para diminuir indivíduos pertencentes a grupos considerados *outros* ou *invasores* fundamenta-se nas estruturas esquizomórficas do regime diurno da imagem. Este regime é marcado pela diárese (o gesto de cortar, separar) e pela antítese, em que a consciência busca separar o “puro” do “impuro” (Durand, 2012, p. 158). No caso dos poemas, o primeiro (puro) refere-se ao *eu* ou o grupo a que este *eu* pertence, e o segundo (impuro) ao *mau estrangeiro* ou ao indivíduo marginalizado

Dessa forma, o *outro* é sempre revestido de símbolos nictomórficos (ligados às trevas) ou teriomórficos (ligados à animalidade) para justificar sua exclusão. Durand aponta que o medo histórico de figuras como o cigano, o judeu ou o mouro baseia-se em engramas que associam esses grupos ao mal e à sombra (2012, p. 93-94). O humor utiliza-se do ridículo ou do monstruoso para exorcizar a ameaça que o invasor representa. Além disso, ocorre o processo de gulliverização, no qual o indivíduo excluído é tornado pequeno e inofensivo por meio da piada, que o torna objeto de riso (2012, p. 211). Essa perspectiva, nos poemas de Tyrteu, parte do narrador e das personagens, que perpetuam ações que excluem os indivíduos considerados “invasores” ou não merecedores, sob nenhum critério ou senso de justiça, de equidade.

Nesse sentido, as formulações de Gilbert Durand permitem compreender que o humor, em *Saco de Viagem*, também participa de um processo de perpetuação de imagens marcado pela exclusão.

Desse modo, a análise das características futuristas presentes nos poemas evidencia que a utilização desses procedimentos formais ocorre sobretudo no plano formal, a partir da fragmentação sintática, do uso de neologismos, da ausência de pontuação, da presença de termos estrangeiros e da liberdade (em conformidade com os ideais futuristas) na construção dos versos. Esses recursos, em diálogo com as propostas de Filippo Tommaso Marinetti, resultam em uma escrita marcada pela justaposição de imagens e pela ruptura da linearidade. Assim, tem-se uma renovação formal que divide espaço com elementos do contexto regional do Rio Grande do Sul, o que evidencia a coexistência entre temas modernos e tradicionalistas.

Este “saco de viagem”, preenchido de percepções daquele que o carrega, reúne, de fato, experiências de viagens e de bagagem cultural afunilados em duas propostas: a primeira diz respeito ao olhar que esse futurista viajante direciona para sua região da campanha, supõe-se São Francisco de Assis, tanto em seu ambiente urbano quanto rural; a segunda, à

trajetória desse sujeito por outros lugares do Brasil, fora das delimitações do estado sul-rio-grandense. No capítulo seguinte, essas concepções de campo e de cidade são exploradas, de modo a colocar em evidência as diferentes percepções acerca da relação do gaúcho com o ambiente rural e com o ambiente urbano.

4.2 O GAÚCHO NO CAMPO E NA CIDADE

Neste subcapítulo, analisa-se como a figura do gaúcho, no contexto da obra *Saco de Viagem* (1928), torna-se o ponto de intersecção entre os mundos rural e urbano. Em seus poemas, Tyrteu Rocha Vianna constrói um sujeito poético que, ao mesmo tempo em que carrega os símbolos relacionados à tradição campeira, como a lida no campo, a vida em estâncias e o imaginário heroico que remete ao século XIX, também circula por espaços urbanos que expressam as transformações culturais e tecnológicas do início do século XX. A representação do gaúcho, na obra, não está restrita ao campo. Essa tensão entre campo e cidade é necessária para compreender como a poesia de Tyrteu reinterpreta o mito do gaúcho, inserindo-o no cenário literário modernista.

Ou seja, serão analisadas as representações do gaúcho no campo, na cidade e em outras localidades urbanas situadas fora das fronteiras do Rio Grande do Sul, buscando compreender de que maneira essas imagens são construídas a partir do imaginário sul-rio-grandense, e como elas se projetam para fora dos limites do Estado, levando em consideração, nesse último caso, que elas são elaboradas, nos poemas, pelo sujeito poético. Considera-se, principalmente, a maneira como está figurado o mito do gaúcho e sua relação com o espaço, que ora está ligado ao universo rural e à tradição campeira, ora inserido no cenário urbano sul-rio-grandense do início do século XX.

Quando se fala do campo e da cidade, de maneira pejorativa, tem-se, respectivamente, o velho e retrógrado, por um lado, e o novo e moderno, por outro. As diferentes regiões expressam as diferentes necessidades sociais por meio do uso que se dá ao espaço e à técnica. A “forma de vida campestre” engloba os mais diversos núcleos de atividades: de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais. Sua organização varia da tribo ao feudo, do camponês e pequeno arrendatário à comuna rural, dos latifúndios às grandes empresas agroindustriais e fazendas estatais (Williams, 1990, p. 11). O espaço do campo tem seu próprio ritmo de vida, apesar de, às vezes, ser dependente do ritmo de produção da cidade. A mobilidade social é limitada, as moradias são distantes umas das outras e as oportunidades de ascensão social são mais restritas devido à dependência de atividades rurais. Pode ser

considerado mais seguro, se comparado à cidade, devido à menor densidade populacional. O campo também é espaço de nostalgia, já que remete à infância daqueles que nele crescem e posteriormente se mudam para os grandes centros urbanos. Essa nostalgia está relacionada ao modo de vida simples e também a um movimento saudosista de lembrar-se somente das estabilidades – políticas, econômicas, sociais – e das virtudes campestres.

Nesse sentido, a paisagem, marcada por suas transformações, faz com que o campo seja o cenário perfeito (e isolado) para a contação de histórias. Os poemas “Purgante”, “No Galpão”, “Pontaria”, “Marcação”, “Para a história” e “Caçada” são todos iniciados com a descrição do campo ou com a alusão a este a partir da citação de elementos rurais. Tem-se, como exemplo, a construção desse cenário natural em “Purgante” (Vianna, 1993, p. 43):

As sariemas⁴⁵ cantavam escondidas nas coxilhas
Havia ipês floridos corderrosando
A mataria verdeneira
Do capão ao fundo
O céu estava sem um borrão de nuvem [...] (Tyrteu, 1993, p. 43).

O cenário remonta ao imaginário sul-rio-grandense das coxilhas, das aves comuns à região, da geografia que faz parte da construção do campo como lugar em que se contempla a paisagem. As sariemas, as coxilhas e o capão funcionam como símbolos que trazem telurismo ao poema. Esse é o lugar da natureza, próximo à Terra Mãe (Eliade, 1992), o espaço originário, o fundamento, forma utilizada para associar-se à imagem primordial da terra, que dá nascimento a todos os seres, ao alimento, à vida, e que está relacionada às bases sólidas e à nutrição. Como o cenário é associado a uma forma natural de vida e às virtudes simples (Williams, 1990), insere-se, aqui, a prática de divertir-se por meio da trova, da conversa despreocupada, do causo, já que as virtudes da vida no campo estão relacionadas à sensação de passagem lenta do tempo, da paz e do reconhecimento de beleza na simplicidade. Após a ambientação do espaço físico, tem-se a seguinte situação:

[...] O *turco mascate* chegou de fordsinho
Puñuelos de seda berfun de olor
Vinha de cara inchada
Queixos com dor de dente da umidade
Pedindo um remédio [...] (Vianna, 1993, p. 43, grifo nosso).

Nesse momento, tem-se a chegada do “outro”, o turco, e eis a ruptura com a paisagem. O turco é apresentado juntamente com seus aparatos profissionais: um carro Ford, utilizado

⁴⁵ A sariema (correspondente à “sariema” citada no poema, de grafia diferente) é uma ave encontrada em grande parte do Brasil, incluindo o sul, e em países vizinhos, como a Argentina, o Uruguai e o Paraguai. Ela habita campos, cerrados e savanas. Já o capão caracteriza-se por ser um aglomerado de vegetação arbórea que se destaca em uma paisagem mais aberta, como um campo (ou, no caso do poema, na coxilha) (SEMIL, 2015).

para transportar seus produtos, como os lenços (*pañuelos*) de seda e perfumes (*berfun*) de forte cheiro (*olor*). Essa personagem surge com o símbolo da modernidade industrial, o Ford, junto com seus objetos urbanos, importados, itens de venda. Com esses aparatos, o exercício que ele faz é trazer a cidade e a novidade para dentro do campo, e, como estrangeiro, ele não é aceito como pertencente à classe simbólica do gaúcho. Por isso mesmo ele é ridicularizado, já que, ao ter dor de dente e pedir um remédio, sofre as consequências de uma dor de estômago após tomar um chá, que em nada se relacionava com suas primeiras queixas:

Eu fui mandando que ele tomasse um chá
De semente de umbu
E de noite o ringido da porta do quarto dele
Não me deixou dormir
Na manhã seguinte
Os lugares escondidos no quintal
Tinham um cheiro insuportável [...] (Vianna, 1993, p. 43).

Nesse e em outros poemas da obra, a “virtude rural” (Williams, 1990, p. 72) cede lugar para a falta de boa conduta por parte do narrador. Essa má conduta é contrária às atribuições de um herói. Os valores morais do herói pautam-se em qualidades como honra, lealdade, bondade, fidelidade e sensibilidade, mas, nesse caso, a tendência evidenciada está mais associada à linha dos valores morais do anti-herói, como desonra, dissimulação e maldade. Isso porque o narrador não está interessado em combater a dor que o turco sentia, mas em fazer chacota.

Outro fator importante trazido por esse poema é que os vínculos regulares entre as personagens não são moldados apenas pela região que elas habitam, pois as ordens sociais e morais também fazem parte dessa construção. Por mais que a mobilidade social do campo seja limitada e que as residências sejam distantes umas das outras, conforme aponta Williams (1990), existe a dinâmica que se constrói a partir da relação entre comerciantes, visitantes e vizinhos.

Em “Purgante”, a relação só se concretiza porque o turco, vendedor ambulante, se locomove até a residência rural do narrador. Isso também associa a espacialidade do campo a um nível cultural – uma região cultural, constituída pela rede de relações sociais que se estabelece. Inclusive, o turco é uma personagem que também tem protagonismo em “Duendes” (Vianna, 1993, p. 63), representado como alguém de façanhas e de truques comerciais, capaz de boicotar outros vendedores para sair em vantagem.

A presença do turco mascate⁴⁶, já habituado ao espaço físico sul-rio-grandense, modifica a dinâmica cultural porque esta é determinada também pelas características compartilhadas pelos sujeitos, conforme aponta Bourdieu (1989)⁴⁷, e, nesse caso, a dinâmica social renega esse estrangeiro que tenta obter sucesso econômico nestas terras. Ou seja, o narrador é um exemplo do *auctor* (Bourdieu, 1989) – como um agente do poder e não como o *auctor* em si –, que define quem pertence a uma região, de modo a reafirmar, a partir da exclusão humilhante do turco, a sua identidade regional. Nos últimos versos, o humor escatológico surge para transformar o campo, que antes remetia à Terra Mãe, em um espaço degradado, finalizando a dessacralização daquela aura campeira construída a partir dos cinco primeiros versos.

Em “No Galpão” (Vianna, 1993, p. 47), o imaginário do gaúcho também se apresenta a partir do campo, mas com foco em alguns costumes gauchescos que perduram, como a habilidade de trovar, a tradição de sentar-se ao redor da fogueira e o consumo do chimarrão. Tem-se um grupo ligado às atividades pastoris, uma roda de conversa após um dia de trabalho e vários causos sendo jogados ao ar.

Lá fora o patrão D. Inverno
Mais D. Frio e seu capataz Minuano
Mais a peonada deles feita de pingos de garoa
Iam repontando
[...] (Vianna, 1993, p. 47).

O galpão serve, ao mesmo tempo, como abrigo contra o inverno, como local de sociabilidade masculina e como espaço onde ocorre transmissão oral. Nomeia-se alguns eventos naturais como “D. Inverno (o patrão)”, “D. Frio”, “capataz Minuano” e “peonada feita de pingos de garoa”; os nomes também são elaborados a partir de substantivos abstratos, como “dona Conversa”, que vai chegando vagarosa e lenta, e “D. Silêncio”. A personificação da paisagem é uma forte característica do regionalismo gaúcho. Mas ao mesmo tempo que se tem essa personificação, o telurismo do gaúcho idealizado entra em cena, já que se tem a presença de eventos naturais e estes também representam os sujeitos ligados às atividades pastoris: tem-se o macrocosmo, relacionado aos eventos naturais (inverno, frio, vento,

⁴⁶ A atividade econômica, marcada pela habilidade comercial, caracteriza essa personagem devido à imagem que os ocidentais passaram a ter dos imigrantes sírios e libaneses (os chamados *turcos* no Brasil). Foi essa atividade que chamou a atenção de Dom Pedro II em sua viagem ao Oriente, de modo que ele registrou informações acerca dessa prática em seu diário. Essa arte de negociar produtos ficou conhecida como “mascate” por ser o nome de uma cidade árabe, Mascate (capital de Omã), de onde vieram os primeiros imigrantes do Oriente Médio para o Brasil, que trabalhavam comprando e vendendo os mais variados produtos (Ritter, 2023, p. 9). Os mascates, segundo Khatlab (2015, p. 356), tiveram papel fundamental no desenvolvimento do interior do país, pois “chegavam aonde nem o correio chegava na época, levando novidades e notícias das cidades grandes e favorecendo o intercâmbio entre o campo, os povoados e as cidades”.

⁴⁷ Ver capítulo 3.2 acerca do mito do gaúcho.

chuva/garoa), e o microcosmo, quando esses eventos são representados por personagens no espaço do galpão (respectivamente o patrão, o capataz e a peonada). Note-se a estrutura social que aparece como algo natural no poema, a partir da hierarquia do campo que se espelha na hierarquia da natureza – essa característica iria contra o habitual representado no regionalismo gaúcho, por exemplo, já que na vida rural idealizada existe uma suposta igualdade entre superiores e inferiores, patrão e peão, comandante e soldado (Moreira, 2014). Segundo Bourdieu (1989), a cultura que une é também a cultura que separa e que legitima as distinções, e as funções das personagens estão de acordo com o imaginário das posições sociais da vida no campo, mas não da forma cristalizada pelo regionalismo gaúcho.

É importante mencionar que “D. Chimarrão” indica o rito que organiza o grupo, ele “pastoreia” os peões que estão na roda de chimarrão ao redor do fogo e reforça a identidade, o pertencimento e a ligação entre esses indivíduos. Todos esses elementos, em vez de estarem arbitrariamente reunidos, passam a ser o “Cosmo vivo, articulado e significativo” que Eliade (1972, p. 101) menciona, cuja ordem revela-se a partir da linguagem. O vento minuano, o clima, os objetos (como o chimarrão) são alguns dos símbolos que fazem parte da construção do mito do gaúcho e que fazem parte desse mundo que fala ao indivíduo.

Entretanto, por mais que “No Galpão” evoque alguns símbolos que fazem parte do imaginário do gaúcho e que mostram a visão idealizada que se tem do campo – a peonada, o capataz, o rancho, a cavaleiragem, o pastoreio e a roda de conversa ao redor do fogo –, a contação de histórias pauta-se também em fofocas de escândalos envolvendo a integridade de moças da região, e o humor escatológico surge ao final, mirando o capataz D. Fulano.

Assim como histórias com finais escatológicos, *Saco de Viagem* também apresenta contextos de proezas envolvendo a natureza e as façanhas juvenis. “Pontaria” (Vianna, 1993, p. 57) é um poema que desponta de uma aposta entre dois primos: se ele, o narrador, matar D. Jacaré, que vem atacando e comendo as ninhadas das marrecas, sua prima lhe dará um doce de coco. Repete-se o procedimento simbólico de nomear o animal como se este fosse um sujeito e que, por isso, está apto a ter ações racionais, assim como ocorre em “No Galpão”. D. Jacaré figura a ameaça à ordem do campo, ao mesmo tempo que ele é senhor de seu açude. O que envolve o caso é a descrição do jacaré e do ambiente: o poema por si só é um causo, uma trova, e o que corrobora isso é a descritividade do jacaré, marcada por comparações certeiras e de alusões práticas que fazem jus à vida no campo:

Ladrão assassino de gansinhos tenros febrionial
 11 palmos de boca a rabo
 Feitos de assaltos plumitivos de engordar
 Couro de pedra ferro

Rabo de serrote humano
[...] (Vianna, 1993, p. 57).

Ao mesmo tempo, toda a ação de executar o animal, um tanto fora da amenidade por ser agressiva aos olhos daqueles que não vivem a experiência do campo, é descrita como se já fosse costume; entretanto, existe, na descrição, um desequilíbrio no que diz respeito a tirar a vida de um animal para salvar as vidas de vários outros animais, e crueldade em fazer desse ato uma aposta.

[...]
Eu peguei na Mauser
E a minha prima me pagou
O doce de côco apressado
Da aposta duvidada de matá-lo
Eu amanheci cá em casa com saudades de ler
Os construtores de ponte de Rudyard Kipling
E me esfolei na viagem a cavalo
O tiro foi bem no olho (Vianna, 1993, p. 57).

Começando por duas referências ao longo do poema, a Mauser e o poeta Rudyard Kipling, tem-se a introdução da modernidade no cenário rural, ou seja: o narrador não se utiliza de artefatos regionais e não tem a literatura regional como referência. É interessante mencionar que no caso da referência literária usada no poema tem-se o empréstimo da literatura britânica. A menção a Kipling fomenta aos versos uma outra perspectiva, e esta, por sua vez, traz para o desfecho a intertextualidade necessária para que se entenda nuances do estado psicológico do narrador. O fato de ele mencioná-la faz com que se perceba suas referências pessoais de mundo e a maneira como ele as insere em seu contexto social: tem-se no campo o acesso a objetos modernos e a referência literária que o rapaz resgata após matar um animal.

As características psicológicas do narrador remontam à negação das virtudes do herói gaúcho. A vanglória – o ato de relembrar de sua ótima pontaria no último verso – e a insensibilidade perante a morte de um animal – além da fraca motivação, ou seja, uma aposta, não estão alinhadas com a honra e a bondade do tipo idealizado, que é valente, justo e, apesar de violento, é moralmente elevado.

“Marcação” (Vianna, 1993, p. 59) já traz outro viés da vida no campo: o capataz “bandaoriental” (uruguaio), descrito como descontrolado, agressivo e apreciador de álcool. D. Fulano é um personagem mencionado em mais de um poema, sendo frequentemente representado por características desagradáveis. A função desempenhada por D. Fulano em “Marcação” é laçar e carnear o gado para comer matambre. Tem-se termos expressivamente

regionais para elucidar toda a situação, como enrodilhar, laçar e pialar⁴⁸, além de termos advindos do espanhol e usados pelos gaúchos do RS, já que estes compartilham fortes traços culturais com os gaúchos do Uruguai e da Argentina: *por su mala cabeza e guachita mocha*.

O ato de marcar/pialar o boi é, para o imaginário gaúcho, gesto que comprova habilidade e virilidade e que afirma a competência do homem no campo. Essas atividades estão entre as características tipológicas do herói gaúcho levantadas por Maria Eunice Moreira (2014), somadas a outras atividades pastoris, como domar, parar rodeio, correr eguada, charquear e carretear.

A falta de simpatia entre o capataz ele e os peões gaúchos – em partes porque ele é capataz e em partes devido às disputas históricas do Prata – é sua marca de personalidade e faz com que ele seja o modelo de capataz brutalizado e esvaziado de nobreza, embora tenha participado como sargento em guerras uruguaias. Entretanto, o modo como ele é representado está diretamente relacionado ao modo como ele é colocado neste contexto do campo, isto é, como inimigo, como aquele que é chamado de “bandaoriental” justamente por ser de uma região onde ocorreram disputas sangrentas entre portugueses e espanhóis: é chamado de *mala cabeza*, é alvo de humor escatológico em “No Galpão” e é descrito como mentiroso em “Caçada”.

Assim como o “turco mascate” em “Purgante” e em “Duendes”, o bandaoriental é o *outro*, a ameaça à integridade social e à estrutura de poder simbólico formada por ideologias que servem a interesses particulares da cultura dominante e que definem seus inimigos. Esses sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação. Assim como os poemas representam contextos específicos do interior do Rio Grande do Sul, as descrições dos sujeitos correspondem também a um imaginário, e este imaginário possui um modo subjetivo e, não raras vezes, preconceituoso de caracterizar esses sujeitos.

Outro exemplo dessa representação do uruguaio está em “Caçada” (Vianna, 1993, p. 67), em que se tem um infortúnio que acomete o sujeito que narra: D. Fulano, o capataz uruguaio, lhe diz que há perdigões em uma certa localidade, e o narrador, animado para a caça, vai atrás deles, mas, para sua tristeza, isso não passava de uma mentira do capataz – fala-se, aqui, novamente da representação do uruguaio como o “outro”, como aquele em quem não se deve confiar. Os termos que remetem ao imaginário do gaúcho fazem parte dos afazeres rotineiros e do campo, como madrugar após comer churrasco, cavalgar e molhar as botas, todos envolvidos em benefício de um mesmo propósito: caçar perdigões.

⁴⁸ Sentido de “golpear”.

O campo também é passível de crimes, como acontece em “Para a história”⁴⁹ (Vianna, 1993, p. 61), poema sobre a função desempenhada pelo subintendente em um caso de furto de gado. Termos como “abigeatorial” (de abigeato), cola atada, alazão e pingo (estes dois últimos para referir-se ao cavalo) aparecem. Esse conjunto de imagens remete ao universo pastoril e à cultura da fronteira.

O espadagal subintendente barbicachudo
Do distrito abigeatorial
Embrabeceu repentino
Nas carreiras californiais
Atravancando a cancha com o lazão
[...] (Vianna, 1993, p. 61).

Nesse poema e em “Pontaria” são apresentados os únicos gaúchos que andam a cavalo no campo. No caso do subintendente, sua índole é duvidosa, por ele ser subintendente de um distrito caracterizado pelo furto de gado, e sua personalidade é imprevisível, por embravecer repentinamente, por impor regras e proferir ameaças, sendo essas atribuições de um funcionário que abusa de seu poder – sua índole também é evidenciada em “Briga de Touros” (Tyrteu, 1993, p. 63). Desse modo, por mais que se tenha um gaúcho a cavalo, este está longe de ser um gaúcho herói. A forma como o poema é narrativo se soma ao título, “Para a história”, e faz com que o acontecimento narrado tenha pretensões de tornar-se algo a ser lembrado, mesmo que não trate de uma narrativa gloriosa ou de, ao menos, uma façanha admirável.

Desse modo, o meio rural é apresentado como cenário de causos, narrativas breves marcadas pela oralidade, pela fragmentação e pelo recurso a comparações práticas, ditados e personificações, elementos que remetem à tradição gauchesca. Essa configuração formal integra um sistema simbólico que, conforme Guedes (2003), mobiliza valores sociais, ideológicos e morais que estruturam a memória gaúcha. Inscrevem-se no campo, dessa forma, práticas e ritos que condizem com a identidade regional sul-rio-grandense.

A paisagem campeira, com suas coxilhas, capões, aves e céus amplos, aproxima-se daquilo que Eliade (1992) denomina espaço originário, ligado à Terra Mãe, fundamento da vida e da nutrição. O campo surge como lugar de plenitude e de contato com uma ordem natural que parece anterior à história. Ao mesmo tempo, como observa Williams (1990), a vida rural costuma ser associada às virtudes simples, à lentidão do tempo e à harmonia

⁴⁹ Poema “Para a história”: “O espadagal subintendente barbicachudo / Do distrito abigeatorial / Embrabeceu repentino / Nas carreiras californiais / Atravancando a cancha com o lazão / Cusquilhando chilenas na virilha do pingo / Gritou cola atada / Rebencaços falatórios / O sujeito ou indivíduo que / Atravessá os trio / Vorta pelo mesmo conseguinte / E a murta é cincão / Fechou o tempo e o Dr. Fraga / Costurou-lhe os intestinos / Com uma agulha de compor sacos” (Vianna, 1993, p. 61).

comunitária. Nos poemas analisados, essa idealização é inicialmente evocada, sobretudo pela ambientação e pela centralidade de práticas como a roda de chimarrão, a conversa ao redor do fogo e a trova. Mas essa atmosfera não se mantém.

A entrada do “outro”, como o turco mascate, já insere uma ruptura no espaço idealizado. Portador de objetos símbolos da modernidade urbana, como o automóvel e os produtos importados, ele introduz a novidade no interior do campo e desestabiliza a homogeneidade cultural. A reação do narrador, marcada pela ridicularização e pelo humor escatológico, funciona como mecanismo de exclusão; à luz de Bourdieu (1989), percebe-se que a cultura que unifica também distingue e legitima separações. O narrador exerce uma forma de poder simbólico ao humilhar o estrangeiro, definindo quem pertence e quem deve ser mantido à margem. O mesmo processo se repete com relação à figura do “bandaoriental”, cuja desmoralização é tentada em todos os poemas em que essa personagem é citada: o uruguaio é representado como mentiroso e carrasco.

Além da exclusão daqueles que são considerados os “outros”, os poemas colocam em jogo a figura do herói gaúcho. Segundo Moreira (2014), como se viu, o tipo idealizado do gaúcho associa-se a atributos como coragem, honra, lealdade e destreza nas atividades pastoris – domar, laçar, marcar, carretear. Essas características aparecem nos poemas, sobretudo nos momentos de caça, marcação de gado e deslocamento a cavalo. No entanto, tais atributos são marcados por fraquezas morais. Em “Pontaria”, por exemplo, a morte do jacaré ocorre por aposta, e a valentia do narrador é acompanhada de vanglória e insensibilidade. A referência a artefatos modernos e a autores estrangeiros insere elementos de modernidade que deslocam modificam a ideia de isolamento tradicional do campo. As personagens não encarnam a moral elevada do herói; em vez disso, aproximam-se do anti-herói, marcado por vaidade, dissimulação ou abuso de poder.

Também a organização hierárquica do campo é apresentada de modo ambíguo. Em “No Galpão”, a personificação dos elementos naturais (inverno, frio, vento) constrói um cosmo vivente (Eliade, 1972), no qual natureza e sociedade espelham-se mutuamente. Sugere-se que a hierarquia entre patrão, capataz e peões seja naturalizada, como se fizesse parte da própria ordem do mundo. Contudo, essa estrutura contrasta com a imagem idealizada de igualdade rural frequentemente difundida pelo regionalismo idealizador (Moreira, 2014). A autoridade, em certos poemas, surge como autoritarismo, a exemplo do funcionário público como figura de índole duvidosa e do capataz como sujeito brutalizado. Isso figura o campo como espaço de conflitos morais, violência e degradação.

É importante mencionar o recorrente humor escatológico que encerra os poemas e que desempenha um papel central nesse processo de dessacralização. Ou seja, inicialmente o campo é associado à Terra Mãe e a uma ordem quase mítica, e ao final de alguns poemas tem-se sua redução a um espaço de situações grotescas, que corroem a aura épica que poderia ser utilizada para sustentar o mito heroico.

Agora, torna-se necessário deslocar o foco para o contexto urbano, a fim de compreender como o mito do gaúcho e o imaginário sul-rio-grandense operam fora do ambiente pastoril de *Saco de Viagem*. Se, no campo, a identidade se ancora na paisagem, na oralidade, nas práticas pastoris, nas intrigas rurais e nos desfechos inusitados, a cidade introduz outras dinâmicas simbólicas, marcadas pela modernidade, pela circulação ampliada de sujeitos e pela especificidade das intrigas citadinas.

O espaço da cidade é como algo autônomo, que segue seu próprio caminho. Ao contrário do campo, a vida é fervilhante, rodeada de lisonjas e subornos. O silêncio é substituído pelo barulho de tráfego de pessoas e meios de transporte; as ruas são perigosas devido às mazelas causadas pela ladroagem, e as residências são amontoadas. Direta ou indiretamente, a maioria das cidades se desenvolveu como um aspecto da ordem agrícola: em um nível mais simples, a partir dos mercados, e em um nível mais elevado, de modo a refletir a verdadeira ordem social, como centros de finanças, de administração e de produção secundária. A cidade, assim como o campo, se oferece como um território de abordagem para os estudos do imaginário social por ser atravessada pelo domínio das imagens, pela criação de uma realidade virtual e pela constituição de “um mundo que se parece” (Pesavento, 2002, p. 8), que se coloca, por vezes, como mais real do que a própria realidade a que se constitui numa abordagem extremamente atual. Esta é objeto de múltiplos discursos e olhares que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, contudo, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros.

Se, conforme Guedes (2003), a tradição gauchesca articula-se como um sistema simbólico que mobiliza valores sociais, ideológicos e morais responsáveis por estruturar a memória gaúcha, nos poemas urbanos de *Saco de Viagem* observam-se esses valores a partir de novas mediações econômicas, políticas, culturais e institucionais. A cidade não anula o imaginário anterior, o do campo; o que faz é modificá-lo a partir de aspectos como a circulação ampliada de sujeitos, a presença da indústria cultural e a centralidade das instâncias administrativas.

Em “São Chico” (Vianna, 1993, p. 39), a cidade é construída por meio de imagens que destacam sua urbanidade:

5.000 brasileiros e outros tantos gringos e
 Meia dúzia de ruas cordas largas
 Enforcando a praça sombra
 Tocaia do dia do povo bestificado
 Novidades
 Cinema domingos sem chuva
 E os bailes por cabeça pagantes
 Depois das fitas cow-boys da Universal
 E os três feriados municipais
 Na semana [...]. (Vianna, 1993, p. 39).

Note-se que “5.000 brasileiros e outros tantos gringos” já inaugura o poema com a ideia de heterogeneidade populacional e presença de imigração, ainda que não especificada, o que faz com que se reconstrua a ideia de um espaço constituído por fluxos migratórios. A enumeração de “Novidades”, “Cinema domingos sem chuva”, “bailes por cabeça pagantes” e “fitas cow-boys da Universal” demonstra a inserção de São Francisco de Assis em circuitos culturais, nos quais o imaginário estrangeiro (como o do faroeste norte-americano) passa a coexistir com o regional. No espaço urbano, desse modo, o imaginário compõe-se a partir de novas referências simbólicas, de maneira a deslocar o centro da experiência da lida campeira para o espetáculo cinematográfico e o entretenimento coletivo.

Tal deslocamento confirma a compreensão de que a cidade se desenvolve como centro de administração, finanças e produção secundária (Williams, 1990), articulando-se historicamente à ordem agrícola, mas adquirindo progressiva autonomia. A existência de atividades recreativas (ou não recreativas) pagas – “bailes por cabeça pagantes”, “pagam a meia / Noturnas despesas” (cita-se “Mens Sana”), o “dinheiro municipal” (cita-se “Anúncio Carapuçal”) – trata da mediação econômica das relações sociais. A experiência urbana é marcada pela formalização institucional e pela centralidade do dinheiro como elemento estruturador da vida coletiva, diferentemente da sociabilidade rural idealizada como orgânica e comunitária. Nesse sentido, a cidade configura-se como espaço autônomo, que segue seu próprio caminho, onde as relações se organizam menos pela tradição oral das trovas e causos e mais por passeios, entretenimento e toda sorte de atividades citadinas envolvendo novidades e o anseio pela modernidade.

A materialidade da cidade no poema “São Chico”, como as “ruas buracos esfomeados boquiabertamente”, mostra os problemas de infraestrutura. Diferentemente da paisagem campeira associada à plenitude e à harmonia natural, à Terra Mãe, ao lugar de contemplação e paz, o espaço urbano é representado como construção marcada por precariedade, enchentes (“Nas enchentes do Inhacundá / Parindo lavadeiras pelas margens”) e desigualdades sociais. Ainda assim, essa degradação não anula sua dimensão simbólica, porque reforça a ideia de que na cidade condensam-se representações, conflitos, problemas estruturais e projeções que

estruturam a experiência coletiva (Pesavento, 2002, p. 8), isso porque todas essas características apresentadas no poema são o conjunto que faz com que São Francisco de Assis tenha a sua atmosfera própria, a “aura que continua a produzir novas imagens” (Maffesoli, 2001, p. 76).

Já a dimensão ativa e entretenedora da cidade manifesta-se com bastante ênfase em “Mens Sana” (Vianna, 1993, p. 41), em que se tem disputas futebolísticas e comemoração de empate:

Viva o S C 7 de Setembro
 Viva vivoooo
 Ao S C Assisense
 Hip hip hurrah
 Primeiro tempo
 0 a 0
 Segundo tempo piii-piii penalty
 1 a 1
 Os dois clubes fraternizeiros
 Pagam a meia
 Noturnas despesas
 Baile cervejando chá torcedoiral
 Vinhodoportizado
 E luz até às duas. (Vianna, 1993, p. 41).

O futebol, por si só, mobiliza seus torcedores e envolve euforia, e o poema marca essa euforia a partir da rivalidade ou da amistosidade, esta última caracterizada pela celebração noturna, culminando em “Baile cervejado [...] / Vinhodoportizado / E luz até às duas”. O futebol, os clubes e o baile indicam uma sociabilidade organizada em torno de instituições urbanas e horários regulamentados, todos em harmonia para manter a “mente sã” dos torcedores. Contudo, essa aparente coesão não elimina a presença do conflito. Em “Baderna”⁵⁰ (Vianna, 1993, p. 45), a serenata protagonizada por “noturnos soturnos troçadores viajantes” acaba em intervenção policial, com “Espadagais abusos sargenteais planchaçando”. A cidade opera, então, como espaço de vigilância e repressão, no qual a autoridade define os limites do aceitável. A partir de Bourdieu (1989), pode-se compreender essa dinâmica como exercício de poder simbólico: ao classificar determinadas práticas como desordeiras, a instância policial legitima uma hierarquia moral e impõe uma visão dominante da ordem social. O espaço urbano, portanto, concentra dispositivos institucionais que produzem e impõem regras e estruturam percepções coletivas.

⁵⁰ Noturnos soturnos troçadores / Viajantes / Seduziram frete pago / E serenateantes caravanizados / Foram dar música sedutora mulatinha / Emprestados ansiosos Vitrola / Portátil patrulha unânime noiva rival / Desconcordar serenateira poética / Baderneiam / Espadagais abusos sargenteais planchaçando / E o guaieca interventor / Rasgou disparadíssimas / Calças Oxford casa Secco e Companhia / O disco quebrado Fumando espero / Rosita Quiroga / Curativo ferimental levíssimo / Na pleonástica popular Farmácia popular” (Vianna, 1993, p. 45).

A crítica às instâncias administrativas possibilita-nos aprofundar essa análise. Em “Anúncio Carapuçal”⁵¹ (Vianna, 1993, p. 55), tem-se o seguinte:

Os mistérios misteriais
Misteriosais
Falatorianos
Faladissimamênticos
Do cofre Berta da Intendência
[...]. (Vianna, 1993, p. 55).

Esses versos, a partir de neologismos que se repetem e causam um efeito de demora e exagero, expõem a burocracia da gestão pública, enquanto em “Perseguição Política” (Vianna, 1993, p. 49) o “delegado Arbitrariedade” personifica a instrumentalização da lei ao ordenar a prisão de um curandeiro sob acusação enquadrada no “artigo 300 do Código Penal” contra uma jovem. Tem-se a apresentação de uma instância jurídica da cidade. Conforme Pesavento (2002, p. 8), o espaço urbano é atravessado por múltiplos discursos que “se justapõem, compõem ou se contradizem”; no poema, a versão dos oficiais também passa por um processo de justaposição de discursos, já que o “mexerico falatório” da população e o posicionamento político do curandeiro influenciam a decisão do delegado (esse é, inclusive, o motivo de seu nome: “Arbitrariedade”). Como se trata de uma pequena cidade, não de uma metrópole, escancara-se esse tipo de comportamento indecoroso, já que o contexto das cidades pequenas próximas a áreas rurais propicia essa espécie de relacionamento mais próximo entre os habitantes e, conseqüentemente, a circulação de informações de cunho confidencial ou mesmo a participação exagerada em situações envolvendo a aplicação da lei.

Mesmo a memória histórica, evocada em “Recordações”⁵² (Vianna, 1993, p. 53), é ressignificada no ambiente urbano. A referência a “Bento Gonçalves da Silva” e à “república de 35” traz à tona o passado heroico:

O general Bento Gonçalves da Silva
Fez a separatória república de 35
Com bandeira
Verde amarela encarnada

⁵¹ “Os mistérios misteriais / Misteriosais / Falatorianos / Faladissimamênticos / Do cofre Berta da Intendência / Romance evasivo do dinheiro municipal / Arrecadado / Em quatro tomos / De doze meses cada um / Distribuição propagandal grátis / Romance com personagens vivos / Para a lida / Das municipais ambições / Dissidências” (Vianna, 1993, p. 55).

⁵² “O general Bento Gonçalves da Silva / Fez a separatória república de 35 / Com bandeira / Verde amarela encarnada / Escudo complicado / Ajutório de Garibaldi dei due mondi / E o rubro barrete frágio / Da mulher deusa Razão parisiense / Quando eu gurizava fundações passarinhos / Em um São Chico bastante menor / Que o / O atualíssimo de empréstimo americano / Asseio público e praça de esporte / Hipotéticas hipóteses relatoriais / Ditadurazinha desgovernamental de Trois...tky / Felizmente quadrienal / Homenageavam filarmônica churrasco / Cervejada subscrição República do Piratinim / Subindo barbante / Foguetório vivarada / Discurso obrigatório major Lalão / Meio metro bandeiral / Histórico reverenciado respeito / Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada / Meu Pai respondente / Sentado me dizia / É o regime econômico da vaca magra / Das tetudas economias invisíveis / Do dinheiro municipal calotíssimo” (Vianna, 1993, p. 53).

Escudo complicado
 Ajutório de Garibaldi dei due mondi
 E o rubro barrete frígio
 Da mulher deusa Razão parisiense
 [...]. (Vianna, 1993, p. 53).

Tem-se, adiante, um contexto de comemoração, por meio de um ritual com vários elementos – “foguetório”, “discurso obrigatório”, “cervejada subscrição República do Piratinim” –, em que as recordações entram em cena e causam revolta política:

[...]
 Homenageavam filarmônica churrasco
 Cervejada subscrição República do Piratinim
 Subindo barbante
 Foguetório vivarada
 Discurso obrigatório major Lalão
 Meio metro bandeiral
 Histórico reverenciado respeito
 Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada
 [...]. (Vianna, 1993, p. 53).

A revolta é tanta, ao final do poema, que a ironia presente na menção ao “regime econômico da vaca magra” e ao “dinheiro municipal calotíssimo”, comparando o passado, que era glorioso (visto de modo saudosista e idealizado), à economia vigente na época em que viveu a infância, desmonta o clima de celebração e traz à tona a ira do narrador. Se, no campo, o herói podia aproximar-se de uma dimensão mítica vinculada a um “espaço originário”, na cidade ele é problematizado a partir de discursos que, embora reconheçam sua ação – fala-se, aqui, de Bento Gonçalves e de Garibaldi, citados no poema –, não tiram do foco o fato de que persistem muitos problemas sociais que não podem ser resolvidos pelo simples ato de relembrar da bravura dessas figuras mitificadas. As recordações às quais o poema se refere servem, nesse contexto, para exaltar a diferença por meio do contraste: o grande ideal de República de 1835 não reflete sua grandiosidade no “regime econômico da vaca magra”.

Já nos poemas do capítulo “Churrascos de Viagens”, tem-se o percurso pelo qual o narrador, supostamente gaúcho, passa durante suas viagens. É a segunda parte do livro, composta pelos poemas “Pelotas”, “Rio Grande”, “Florianópolis”, “Santos”, “Rio de Janeiro”, “Livramento”, “Alegrete” e “Santiago”.

Conforme Castoriadis (1982, p. 177), o imaginário social institui significações que organizam a vida coletiva. As cidades, distribuídas entre Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro, configuram-se como núcleos onde economia, poder, memória e modernização se entrelaçam, a partir de diferentes percepções de urbanidade no Brasil.

No conjunto das cidades do Rio Grande do Sul (Pelotas, Rio Grande, Livramento, Alegrete e Santiago), observa-se que o imaginário urbano se constrói por meio de

caracterizações envolvendo relações humanas, objetos modernos, política e infraestrutura. Em “Pelotas”⁵³ (Vianna, 1993, p. 71), a comparação da cidade com “princesa coroada / Da família real das cidades do sul” demonstra que ela é vista e projeta-se como nobre, aristocrática e/ou civilizada. Essa comparação está de acordo com a noção de Baczko (1985, p. 32), segundo a qual o imaginário social produz imagens legitimadoras que estruturam relações de poder e distinção, e a riqueza dos “fardos de charque” nas “charqueadas do São Gonçalo” enfatiza materialmente essa nobreza.

Mas, ao mesmo tempo, o poema desloca o foco para elementos de modernidade:

[...]
 Habitantes podres de chic
 Brigadores da briga espartoateniana
 Com a vizinha das areias Rio Grande
 A Faculdade Livre de Direito
 Facilima facilidade formadora de bacharéis
 Em turmas manadas gafanhotaís
 Telefones automáticos da Light and Power
 Milagrosos bondes sem condutor
 Teatrais Guaranis imensuráveis vastos como o mundo
 [...] (Vianna, 1993, p. 71).

A cidade é imaginada como pólo de progresso, a partir da implementação de inovações e formação intelectual. Contudo, a ironia presente em “Habitantes podres de chic” e na produção massificada de bacharéis coloca esse ideal em risco, sugerindo que a modernidade urbana também produz indivíduos que tomam para si uma formação intelectual de modo massivo, influenciados pela tradição da cidade. Inclusive, duas vezes a Grécia Antiga é citada: “Brigadores da briga espartoateniana”, referenciando rivalidade entre Pelotas e Rio Grande, e “Bares pingando / Água Gaúcha / Perfumes / Efebos”, em que este último verso é relativo ao início da masculinidade, aos jovens em idade de treinamento e ainda remete à Efebíada, instituição de Atenas, na Grécia Antiga, que transforma esses jovens em cidadãos.⁵⁴ Tyrteu, aqui, compara a cidade “princesa coroada” com Atenas, pois esta é uma cidade que valoriza a formação acadêmica da classe dominante, da cultura fervilhante a partir de “Teatrais Guaranis imensuráveis vastos como o mundo”. Esses apontamentos corroboram

⁵³ “A princesa coroada / Da família real das cidades do sul / Farelo de arroz / Fardos de charque e sebo nas barricadas / Charqueadas do São Gonçalo piscoso / Hotel Aliança / Aliança Libertadora / Herança jacente do conselheiro telegramando / Conselhos deputadais libertadores / Mudanças da Quinta Bom Retiro / Habitantes podres de chic / Brigadores da briga espartoateniana / Com a vizinha das areias Rio Grande / A Faculdade Livre de Direito / Facilima facilidade formadora de bacharéis / Em turmas manadas gafanhotaís / Telefones automáticos da Light and Power / Milagrosos bondes sem condutor / Teatrais Guaranis imensuráveis vastos como o mundo / Bares pingando / Água Gaúcha / Perfumes / Efebos” (Vianna, 1993, p. 71).

⁵⁴ As definições foram consultadas em: DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE. Efebos - Significado. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=efebos>. Acesso em: 23 fev. 2026.

a leitura de Pesavento (2002, p. 27), para quem o urbano é um espaço de encenação simbólica onde se projetam valores e identidades.

Em “Rio Grande” (Vianna, 1993, p. 73), a construção identitária ocorre por contraste. A referência à “injustiça conceitual dos de Pelotas” (sendo que o poema “Pelotas” compara a cidade de Rio Grande com Esparta, mais militarizada que intelectual) faz menção a uma rivalidade entre cidades e indica que o imaginário da cidade é comparativo. Se Pelotas ostenta a nobreza, Rio Grande afirma-se pelo porto, pelas “Exportações” e pela “Colônia numerosíssima”, isto é, pela circulação e pela variedade étnica, exceto pela presença de “Areia areia e areia”, exagero que indica que os habitantes são “papareias” (que comem apenas areia, já que exportam aquilo que possuem de melhor). A cidade portuária aproxima-se daquilo que Williams (1990, p. 287) descreve como espaço onde se condensam fluxos econômicos e culturais. A “Liberdade domiciliada no alto de uma coluna / Em cômodo pago pela Intendência” ironiza a seletividade da liberdade.

“Livramento” (Vianna, 1993, p. 81) já traz uma condição fronteira que modifica essa lógica de circulação de pessoas de diferentes origens. A cidade é apresentada como “xipófaga” de Rivera, produzindo uma imagem de fusão entre duas cidades de países diferentes, já que a divisão entre as duas se dá por uma avenida. O cabaré “com dupla nacionalidade” e o “Frigorífico Armour” inserem o espaço urbano em redes internacionais. Esses são os fluxos que desestabilizam identidades fixas das cidades modernas (Pesavento, 2002, p. 41), porque abrem espaço para a circulação de diferentes culturas, tanto no sentido social quanto econômico. É também nesse contexto que o mito do gaúcho pode ser convocado: a “terra de heróis” remete à memória épica regional, mas essa heroicidade convive com frigoríficos estrangeiros e cabarés. O gaúcho mítico, associado à liberdade e ao campo, é lembrado em meio a um espaço cujas características são necessariamente marcadas por uma economia que gira em torno da indústria da carne e da formação de empregos para os locais e para os estrangeiros, já desprendendo-se das características de cidade do interior ou de campo.

A “Londres do futuro / Pecuaríssima / Cabeça de Comarca” já traz à tona a projeção da cidade de Alegrete (Vianna, 1993, p. 83). A cidade imagina-se metrópole, ainda que fundada na economia pastoril. É o que Durand (2012) descreve como função prospectiva do imaginário, que modela futuros desejados. O folclore também é mencionado a partir da evocação do “diabo rengo” (referindo-se ao Boitatá), enquanto o mito é retomado a partir da “Ponte do Ybirapuitan”, já que o rio é um importante elemento cultural da região da

campanha e da “História do Rio Grande”, pois a cidade formou-se à margem desse rio e foi berço de muitos combatentes farroupilhas.

A “desordem massarocalíssima / Das ruas tortas” de “Santiago” (Vianna, 1993, p. 85) denuncia a precariedade do planejamento urbano, contrapondo-se ao ideal do “tabuleiro de damas”. A cidade interiorana é apresentada como se fosse uma espécie de modernidade incompleta, mas com alguns elementos: rádio, cinema e hotel. Há diferença social entre “terceira classe emigratória” e “primeira coronelando pagante”, que configuram uma sociedade hierarquizada entre estrangeiros e militares, respectivamente, que mesmo assim frequentam os mesmos eventos, mas não em pé de igualdade, pois a terceira classe é quem trabalha para a festa funcionar. Conforme Bourdieu (1989, p. 112), o espaço social é estruturado por posições diferenciadas; o baile dividido por classes corrobora essa estrutura.

Partindo para a referência a outro estado a partir do poema “Florianópolis”⁵⁵ (Vianna, 1993, p. 75), define-se a produção de bananas como característica local. A “ponte Hercílio”, que liga a ilha ao continente, é símbolo da modernidade. Entretanto, ela é descrita como “estorvo metálico caríssimo”, o que sugere uma distinção de opiniões diante do que seria considerado “progresso”.

Também se tem uma economia característica do estado catarinense a partir dos seguintes versos:

[...]
 Bananíssimas bananas em bananais descomunais
 Esverdeando a terra vaterland
 Loira de trigais e germanos molhados
 Mercado de passarinhos em gaiolas
 Juquiritis
 Rendas de bilro
 [...] (Vianna, 1993, p. 75).

Nesse contexto, a referência à terra “vaterland”, termo relacionado à “terra natal” ou “país de origem”⁵⁶, associada aos “trigais e germanos molhados”, mobiliza a memória da imigração alemã e coloca Santa Catarina como uma espécie de Vaterland dos trópicos. A

⁵⁵ Poema “Florianópolis”: “Excrecência citadina da ilha verde / À ilharga barrigal verdoenga / Do verde catarineta mar de medusas e / Sardinhas / O cordão umbilical da ponte Hercílio / Pênsil americana do norte / Atravancando o canal da barra / Estorvo metálico caríssimo / Muito acima da ilha espanhola de mantilha / E castanholas dos Ratores / Virados em cabras de leite e manteiga / Ginásio Catarinense / Field dos furores jesuíticos do padre David / Bananíssimas bananas em bananais descomunais / Esverdeando a terra veterland / Loira de trigais e germanos molhados / Mercado de passarinhos em gaiolas / Juquiritis / Rendas de bilro / A volta da ilha / Antoniodelfinizados argentinos porteños / Excursionam pagantes Exprinter cavadora / La naturalesa la naturalesa / Era obséquo impatriotical não dar confiança / Baderneira / E durante a estadia da castelhana / O governo mandou esconder / Por decreto / O bondinho / Puxado a burrinho / Pequenininho / Onde os habitantes cantadores / Brincam de fazer viagens / À roda do país dos sonhos bananosos” (Vianna, 1993, p. 75).

⁵⁶ As definições foram consultadas em: LINGUEE. Vaterland - Tradução em português. Disponível em: www.linguee.com.br. Acesso em: 23 fev. 2026.

expressão aproxima o território catarinense de uma pátria simbólica recriada no Brasil e cujas características já são brasileiras, a partir da referência pejorativa de que o Brasil é o “país das bananas” e de que as “Bananíssimas bananas em bananais descomunais” já esverdeiam a terra catarinense.

Ao final, a iniciativa que o governo tem de “esconder / Por decreto / O bondinho / Puxado a burrinho” relaciona-se a uma tentativa de controle da imagem urbana, já que o governo não quer que os castelhanos, durante sua estadia, vejam esse tipo de estrutura pensando na cidade, pois ela causa vergonha e é símbolo de atraso. Essa atitude liga-se à ideia de que os próprios sujeitos urbanos participam da construção das imagens e representações que a cidade autoriza a serem vistas por aqueles que lhe são externos (Pesavento, 2002, p. 35), pois o imaginário, nesses versos, é administrado a partir de interesses da classe dominante.

Em “Santos” (Vianna, 1993, p. 77), na cidade de São Paulo, o porto é o centro. A experiência descrita é de vertigem e de saturação sensorial devido à bebedeira do narrador: “neurastênica”, “pesos invomitáveis”. Para ele, a modernidade portuária e o comércio produzem mal-estar, sensação contrária à que ele teve em Rio Grande, por exemplo, longe dos efeitos do álcool. Marshall Berman (1986, p. 15) afirma que a modernidade é experiência simultânea de fascínio e desintegração; o sujeito que se imagina “a última banana podre do Brasil” encarna essa dimensão degradante por estar vendo a vida ao seu redor por meio das lentes da bebida. Diferentemente das cidades sulinas que aspiram ao progresso, Santos é descrita a partir de seu lado corrosivo.

Na então capital federal do Brasil, representada pelo poema “Rio de Janeiro” (Vianna, 1993, p. 79), o “Pão de Açúcar” e a “praia melindrosa” compõem a paisagem-símbolo do país que foi (na época mencionada) e ainda é exportada internacionalmente, mas o poema enfatiza o “enterro do Morro do Castelo”, referência às reformas que demoliram parte da cidade histórica. Benjamin (1987, p. 165) observa que o progresso moderno frequentemente se constrói sobre ruínas; o enterro do morro simboliza a violência modernizadora. Cassinos, menus multilíngues e polícia de costumes revelam uma cidade-espetáculo dominada por controle moral.

Em conjunto, os poemas demonstram que o imaginário da cidade apresenta-se a partir de formas aristocratizantes (“Pelotas”), portuárias e comerciais (“Rio Grande” e “Santos”), fronteiriças (“Livramento”), com fortes tendências de crescimento (“Alegrete”), administrativas (“Santiago”), turísticas (“Florianópolis”) e cujo intuito é servir de modelo nacional (“Rio de Janeiro”). Desse modo, os poemas citadinos da primeira parte do livro e os poemas de “Churrascos de Viagens”, cujo palco é o RS, representam as cidades como núcleos

que anseiam por crescimento – e algumas o alcançam – e que trazem pinceladas referentes ao mito do gaúcho, embora apenas como memória cultural. O gaúcho, deslocado do campo para o ambiente urbano, está mais longe ainda, no contexto dos poemas, de encarnar a tipificação do herói, pois se torna sujeito rodeado por questões políticas, culturais e, automaticamente, sociais e morais, que o distanciam do tipo idealizado do campo.

Desse modo, no meio rural representado pelos poemas de *Saco de Viagem*, a paisagem campeira, os costumes pastoris e a oralidade dos causos e trovas trabalham com elementos que integram o imaginário sul-rio-grandense e que, inicialmente, remetem à ideia de um espaço originário, associado à Terra Mãe e à tradição. Entretanto, essa atmosfera é modificada pela presença de sujeitos externos à ordem simbólica local, pela ironia e pelo humor escatológico, bem como pela representação de personagens cujas atitudes se afastam das virtudes tradicionalmente atribuídas ao herói gaúcho. No espaço urbano, a circulação de sujeitos, a presença de instituições administrativas, a mediação econômica e as formas modernas de sociabilidade modificam ainda mais essa figura, pois a inserem em um contexto marcado por transformações culturais e por conflitos de diversas naturezas.

A partir dessas considerações, o próximo subcapítulo volta-se para a análise das dimensões políticas e dos valores morais presentes nos poemas de Tyrteu Rocha Vianna. Busca-se compreender de que maneira as relações de poder, as formas de autoridade e os juízos morais perpetuados pelas situações narradas participam da construção das personagens e dos conflitos representados na obra, bem como de que modo esses elementos se articulam ao imaginário regional e às representações do gaúcho trabalhadas ao longo do livro.

4.3 QUESTÕES POLÍTICAS E VALORES MORAIS

Neste subcapítulo, analisa-se de que maneira as questões políticas e os valores morais se manifestam nos poemas de *Saco de Viagem* (1928), de Tyrteu Rocha Vianna, considerando que tais elementos produzem manifestações do imaginário social sul-rio-grandense, articulados às formas de representação do gaúcho, do estrangeiro, das autoridades locais e das relações de poder presentes no contexto histórico do Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX. Nos poemas, a política, além de estar vinculada a instituições como delegacias, intendências ou cargos públicos, surge também a partir das práticas cotidianas que regulam a convivência social, das disputas de autoridade, dos ressentimentos regionais, das rivalidades de fronteira e das formas simbólicas de exclusão.

Partindo da perspectiva do imaginário social, compreende-se que tais representações correspondem às características das personagens e a sistemas que organizam modos coletivos de percepção acerca da autoridade, da justiça e do pertencimento regional. Cornelius Castoriadis (1982) discute as estruturas sociais a partir da perspectiva de que estas são elementos intrinsecamente ligados a uma rede simbólica, sem a qual as instituições seriam impossíveis. Para o autor, embora a vida social não se esgote no simbólico, todos os atos e produtos materiais de uma sociedade dependem dessa rede para existirem socialmente. As instituições e organizações sociais funcionam como sistemas simbólicos sancionados que vinculam determinados símbolos (significantes) a significados específicos, como ordens, leis ou incentivos. Essa ligação é o que torna as normas e papéis sociais forçosos para a coletividade. Dessa forma, estruturas econômicas e jurídicas utilizam símbolos para operar na realidade, para organizar a vida coletiva e para estabelecer as bases para o exercício do poder e da convivência social.

Conforme discutido nos capítulos anteriores, o imaginário sul-rio-grandense estrutura-se a partir de símbolos ligados ao mito do gaúcho, às guerras regionais e à valorização de virtudes associadas ao heroísmo campeiro. Nos poemas de Tyrteu, esses valores são postos à prova por meio da presença de figuras autoritárias, da violência banalizada e do manejo das relações políticas em benefício individual. Desse modo, pretende-se compreender, a partir da obra, o panorama das tensões morais e políticas que atravessam o espaço rural e urbano representado em *Saco de Viagem*.

A manutenção da ordem social, no que concerne à cidade em contraste com o campo, manifesta-se por meio de intervenções policiais e imposição de normas disciplinares. Além disso, a cidade moderna é descrita como o local do crime e da violência, o que justifica a emergência da polícia como órgão destinado a garantir a ordem pública, segundo Pesavento (2002). Tem-se, entretanto, a questão da ordem social pautada em pressupostos de uma polícia de costumes, uma fiscalização social e moral exercida por autoridades estatais ou por grupos sociais sobre os comportamentos considerados aceitáveis em determinada sociedade. Em vez de atuar contra crimes – roubo ou homicídio, por exemplo –, ela volta sua atenção para práticas relacionadas à moral pública, como à sexualidade, ao vestuário, às diversões, às relações afetivas e ao comportamento cotidiano.

O primeiro poema que trata dessas questões é “Baderna” (Vianna, 1993, p. 45): “Polícia patrulha unânime noiva rival / Desconcordou serenateira poética / Baderneiam / Espadagais abusos sargenteais planchaçando”. A “baderna”, em si, não se relaciona a nenhum crime grave, senão a uma serenata que desencadeou um pequeno mal-entendido devido ao seu

barulho, demonstrando o abuso de poder por parte das agressões cometidas pelos agentes da lei, a partir do último verso citado.

Questões ideológico-partidárias surgem no poema “Perseguição política” (Vianna, 1993, p. 49), a partir da intolerância cometida pelo delegado, cujo nome é Arbitrariedade, contra um curandeiro, somente por este ser “aliancista” (oposição a Borges de Medeiros, composta de federalistas e democratas aliados a Joaquim Francisco de Assis Brasil) e por ser suspeito por crime previsto “No artigo 300 do Código Penal”. Esta legislação está de acordo com o que demandava o Código Penal de 1890, que ainda estava em vigor entre os anos de 1920-1930. Trata-se, no caso do Artigo 300, de:

Do Abôrto

Art. 300. Provocar abôrto, haja ou não a expulsão do fructo da concepção:

No primeiro caso: - pena de prisão cellular por dous a seis annos.

No segundo caso: - pena de prisão cellular por seis mezes a um anno. (BRASIL, 1890).

Note-se que, antes de mencionar o suposto crime cometido pelo curandeiro, menciona-se sua posição política, por este ser aliancista e, portanto, não apoiar o governo de Borges de Medeiros – porque é, antes de qualquer coisa, desta que decorre o modo como o curandeiro será julgado. Ou seja, a antecedência da identificação política em relação à acusação criminal demonstra que o julgamento da personagem é condicionado previamente por sua filiação ideológica. A posição partidária transforma-se, assim, em uma marca capaz de definir pertencimentos ou exclusões. Além disso, conforme Bourdieu (1989), os sistemas simbólicos operam como instrumentos de poder ao legitimar classificações sociais; nesse caso, a autoridade policial utiliza o discurso jurídico como critério de divisão política e moral. Dessa forma, atribuem-se ao inimigo político características consideradas negativas (a partir do ponto de vista do discurso dominante) que acabam por justificar sua repressão.

Neste poema também é comemorada a festa em celebração ao italiano Giuseppe Garibaldi, o herói *dei due mondi*, título derivado do destaque que obteve em disputas tanto na Itália quanto na Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul (1835-1845). Garibaldi apresenta-se como símbolo heroico capaz de mobilizar memórias coletivas e valores associados à bravura, à liberdade e ao ideal republicano, tal qual o gaúcho do mito. Conforme Castoriadis (1982), o imaginário social institui significações que organizam a vida coletiva e, nesse sentido, a figura de Garibaldi pode ser entendida como representação que legitima valores políticos específicos, ao passo que o delegado encarna a deformação desses mesmos ideais em práticas de controle e intolerância.

Outro herói gaúcho da Revolução Farroupilha é mencionado no poema “Recordações” (Vianna, 1993, p. 53): trata-se de Bento Gonçalves da Silva. Neste poema, o narrador menciona os feitos de ambos heróis e da noção de república idealizada para o Rio Grande do Sul. Fala-se da separatista República do Piratini e das reverberações de uma época difícil para o estado, mas gloriosa em termos de surgimento de heróis. As figuras históricas são mobilizadas como símbolos de bravura e ideal republicano, compondo uma memória coletiva relacionada ao heroísmo e à ideia de grandeza política do Rio Grande do Sul. Conforme Baczko (1985), o imaginário social organiza-se também por meio de representações glorificadoras do passado, capazes de legitimar identidades coletivas e fortalecer sentimentos de pertencimento. Nesse sentido, a retomada da revolução funciona como uma tentativa de reafirmar uma identidade regional fundada em feitos heroicos e em um passado considerado grandioso. O poema constrói, inicialmente, uma atmosfera de celebração cívica, marcada por símbolos republicanos, bandeiras, discursos e homenagens públicas. Entretanto, essa imagem heroica entra em choque com a realidade econômica enfrentada pelo narrador e por seu pai:

Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada
Meu pai respondente
Sentado me dizia
É o regime econômico vaca magra
Das tetudas economias invisíveis
Do dinheiro municipal calotíssimo (Vianna, 1993, p. 53).

Após os abalos da Revolução de 23, os anos de 1924 e 1925 foram de relativa reabilitação para a economia gaúcha. A competição entre os grandes frigoríficos internacionais (como Swift, Armour, Wilson e Anglo) elevou os preços pagos aos produtores locais, chegando a oscilar entre 700 e 900 réis por quilo do boi vivo em 1925 (Pesavento, 1980). Entretanto, o ano de 1926 interrompeu esse ciclo de crescimento, trazendo uma crise que atingiu criadores, charqueadores e, drasticamente, os frigoríficos.

Dessa forma, o verso “Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada” desmancha o valor da bandeira do Rio Grande do Sul e da própria celebração patriótica, reduzindo o símbolo republicano a um objeto esvaziado. A fala do pai – “É o regime econômico vaca magra / Das tetudas economias invisíveis / Do dinheiro municipal calotíssimo” – muda o foco, saindo daquilo que diz respeito à memória gloriosa e adentrando na situação da crise econômica do presente. Dessa forma, o poema estabelece um contraste entre o imaginário heroico do passado e a decadência econômica vivida no período posterior à Revolução de 1923 e da crise econômica de 1926. A memória histórica, portanto, evidencia a distância entre

os ideais republicanos celebrados e a realidade econômico-social enfrentada pelos sujeitos do poema.

Em outro poema, “Briga de touros” (Vianna, 1993, p. 63), utilizam-se referências relativas à década de 1920: menciona-se Fernando Setembrino de Carvalho, Marechal que foi filiado ao PRR e que chegou a assinar, em 1891, um abaixo-assinado divulgado por Júlio de Castilhos, discordando do golpe de Deodoro da Fonseca. Em 1922, Artur Bernardes assumiu a presidência da República e designou o então General Setembrino para o Ministério da Guerra, conhecido por fazer parte do acordo de paz sul-rio-grandense que ficou conhecido como Pacto de Pedras Altas (Pechman, 2000). Talvez por isso se dê sua titulação de “reconciliatório marechalsetembrínico” no poema de Tyrteu. Entretanto, em “Briga de touros”, vê-se que as habilidades políticas do marechal, em vez de relacionadas à resolução de conflitos armados ou institucionais, aparecem reduzidas à mediação de brigas conjugais.

Esse rebaixamento produz um efeito humorístico que dessacraliza a figura pública e desmonta a solenidade associada ao discurso político. O imaginário conciliador ligado ao marechal sofre, assim, um processo de miniaturização simbólica semelhante ao que Gilbert Durand (2012) descreve como gulliverização, previamente mencionada no subcapítulo acerca do humor futurista: a redução de figuras investidas de grandeza a proporções ridículas ou banais, tornando-as mais acessíveis ao riso.

Na segunda divisão do livro, “Churrascos de viagens”, o poema “Pelotas” (Vianna, 1993, p. 71) apresenta fortes elementos relacionados às questões políticas e econômicas da cidade. Logo nos versos iniciais, Pelotas é construída a partir de um imaginário aristocratizante e modernizador: “A princesa coroada / Da família real das cidades do sul / Farelo de arroz / Fardo de charque e sebo nas barricas das / Charqueadas do São Gonçalo piscoso”. A imagem da “Princesa do Sul” não surge gratuitamente, pois está ligada ao protagonismo econômico que a cidade ocupou no Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX, especialmente devido à indústria charqueadora e à circulação de capitais dela provenientes (Pesavento, 1980). A cidade era, além disso, um polo de difusão técnica através da Revista Agrícola do Rio Grande do Sul e do Liceu Riograndense de Agronomia e Veterinária, que impulsionavam a defesa dos interesses ruralistas. O poema incorpora esse contexto histórico para construir uma cidade associada ao progresso, ao que se considerava a sofisticação urbana e o desenvolvimento econômico.

O imaginário da cidade eleita como a “Princesa do Sul” relaciona-se diretamente a seus “Habitantes podres de chic” (Vianna, 1993, p. 71), o que sugere uma crítica ao comportamento das elites urbanas, associado ao exibicionismo e à ostentação burguesa. A

economia é refletida nas questões urbanísticas da cidade, assim como interfere no modo como se lida com o que há de moderno para a época. Desse modo, a modernidade da cidade é representada a partir de um ideal de progresso que coexiste com distinções sociais. Conforme Bourdieu (1989), os espaços urbanos são também espaços de legitimação simbólica, nos quais o capital econômico converte-se em capital cultural e social. Em “Pelotas”, a economia influencia tanto a organização material da cidade como os modos de comportamento, os valores sociais e a própria construção do imaginário urbano, que associa modernização, refinamento e poder político a uma elite que vislumbra características aristocráticas.

O poema “Florianópolis” (Vianna, 1993, p. 75) também possui questões referentes à modernização, mas essa aparece a partir do imaginário da cidade, entremeada pelo nacionalismo. A própria descrição da cidade como “excrecência citadina da ilha verde” já sugere uma crítica ao crescimento urbano desordenado, como se a modernidade tivesse sido enxertada violentamente sobre a paisagem natural da ilha.

A ponte Hercílio Luz, denominada “cordão umbilical” – que liga a “mãe, o continente, à ilha, o “bebê” – e “estorvo metálico caríssimo”, simboliza esse ideal de progresso técnico importado, associado ao modelo norte-americano (“Pênsil americana do norte”), isso porque a ponte foi projetada e fabricada pelas empresas estadunidenses United States Steel Products Company e American Bridge Company. Além disso, ela é percebida de forma ambígua: conecta e moderniza, mas, ao mesmo tempo, pesa sobre a paisagem local. O imaginário político da modernização mostra-se, desse modo, ligado a uma crítica aos projetos de progresso que tentam inserir Florianópolis em um ideal cosmopolita às custas de suas características culturais que antecedem esse plano.

Além disso, o poema trabalha conflitos identitários e morais relacionados ao nacionalismo e à construção da imagem pública da cidade. A presença de referências estrangeiras – “argentinos porteños”, “ilha espanhola de mantilha”, “germanos molhados” – apresenta um espaço formado por influências de diferentes origens. O verso “Era obséquio impatriotical não dar confiança / Baderneira”, por sua vez, aponta para um controle do comportamento social, especialmente diante da presença estrangeira. Essa crítica se intensifica quando o narrador descreve que “o governo mandou esconder / Por decreto / O bondinho / Puxado a burrinho”, revelando uma tentativa de ocultar elementos considerados atrasados ou incompatíveis com a imagem moderna que se desejava projetar da cidade. Esconde-se, portanto, aquilo que ameaça o imaginário do progresso.

Os valores morais mostram-se, também, a partir da contraposição entre a elite e a população não elitizada. Enquanto práticas culturais tradicionais, como as “rendas de bilro” e

o “mercado de passarinhos em gaiolas”, fazem alusão ao cotidiano simples da ilha, surgem instituições disciplinadoras, como o “Ginásio Catarinense” e os “furores jesuíticos do padre David”, associados à moral religiosa e à formação social conservadora.

Partindo para o poema “Santos”⁵⁷ (Vianna, 1993, p. 77), Tyrteu Rocha Vianna representa a experiência de deslocamento de um sujeito sul-rio-grandense diante de um espaço urbano situado fora do Rio Grande do Sul. A cidade é percebida por meio de impressões fragmentadas, sensações físicas e referências dispersas que constroem uma visão do ambiente. O poema organiza-se a partir da justaposição de imagens relacionadas ao porto, ao trem, ao automóvel, às bebidas e aos espaços de circulação, compondo uma experiência marcada pela rapidez e pela descontinuidade, tal qual a experiência futurista. Essa representação aproxima-se daquilo que Pesavento (2002, p. 13) define como a capacidade metafórica da cidade, isto é, a transformação do espaço urbano em projeção simbólica das experiências sociais – nesse caso, a projeção se dá a partir dos elementos modernos e caóticos.

As questões políticas presentes no poema relacionam-se ao contexto de modernização e integração econômica brasileira das primeiras décadas do século XX. As referências ao porto santista, à ferrovia inglesa e ao automóvel remetem à intensificação das redes de circulação de mercadorias, pessoas e capitais, características centrais do processo de urbanização do período. Cita-se o “Comandante Alcídio”, nome dado, em 1923, a um navio; este mesmo navio atracou no Porto de Paranaguá em 1934, marcando a inauguração do Porto como um importante ponto de atracação, um marco na história portuária do Brasil.⁵⁸

Segundo Williams (1990), como já vimos, a cidade passa a ser associada ao movimento, às realizações humanas, à circulação intensa da vida moderna e também ao desconforto, ao ruído e à instabilidade. No poema, os meios de transporte e os espaços urbanos não simbolizam progresso harmonioso porque produzem mal-estar e desgaste físico no sujeito poético, perceptíveis em versos como “Põe-me enjoado oficialmente” e “Gelo mioleira pesos invomitáveis estomacais” (Vianna, 1993, p. 77). Apresenta-se uma percepção crítica da modernidade urbana, marcada menos pela celebração tecnológica e mais pela

⁵⁷ Poema “Santos”: “Neurastênica desculpa / Agarrado porre Morretes vermelhinha / Rua Pessegueiro Paranaguá / Põe-me enjoado oficialmente / Fechado camarote 23 Comandante Alcídio / Gelo mioleira pesos invomitáveis estomacais / Fernetizando misturação bóia térrea / Cozinha quartel do S/S / Não verei Zé Menino / Vaquíssima automobilizada companheiros / O salão dos espelhos deformantes / Da ilha Porchat palmeirada de sombras / Nem a biquinha vicentina histórica / Do tempo da Companhia peito branco de Jesus / Onde Anchieta bebia versos à Virgem / Ou a cubatânea plantação bananal / Do cônsul de S M de Savóia perna curta / Nem o trem horariado da Inglesa / Não Miramarei arriscadas roletíssimas com ou sem chuva / Dorminhoco a noite sesta maior da minha vida / Sonhando-me a última banana podre do Brasil” (Vianna, 1993, p. 77).

⁵⁸ BRASIL MERGULHO. Naufrágio Comandante Alcídio. [S. l.], s. d. Disponível em: <https://www.brasilmergulho.com/comandante-alcidio/>. Acesso em: 9 maio 2026.

experiência de saturação do indivíduo diante da velocidade e da mecanização da vida moderna.

Além disso, o poema trata, assim como ocorre em “Florianópolis” (Vianna, 1993, p. 75), de um sujeito sul-rio-grandense que descreve suas impressões acerca da cidade visitada. Conforme Pozenato (2003), a região, que não se refere apenas a espaços físicos, está associada a uma construção simbólica produzida por relações históricas e culturais compartilhadas. O deslocamento do narrador para a cidade paulista de Santos trabalha o contato entre regiões culturalmente distintas e o contato com diferentes formas de perceber o espaço, além da própria experiência social. O poema sugere um estranhamento do gaúcho diante do ambiente urbano-industrial paulista, demasiadamente articulado ao capital estrangeiro e à economia portuária, realidade distinta daquela tradicionalmente vinculada ao imaginário regional gaúcho.

No poema “Livramento”⁵⁹ (Vianna, 1993, p. 81), percebe-se a construção de um panorama político e social da região fronteira sul-rio-grandense, marcado pela coexistência entre tentativa de modernização, permanência de valores tradicionais e violência. A referência à “Ama de leite do partido Maragato” remete às disputas político-partidárias que marcaram a história gaúcha após a Revolução Federalista. A presença do termo “Maragato” é a representação da permanência simbólica desses conflitos no cotidiano regional, sugerindo que as divisões políticas passaram a integrar a própria organização social e familiar. Dessa forma, vê-se como os embates entre maragatos e chimangos permanecem no imaginário sul-rio-grandense das décadas iniciais do século XX.

Além disso, o poema estabelece uma relação entre infância e violência ao apresentar os versos “os guris no colo das amas revolverizados / Brigando brigas mamadeiras 44tíssimas”. A aproximação entre elementos infantis e o universo de violência sugere a naturalização desta dentro da cultura regional. O revólver pode ser interpretado como constitutivo da identidade fronteira, indicando que a formação social do gaúcho é permeada por valores ligados ao militarismo, ao caudilhismo e às disputas armadas. Nesse aspecto, o poema produz uma ironização da imagem heroica tradicionalmente associada ao gaúcho, uma

⁵⁹ Poema “Livramento”: “Eucalíptica centenária caduca / Solenidade / Pasmaceira domingueira sãopaulistanal / Sem a fugida automotora refrescante / Aos frescores mulheres guarujaicos / Pela estrada de cemitérios de Santos / Ama de leite do partido Maragato / Frigorífico Armour / D. Pedro Yrigoyen / Cabaré com dupla nacionalidade / A xipófaga polissemizada Rivera aplanada / E os guris no colo das amas revolverizados / Brigando brigas mamadeiras 44tíssimas / Emigrando mortes outro lado / Terra de heróis / Clube de regatas de remar em seco / 300 e tantos autos / Caçadores de sonhos / De perdizes / Lebres e o resto da bicharia caçável / Nos campos banhados e camas da pensão Cocô” (Vianna, 1993, p. 81).

vez que a necessidade de violência deixa de aparecer como gesto épico (usada para defender-se ou defender outrem) e passa a ser banalizada.

Outra característica importante de se mencionar é a localização da cidade, por estar na divisa entre Brasil e Uruguai: “Cabaré com dupla nacionalidade / A xipófaga polissemizada Rivera aplatanada” (Vianna, 1993, p. 81). Embora tratem-se de duas diferentes nacionalidades, as cidades são consideradas irmãs pela proximidade cultural. Ou seja, existem divisões, mas estas são mais geográficas do que identitárias. Além disso, não se pode deixar de mencionar a importância do Uruguai para as questões referentes à economia rio-grandense:

A fronteira era, indiscutivelmente, a região melhor servida pela criação de gado no Estado, a mais densamente povoada pelo rebanho bovino gaúcho e, portanto, o local mais conveniente para uma grande empresa que, por sua natureza, operasse em larga escala; igualmente, a indústria que lá operasse poderia aproveitar gado uruguaio, de superior qualidade. (Pesavento, 1980, p. 111).

Santana do Livramento é descrita por Pesavento (1980) como um ponto estratégico central para a economia pecuária, especialmente pela sua proximidade com a fronteira, o que facilitava a aquisição de matéria-prima e escoamento da produção. Dessa forma, devido às deficiências do sistema ferroviário gaúcho e à ineficiência do porto de Rio Grande, frigoríficos instalados em Livramento preferiam exportar seus produtos via Montevideu, o que tornava o escoamento pelo Uruguai muito mais vantajoso economicamente.

Um desses frigoríficos é o Armour, citado no poema e que remete à inserção do capital estrangeiro na economia sul-rio-grandense. A menção ao frigorífico traz à tona a questão do avanço de empresas internacionais sobre a produção pecuária regional. Segundo Pesavento (1980), a empresa estabeleceu uma sede no Rio Grande do Sul em 1917, adquirindo, em fevereiro do mesmo ano, a Charqueada Santana, pertencente à firma Anaya e Irigoyen – inclusive, cita-se “D. Pedro Yrigoyen” no poema (Vianna, 1993, p. 81) –, em Sant’Ana do Livramento. A partir de janeiro de 2020, a Armour começou efetivamente a exportar carne congelada.

Assim, o poema articula imagens de progresso, como os automóveis e a industrialização, a um cenário de decadência, expresso nos versos “Eucalíptica centenária caduca”. Essa dimensão crítica também se manifesta na já mencionada ironização do heroísmo: ao utilizar expressões como “Terra de heróis” e, logo em seguida, apresentar imagens esvaziadas, como “Clube de regatas de remar em seco”, o poema desconstrói o discurso épico associado à tradição gaúcha.

O próximo poema a trabalhar questões políticas e valores morais, “Santiago”⁶⁰ (Vianna, 1993, p. 85), já se inicia a partir de uma denúncia à falta de planejamento urbano:

A desordem massarocalíssima
Das ruas tortas
Feitas para entortar as outras já tortas
Que o fundador povoadal
Não conseguiu pôr como um tabuleiro
De damas
Deixando ruas e casas
Brincando de esconder com os arvoredos
Em farra descomunal (Vianna, 1993, p. 85).

A incapacidade do “fundador povoadal” de organizar a cidade sugere uma crítica ao desenvolvimento improvisado das cidades do interior gaúcho, cuja formação ocorreu muitas vezes sem planejamento urbano sistemático. Inclusive, ao longo do poema, percebe-se a coexistência entre elementos de modernização e estruturas tradicionais de poder. A presença do “rádio do Mathias”, do “Cinema teatro” e das referências à imigração indicam a chegada de novos hábitos urbanos e meios de circulação cultural. Entretanto, tais elementos convivem com práticas políticas ligadas ao coronelismo, explicitadas no verso “A primeira coronelando pagante”, o que sugere que o poder oligárquico permanece regulando as relações sociais e econômicas do município.

Esse mesmo verso apresenta a divisão social marcada pela oposição entre “A terceira classe emigratória” e “A primeira coronelando pagante”. A referência às classes evidencia uma organização hierárquica da sociedade local, em que determinados grupos ocupam posições privilegiadas enquanto outros permanecem associados à migração e à marginalidade econômica. A imigração surge relacionada às camadas populares, especialmente na imagem da “italianinha”, associada ao desejo de ascensão social (“matarrazza gente”). A menção à família Matarazzo, símbolo da industrialização e do enriquecimento de imigrantes italianos no Brasil, indica o imaginário de progresso social vinculado à imigração europeia.

Pode-se identificar, aqui, uma questão referente às pretensões dos grupos subjugados, pois estes tentam atingir um outro viés que os faça parecer com os grupos dominantes. De acordo com Bourdieu (1989), a cultura dominante funciona como um instrumento de

⁶⁰ Poema “Santiago”: “A desordem massarocalíssima / Das ruas tortas / Feitas para entortar as outras já tortas / Que o fundador povoadal / Não conseguiu pôr como um tabuleiro / De damas / Deixando ruas e casas / Brincando de esconder com os arvoredos / Em farra descomunal / A fama da riqueza Januário Chagas / Afamado o lugarejo / O rádio do Mathias / O hotel impercevejável do tio Pinto / Tão vasto como a barriga dele / Zebus / Cinema teatro / E a igreja velhinha / Singelinha / Quadrada / Em reforma compulsória / A terceira classe emigratória / Fez o baile de gaita / A primeira coronelando pagante / Licença comandantal / Cervejada / O gaito me contou que a italianinha / Cobiço / Emigratória futura matarrazza gente / Tinha sido roubada / Beijos e beijos na boca / O botequineiro testemunha da palestra / Enganou-se safado no troco / Virando-me a cerveja na roupa nova / Dordeorneal” (Vianna, 1993, p. 85).

distinção que assegura a integração da elite e separa-a das outras classes. Dessa forma, as classes inferiores são compelidas a definirem-se pela sua distinção em relação à cultura dominante, o que acaba por criar uma hierarquia em que a legitimidade social é medida pela proximidade com os ideais da elite, que frequentemente busca inspiração em modelos externos para validar sua superioridade. O poder impõe, ainda, uma hierarquia sobre os bens simbólicos, controlando as representações que devem ser valorizadas pela coletividade. É o que acontece com a distinção que se faz, no poema, entre a primeira classe (a militarizada), a terceira classe (a emigratória), e as pretensões sociais desta última, que se apresentam a partir da menção a uma família de descendência italiana, a Matarazzo, que dispôs de muita ascensão econômica no Brasil.

Desse modo, a partir das análises realizadas ao longo deste capítulo, percebe-se que o gaúcho representado em *Saco de Viagem* (1993) distancia-se da figura heroica cristalizada pelo imaginário tradicional sul-rio-grandense. Embora Tyrteu Rocha Vianna utilize símbolos históricos ligados à Revolução Farroupilha, ao militarismo e ao heroísmo campeiro, esses elementos são, muitas vezes, atravessados por ironia, humor, mudanças sociais referentes à industrialização e questões políticas e morais. O gaúcho apresenta-se desgastado por todas essas transformações. O imaginário heroico, ainda assim, não desaparece completamente da obra, pois por mais que este passe por um processo de reconfiguração, resquícios do passado do estado reverberam nos poemas, seja a partir de críticas ou de saudosismos.

O gaúcho representado por Tyrteu, portanto, não corresponde integralmente ao modelo idealizado pela tradição regionalista do final do século XIX e início do XX. Em determinados poemas, ele ainda preserva vínculos com o universo campeiro, com a fronteira, com o imaginário militarista e com a memória das guerras regionais; em outros, aparece deslocado para espaços urbanos marcados pela modernização precária, pelo capital estrangeiro, pela circulação de mercadorias e pela desorganização social. Há, dessa maneira, diferentes formas de representação do sujeito gaúcho ao longo do livro, ora ligado à tradição heroica do estado, ora inserido em ambientes urbanos caóticos, experienciando o desconforto, as mazelas sociais, a desorganização e as questões políticas que impactam a vida no século XX. Trata-se de um sujeito em trânsito entre um passado gloriosamente lembrado e uma modernidade que não se realiza plenamente.

Diferentemente da figura épica construída a partir das narrativas farroupilhas e das representações idealizadas do homem do campo, Tyrteu Rocha Vianna representa sujeitos impactados pela instabilidade social e econômica e que não aparecem como personagens grandiosas, moralmente íntegras e destinadas ao feito heroico. Mesmo quando a obra traz à

discussão figuras históricas associadas ao heroísmo regional, como Giuseppe Garibaldi e Bento Gonçalves, essas referências funcionam como lembranças de um passado que, embora ainda exerça impacto simbólico sobre o presente e permaneça como memória coletiva, já não ocupa o mesmo lugar central que possuía anteriormente. Assim, o que a evocação dos heróis farroupilhas faz é demarcar um contraste entre a grandeza simbólica do passado e as limitações concretas da realidade vivida nas primeiras décadas do século XX.

Além disso, a própria violência, elemento tradicionalmente associado à bravura e à virilidade do gaúcho, perde sua dimensão heroica nos poemas. Em textos como “Livramento” (Vianna, 1993, p. 81), por exemplo, o revólver deixa de simbolizar coragem ou defesa da honra e passa a integrar o cotidiano de forma banalizada, surgindo inclusive associado à infância. A violência não é referenciada como gesto excepcional ligado às guerras regionais, mas como prática incorporada à vida social, o que acaba por não dar vazão ao imaginário heroico, de maneira a aproximar a figura do gaúcho a uma realidade marcada pela naturalização dos conflitos.

Também se percebe a ausência do heroísmo tradicional na maneira como as figuras de autoridade são representadas. Delegados, militares, políticos e coronéis estão associados ao abuso de poder, à arbitrariedade ou ao ridículo. O poema “Briga de touros” (Vianna, 1993, p. 63), por exemplo, transforma a imagem conciliadora do marechal Setembrino de Carvalho em motivo de comicidade, de modo a reduzir sua autoridade política. Esse procedimento gera um efeito de dessacralização das figuras tradicionalmente ligadas ao poder e rompe com a construção solene característica de parte da literatura regionalista anterior.

Além disso, o próprio sujeito gaúcho representado em *Saco de Viagem* encontra-se frequentemente deslocado, seja diante da modernidade urbana, seja diante do contato com outras regiões do país. Em poemas como “Florianópolis” (Vianna, 1993, p. 75) e “Santos” (Vianna, 1993, p. 77), o narrador experimenta estranhamento, desconforto físico e sensação de inadequação frente às cidades consideradas, por ele, modernas. Em vez de dominar o espaço, como ocorre no imaginário heroico tradicional, o sujeito passa a ser afetado pela experiência urbana.

A própria experiência da modernidade apresentada nos poemas revela-se contraditória, já que as cidades descritas por Vianna aspiram à modernização através de pontes, frigoríficos, automóveis, ferrovias, cinemas, portos e instituições urbanas; entretanto, esses elementos dividem espaço com ruas desorganizadas, estruturas políticas autoritárias, violências cotidianas e precariedade econômica. Trata-se de uma modernidade incompleta, periférica e desigual, que chega ao espaço sul-rio-grandense de maneira parcial. Nesse sentido, o

imaginário urbano construído na obra não corresponde ao ideal cosmopolita plenamente industrializado das grandes capitais europeias celebradas pelas vanguardas futuristas, mas a uma experiência regional marcada por pretensões de modernização.

Nesse aspecto, evidenciam-se, nos poemas de Tyrteu, procedimentos formais modernistas para representar um espaço que possui pretensões modernas, mas que ainda não dispõe plenamente das condições político-econômicas associadas à modernidade. A fragmentação sintática, os neologismos, a simultaneidade de imagens, a ausência de pontuação e a velocidade discursiva aproximam a obra das propostas de renovação estética das vanguardas do início do século XX, mas o conteúdo representado nos poemas refere-se a cidades modernizadas a passos lentos, a estruturas sociais tradicionais ligadas ao coronelismo, ao caudilhismo e à lógica rural. Assim, a modernidade da obra manifesta-se mais a partir da forma literária do que do universo social representado. A estética de *Saco de Viagem* funciona, portanto, como a expressão de um desejo de inserção na modernidade; no tema, porém, expressa-se a frustração desse desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Saco de Viagem* (1993), de Tyrteu Rocha Vianna, permitiu observar como a obra ocupa uma posição específica no contexto da literatura sul-rio-grandense das primeiras décadas do século XX. Embora dialogue constantemente com elementos já consolidados do imaginário regional, como a figura do gaúcho herói, a fronteira, o militarismo e as disputas políticas locais, a obra não se debruça sobre a reafirmação desses símbolos. Pelo contrário, os poemas deslocam essas imagens de seus sentidos tradicionais. O resultado é uma representação do Rio Grande do Sul marcada por ambivalências, ou seja, tem-se um espaço que procura inserir-se na modernidade, mas permanece atravessado por questões políticas, econômicas e culturais ligadas ao passado regional.

O percurso utilizado para a construção desta dissertação iniciou-se com uma fundamentação teórica e literária, contextualizando o Rio Grande do Sul do início do século XX a partir de conflitos como a Revolução de 23 e a consolidação tardia do Modernismo no estado. O segundo capítulo tratou de uma investigação das vanguardas europeias, com foco no Futurismo de Marinetti e em suas repercussões na Rússia e no Brasil. O terceiro capítulo estabeleceu o suporte teórico da pesquisa ao explorar os operadores do imaginário social – como símbolo e mito –, fundamentando-se em autores como Baczko, Castoriadis, Bourdieu, Durand, Michel Maffesoli e Juremir Machado da Silva. O capítulo também situou

historicamente a formação do mito do gaúcho, passando pela sua influência em obras escritas à época da Sociedade Partenon Literário no século XIX, até sua cristalização como herói e sua posterior transição para a figura do “gaúcho a pé” com o advento da modernização. Por fim, o quarto capítulo constituiu a etapa analítica da pesquisa, na qual a teoria do imaginário foi aplicada à obra *Saco de Viagem* (1993), examinando-se o gaúcho com pretensões futuristas por meio de seus traços formais e temas recorrentes, do modo como o sujeito poético transita entre o campo e a cidade e das questões políticas e morais que permeiam essas relações sociais.

A figura do gaúcho construída por Tyrteu Rocha Vianna, dessa maneira, distancia-se do modelo heroico presente na tradição regionalista anterior. O sujeito representado em *Saco de Viagem* não se apresenta como personagem caracterizado por valores de bravura, honra e grandeza moral porque, em muitos poemas, o passado heroico sofre um processo de desgaste simbólico devido a fatores como a violência, que deixa de possuir dimensão épica e passa a surgir banalizada no cotidiano, além de que as figuras de autoridade tornam-se caricaturais e os antigos símbolos republicanos entram em contato com cenários de crise econômica, precariedade urbana e instabilidade política. Pode-se considerar que o imaginário relacionado ao mito do gaúcho permanece presente enquanto memória e identidade, mas não organiza a experiência social representada na obra.

A pesquisa permitiu perceber que essa transformação da figura do gaúcho está ligada às mudanças histórico-culturais vividas pelo Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX. A urbanização crescente, a presença do capital estrangeiro, a modernização dos sistemas de transporte, a expansão dos frigoríficos internacionais e a intensificação das relações comerciais provocam grandes alterações na experiência regional; e nos poemas, especialmente, o sujeito gaúcho ocupa espaços urbanos, portuários e fronteiriços, e ainda se vê diante de situações de deslocamento. Embora esteja presente nesses espaços, o sujeito representado nos poemas parece estar frequentemente desajustado diante da mecanização e de outras transformações características da vida urbana em processo de modernização.

Essa percepção intensificou-se na análise dos poemas dedicados às cidades. São Francisco de Assis (inspiração para o poema “São Chico”), Rio Grande, Pelotas, Florianópolis, Santos, Rio de Janeiro, Santana do Livramento, Alegrete e Santiago, todas referenciadas em poemas homônimos, apresentam-se como espaços simbólicos através dos quais a obra problematiza os limites da modernização regional. As cidades descritas por Vianna aspiram ao progresso técnico e cosmopolita e incorporam pontes metálicas, automóveis, portos, cinemas, ferrovias e frigoríficos; contudo, esses elementos dividem

espaço com desorganização urbana, desigualdade social e estruturas oligárquicas, e, por não estarem ordenados ou em sintonia, são os causadores das mazelas sociais. A modernidade representada na obra não se realiza de maneira homogênea; pode-se dizer que se trata de um processo parcial e precário.

Nesse contexto, a pesquisa evidenciou que a principal experiência de modernidade construída por *Saco de Viagem* encontra-se mais na própria linguagem poética do que no conteúdo social representado. A fragmentação sintática, os neologismos, a simultaneidade de imagens, a ausência de pontuação e a aceleração rítmica aproximam a obra das experiências estéticas das vanguardas do início do século XX, especialmente do Futurismo. Entretanto, a incorporação desses procedimentos não significa uma adesão integral ao projeto futurista europeu. O Futurismo de Tyrteu Rocha Vianna assume características específicas dentro do contexto sul-rio-grandense justamente porque se desenvolve em uma realidade distinta daquela experimentada pelas grandes metrópoles industriais europeias.

Ou seja, enquanto o Futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti nasce diretamente associado à industrialização intensa, às fábricas, às máquinas e à consolidação das grandes cidades modernas, o universo representado em *Saco de Viagem* ainda se encontra marcado por estruturas econômicas agrárias, disputas oligárquicas regionais e processos lentos (mas com forte aspiração e anseio) de urbanização. A modernidade técnica existe, mas chega aos contextos representados na obra de maneira desigual e limitada, pois os automóveis são usados em ruas improvisadas, os frigoríficos internacionais coexistem com estruturas políticas problemáticas e sistemas sociais abusivos e os símbolos do progresso aparecem lado a lado com imagens de decadência econômica. A utilização de uma estética futurista para representar esse espaço condiz com a ideia de que a linguagem segue uma idealização moderna, enquanto a realidade representada permanece, em grande parte, vinculada a formas históricas anteriores. Essa relação constitui um dos aspectos mais relevantes observados ao longo da pesquisa, pois os poemas representam um espaço regional que busca integrar-se a um ideal cosmopolita, mas este espaço não possui plenamente as condições materiais e sociais associadas a esse projeto.

A análise também demonstrou que o humor desempenha papel importante nesse processo. Nos poemas que apresentam o uso do artifício do humor, figuras políticas e militares são reduzidas ao grotesco. O procedimento humorístico impede o endeusamento das autoridades, fazendo com que o papel do humor, desse modo, seja atuar como recurso estilístico e como ferramenta para desmontar discursos de poder e representações que antes eram sinônimo de estabilidade para a identidade gaúcha. A obra produz, assim, uma espécie

de dessacralização do imaginário regional, de modo a expor suas contradições e as falhas de ética presentes no discurso da estrutura dominante. Entretanto, o outro lado do discurso dominante também vem à tona: trata-se daquele que subjuga os indivíduos considerados “outros”, externos à cultura, forasteiros ou invasores, que são mal recebidos e submetidos à ridicularização movida por preconceito.

Também tornou-se evidente, durante o desenvolvimento da pesquisa, a relativa marginalização do Modernismo sul-rio-grandense dentro das discussões mais amplas sobre o Modernismo brasileiro. Grande parte da historiografia literária privilegia os movimentos paulista e carioca, o que frequentemente reduz outras experiências modernistas regionais a posições secundárias. O estudo de *Saco de Viagem* permitiu observar aquilo que Leite (2022) já falava acerca do Modernismo no Rio Grande do Sul: que o movimento desenvolveu respostas próprias às questões da modernidade, articulando elementos regionais, experiências urbanas e procedimentos de vanguarda.

A própria escassez de estudos críticos aprofundados sobre Tyrteu Rocha Vianna constituiu um desafio importante ao longo da investigação. Embora essa limitação tenha dificultado determinadas análises, ela também demonstrou a necessidade de ampliação dos estudos acerca do autor e de sua inserção no contexto do Modernismo brasileiro. Contornamos isso estabelecendo aproximações entre diferentes referenciais teóricos (imaginário social, regionalismo, urbanização e vanguardas) para construir interpretações da obra.

Questões observadas ao longo da pesquisa ainda permanecem abertas para futuras investigações. As relações entre humor e futurismo poderiam ser aprofundadas de maneira mais específica no contexto literário sulino e brasileiro; o diálogo entre a poesia de Tyrteu Rocha Vianna e as vanguardas europeias ainda oferece possibilidades importantes de análise; e a recepção crítica de *Saco de Viagem* e sua circulação no meio intelectual sul-rio-grandense constituem campos relevantes para novos estudos. Além disso, a obra possibilita a abertura a reflexões acerca das formas pelas quais a literatura representa experiências periféricas da modernidade no Brasil.

Dessa forma, a pesquisa permitiu compreender que, em *Saco de Viagem*, o herói tradicional ainda permanece como referência cultural importante, mas já não consegue sustentar essa representação do sujeito regional diante das mudanças políticas e sociais do período. A obra registra justamente esse momento de transição, no qual as antigas experiências sociais entram em colisão com as novas. Os procedimentos vanguardistas,

inclusive, são utilizados como tentativa de formular uma linguagem capaz de representar um espaço regional permeado por essas transformações.

Percebe-se, ao longo da obra, que a experiência moderna sul-rio-grandense ocorreu de forma desigual, marcada pela coexistência entre ideais modernizadores e estruturas ainda *tradicionais*. Nesse sentido, *Saco de Viagem* insere-se nas discussões sobre a literatura gaúcha e sobre as configurações do Modernismo brasileiro fora do eixo hegemônico Rio-São Paulo ao transformar as disparidades desse processo de modernização em objeto estético.

REFERÊNCIAS

AXT, Gunter. O Sentido Histórico da Revolução de 1923. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, [S. l.], n. 167, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/revistaihgrgs/article/view/142045>. Acesso em: 14 jul. 2025.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et. al. **Enciclopédia Enaudi: Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, Francielly. 1906: Voo de Santos Dumont com o 14-Bis. **MancheTempo** (Portal da UFF), 24 out. 2022. Disponível em: [\[https://manchetempo.uff.br/?p=2591\]](https://manchetempo.uff.br/?p=2591)(<https://manchetempo.uff.br/?p=2591>). Acesso em: 10 nov. 2025.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **Literatura e crítica na imprensa do Rio Grande do Sul: 1868 a 1880**. Porto Alegre: Escola Superior São Lourenço de Brindes, 1982.

BRASIL. **Decreto n.º 847, de 11 de outubro de 1890**. Promulga o Código Penal. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1890. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 16 maio 2026.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Materiais para o estudo do futurismo russo e do futurismo italiano**. 1970, 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-16112022-134035/publico/1970_AuroraFornoniBernardini.pdf. Acesso em: 18 fev. 2025.

BERTUSSI, Lisana. Um herói às avessas revisitado: do “Tatu” do cancioneiro popular ao Tatu da novela de Donaldo Schüller. **Nau Literária**, v. 9, n. 2. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.43376>. Acesso em: 27 out. 2025.

BERUMEN, Humberto Félix. **La frontera en el centro: ensayos sobre literatura**. Mexicali, Baja Calif.: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.

BORSTMANN, Karen Regina; SCHNEIDER, Elenor José. Palavras sem fronteiras: espanholismos na literatura gaúcha. In: **III Salão de Ensino e Extensão**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL, Bruno. Correio Paulistano. **Biblioteca Nacional Digital**. Acervo da BN: 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/correio-paulistano/>. Acesso em: 22 out. 2025.

BRASIL, Bruno. 15 de junho: 120 anos da fundação do Jornal Correio da Manhã (1901). **Biblioteca Nacional Digital**. Acervo da BN: 2021. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/15-de-junho-120-anos-da-fundacao-do-jornal-correio-da-manha-1901/>. Acesso em: 22 out. 2025.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMPOS, Antônio Evaristo Zanchin de. **De andarilho a herói dos pampas: história e literatura na criação do gaúcho herói**. 2008. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/handle/11338/331>. Acesso em: 27 jul. 2025.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia Russa Moderna**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1985.

CARVALHO, João Eduardo Coin de. Imaginário e representações sociais. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, p. 25-33, 2002. Disponível em: [Imaginário e representações sociais | Revista de Ciências Humanas](#). Acesso em: 20 abr. 2025.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Trad. de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CECCAGNO, Douglas. **Ovelhas Merinas: Malditas Feras - O imaginário social no teatro de Qorpo-Santo**. 2006, 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/178>. Acesso em 27 ago. 2025.

CESAR, Guilhermino. **História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006.

CESAR, Guilhermino. A vida literária. In: KREMER, Alda Cardozo *et al* (Orgs.). **Rio Grande do Sul: terra e povo**. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1963.

CESAR, Guilhermino. **Notícia do Rio Grande: literatura**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro / Editora da Universidade / UFRGS, 1994.

CORREIA, Ana Lúcia Merege. História do Livro - Editora Globo. **Biblioteca Nacional Digital**. Acervo da BN: 2021. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/historia-do-livro-editora-globo/>. Acesso em: 22 out. 2025.

CORREIO DA MANHÃ (RJ). Terça-feira, 6 de abril de 1909, Edição n.º 2821. Rio de Janeiro: [s.n.], 1909. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_01&pagfis=19415. Acesso em: 8 ago. 2025.

CORREIO PAULISTANO (SP). Segunda-feira, 23 de maio de 1921. Edição n.º 20793. São Paulo: [s.n.], 1921. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pagfis=5167. Acesso em: 8 ago. 2025.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE FREITAS, Letícia Fonseca Richthofen; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A Figura do Gaúcho e a Identidade Cultural Latino-Americana. **Educação**, [S. l.], v. 27, n. 2, 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/faced/article/view/382>. Acesso em: 22 nov. 2025.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles y el Andrógino**. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa. A Questão Futurista no Brasil. In: JACKSON, David K. (Org.). **A Vanguarda Literária no Brasil**: Bibliografia e Antologia Crítica. Madrid: Iberoamericana, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. Modernismos, no plural. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 14, p. 81-98, jul. 2022. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Dossie4_rev_CPF_N14_Semana22.pdf. Acesso em: 01 abr. 2025.

FRANCISCO, Júlio Bittencourt. Turco de cuia e bombacha: sírios e libaneses no Rio Grande do Sul. **VII ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA ORAL**. Foz do Iguaçu (PR), 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Julio-Francisco-3/publication/265048087_Oral_history_of_Syrian_and_Lebanease_In_Rio_Grande_do_Sul_State_Brazil/links/53fc9e780cf2dca8fff36cc/Oral-history-of-Syrian-and-Lebanease-In-Rio-Grande-do-Sul-State-Brazil.pdf. Acesso em 22 nov. 2025.

GILBERT, Martin. **A história do século XX**. 1. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2016

GOMES, Fernanda Santos. **A construção da identidade gaúcha**: relações entre ensino de história e Movimento Tradicionalista Gaúcho. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

GONÇALVES, Mariana Couto. Ao povo rio-grandense entrego as minhas provincianas: a literatura no século XIX e a obra de Bernardo Taveira Junior. **Revista Para Onde!?**, v. 6, n. 2, p. 96-101, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/paraonde/article/view/36486>. Acesso em: 18 jul. 2025.

GONÇALVES, Mariana Couto. A vida e a obra do escritor Bernardo Taveira Junior (1836-1892)/Life and word of a writer Bernardo Taveira Junior (1836-1892). **Revista Patrimônio e Memória**, v. 11, n. 2, p. 217-232, 2015. Disponível em: <http://200.145.164.4/index.php/pem/article/view/508>. Acesso em: 18 jul. 2025.

GUEDES, Berenice Lagos. O Mito do Gaúcho e suas repercussões na História da Educação do Rio Grande do Sul. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 2, p. 53-68 jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revtee/article/view/2203>. Acesso em: 10 jun. 2025.

HERRLEIN JR., Ronaldo. O cenário econômico da Revolução de 1923 (Rio Grande do Sul): mudança estrutural, crescimento e crise da pecuária. **Revista de História Regional**, [S. l.], v. 20, n. 1, 2015. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/6935>. Acesso em: 14 jul. 2025.

HOLFELDT, Antônio. [Fragmentos Jornal do Comércio], 25 de jan., 1994. In: **Saco de Viagem Ecoturismo**, 25 de abr., 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100425072314/http://www.sacodeviagemecoturismo.hpg.ig.com.br/cultura/literatura/tyrteu/criticas.html>. Acesso em: 05 abr. 2024.

KHATLAB, Roberto. **As viagens de D. Pedro II – Oriente Médio e África do Norte, 1871 e 1876**. São Paulo: Benvirá, 2015.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

KUREK, Edí Lourdes da Rosa Vivian, et al. Dissertações Defendidas no Ano de 1995. Letras 25 (2002): 97-99. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11866/7293>. Acesso em: 09 nov. 2025.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Modernismo, Simbolismo e Regionalismo: a antropofagia particular dos "novos" no Rio Grande do Sul. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Brasil, v. 27, n. 36, p. 188–209, 2022. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i36p188-209. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/208189>. Acesso em: 30 abr. 2024.

LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. [Entrevista concedida a] Juremir Machado da Silva. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, agosto, 2001.

MAROTTA, Cláudia Otoni de Almeida. **O que é história das mentalidades**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MATTÉ, Manuela. Poesia e Modernismo no Rio Grande do Sul. In: X Seminário Internacional de História da Literatura, 2014, Porto Alegre. **Anais do X Seminário Internacional de História da Literatura - Histórias ou Histórias**: Desdobramentos da História da Literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

MENEGAT, Carla. **"Transportando fortunas para povoar deserta e inculta campanha": atuação política e negócios dos brasileiros no norte do Estado Oriental do Uruguai (ca. 1845-1865)** (tese de doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/140904>. Acesso em: 22 nov. 2025.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOREIRA, Maria Eunice. Características Tipológicas do Regionalismo Gaúcho. **Letras de Hoje**, v. 15, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/18554>. Acesso em: 30 jan. 2026.

MOREIRA, Maria Eunice. Uma literatura de Guerra. **Letras de Hoje**, v. 20, n. 3, 1985. Disponível em: <https://pucrs.emnuvens.com.br/fale/article/download/17497/11230>. Acesso em: 07 jul. 2025.

MOREIRA, Maria Eunice. Um vaqueano sem identidade. **Letras de Hoje**, v. 24, n. 3, 1989. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/download/16266/10709>. Acesso em: 01 jul. 2025.

MURARI, Luciana. "O Passadismo triunfante contra o Futurismo que falhou": A Crítica Antimodernista na crônica urbana de Roque Callage. **Organon**, Porto Alegre, v. 28, n. 55, p. 115-139, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/42123>. Acesso em: 01 abr. 2025.

NASCIMENTO, Fábio Varela; MOREIRA, Maria Eunice; PÓVOAS, Mauro Nicola. **Sociedade Partenon Literário: História e Temas**. 1. ed. PORTO ALEGRE: ediPUCRS, 2024.

PECHMAN, Robert. Setembrino de Carvalho. In: **Fundação Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2000. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/imagens/dossies/contestado/Verbete_SetembrinoDeCarvalho.pdf. Acesso em: 11 maio 2026.

PELINSER, André Tessaro. **Guimarães Rosa e seus precursores: regionalismo, deslocamentos e ressignificações**. 2015. 350 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano - Paris**, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A Revolução Farroupilha**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **República Velha Gaúcha**: charqueadas, frigoríficos, criadores. Porto Alegre: Editora Movimento, 1980.

POLESSO, Natalia Borges. Regionalismo: a zona crepuscular da literatura. **Anuário de Literatura**, v. 15, n. 2, p. 117-132, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/15638>. Acesso em 07 jul. 2025.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais na região de colonização italiana do Rio Grande do Sul**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 1990.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. *In*: POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS. História. **São Francisco de Assis, RS**. Disponível em: <https://www.saofranciscodeassis.rs.gov.br/public/a-cidade/historia>. Acesso em: 22 out. 2025.

RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti. Fronteiras fluídas: Rio Grande do Sul e a Banda Oriental no processo de fixação de limites. **Revista História: Debates e Tendências**, 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/94291981/3607.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2025.

RITTER, Eduardo. Turco é a mãe! O imaginário na formação cultural libanesa do Rio Grande do Sul da primeira metade do século XX. **46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, PUC Minas, 2023. Disponível em: https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0801202313574564c93989752f6.pdf. Acesso em: 22 nov. 2025.

ROCHA, João Cezar de Castro. O Brasil mítico de Marinetti. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 de maio de 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1205200204.htm>. Acesso em: 24 fev. 2025.

ROSSATO, Luciana. **Imagens construídas**: imaginário político e discurso federalista no Rio Grande do Sul (1889-1896). 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/80750>. Acesso em: 2 ago. 2025.

SACHET, Celestino. A sátira em Antônio Chimango e Martin Fierro. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 43-53, 1989.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARHAN, Jasna Paravich; ANGELIDES, Sofia. Modernismo brasileiro e cubo-futurismo russo. **Língua e Literatura**, São Paulo, Brasil, n. 7, p. 121-134, 1978. DOI: 10.11606/issn.2594-5963.lilit.1978.138119. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/138119>. Acesso em: 24 fev. 2025.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930**. 1. ed. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

SCHÜLER, Donaldo. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SECRETARIA DE MEIO AMBIENTE, INFRAESTRUTURA E LOGÍSTICA (SEMIL). **Afinal, é seriema ou siriema?** 2015. Disponível em: <https://semil.sp.gov.br/2015/09/afinal-e-seriema-ou-siriema/>. Acesso em: 29 jan. 2026.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, Larissa Rizzon da; ARENDT, João Claudio. Girando na direção do sol: análise de alguns poemas da obra Giraluz, de Augusto Meyer. **Claraboia**, v. 11, 2019 p. 94-106.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, Manuel Benjamin Monteiro Liberal; DE VARGAS, Juliana Ribeiro. Histórico da língua inglesa no contexto brasileiro: um olhar cultural. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 20, n. 1, p. 230-258, 2023. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/1132>. Acesso em: 15 ago. 2025.

TAVEIRA JR., Bernardo; ZILBERMAN, Regina. **Provincianas**. Porto Alegre: Movimento, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

USTIMENKO, Helena Guimarães; MARQUES, Yana Baryshnikova. Futurismo russo e Cubo-Futurismo: O legado de Vladimir Mayakovsky. **Diacrítica**, [S. l.], v. 35, n. 2, p. 130–145, 2021. DOI: 10.21814/diacrítica.5139. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5139>. Acesso em: 18 fev. 2025.

VAN DER PLOEG, Susana Rodrigues Cavalcanti. **A recepção do Futurismo no Brasil**. 2013. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11524/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Susana%20Ploeg.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025.

VIANNA, Tyrteu Rocha. **Saco de Viagem** (1928). Organização de Itálico Marcon. 2. ed. Coleção Memória. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ZILBERMAN, Regina. Futurismo com Regionalismo: a poesia de Tyrteu Rocha Vianna. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela. **100 Futurismo**. Porto: Edições Esgotadas, 2018.

ZILBERMAN, Regina. O Partenon Literário: Literatura e Discurso e Discurso Político. **Letras de Hoje**, [S. l.], v. 15, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/18551>. Acesso em: 1 ago. 2025.

ZINANI RODRIGUES, Gláucia Elisa. A Representação da Revolução de 23 na Literatura: Cogumelos de Outono (1972) Gladstone Osório Mársico. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**, [S. l.], n. 165, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/revistaihgrgs/article/view/132631>. Acesso em: 14 jul. 2025.